Asdrúbal Trouxe o Trombone. irrévérence et innovation au théâtre sous la dictature militaire brésilienne et la contreculture “ desbundada ”, 1974-1996

Adam Tommy Vasques Vidal

▶ **To cite this version:**

Adam Tommy Vasques Vidal. Asdrúbal Trouxe o Trombone. irrévérence et innovation au théâtre sous la dictature militaire brésilienne et la contreculture “ desbundada ”, 1974-1996. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III; Universidade federal fluminense (Niteroi, Brésil), 2021. Français. NNT : 2020PA030105 . tel-03482900

HAL Id: tel-03482900

https://theses.hal.science/tel-03482900

Submitted on 16 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

VASQUES VIDAL Adam Tommy

Asdrúbal Trouxe o Trombone

Irrévérence et innovation au théâtre sous la dictature militaire brésilienne et la contreculture « desbundada ».

Thèse de Doctorat en Histoire Culturelle et Artistique réalisée sous la direction du Professeur Laurent Martin

Université Sorbonne Nouvelle – Paris III
École doctorale 267
Arts et Médias

Cotutelle : Professeur Gizlene Neder
Universidade Federal Fluminense - UFF
Departamento de História
Niterói, Brésil.

Soutenance le 10 décembre 2020

Membres du jury:

M. Laurent MARTIN
Mme. Anaïs FLECHET
M. François CHAUBET
Mme Gizlene NEDER
M. Gisálio CERQUEIRA FILHO
M. Paulo KNAUSS de MENDONÇA

Remerciements

Je tiens à remercier premièrement mon directeur de thèse, Laurent Martin qui tout au long de ce travail m'a accompagné et dirigé de façon claire et directe, avec rigueur et sagacité intellectuelle, mais aussi empathie et ouverture d'esprit.
Je tiens aussi à remercier à ma co-directrice de thèse au Brésil, Gizlene Neder, qui m'a si bien accueilli à l'Université Fédérale Fluminense avec sa gentillesse entrecroisée par des conseils, discussions et conversations grandement enrichissantes pour cette thèse.
Un merci particulier à Geneviève Durand qui a révisé ce texte et enlevé les lusitanismes qui y figuraient, permettant ainsi une lecture plus fluide et agréable, ainsi qu'à Laurent Kaepellin et Charles Gros pour leur aide à la relecture.
Je suis aussi énormément reconnaissant à ma famille et en particulier à ma compagne qui pendant ces années a été celle qui a accompagné de près des moments pas toujours faciles à surmonter. Sans sa patience et son soutien, il se peut que je ne sois pas aujourd'hui en train d'écrire ces lignes.
Je voudrais remercier aussi à ma mère de m'avoir, en tant qu'artiste, présenté l'art, la culture, mais aussi de m'avoir initié à la critique du monde qui se présente autour de nous.
Un grand merci à mes amis les plus proches qui ont, eux aussi, été fondamentaux en m'écoutant et en me prêtant main forte. Je les remercie de leur générosité et de leur solidarité.
Enfin, comment ne pas remercier la musique qui m'a accompagné tout au long des pages qui suivent. Elle a été en partie la bande sonore de ce travail.

A ma femme, Taiane, et à mes enfants, Matheus et Luisa
qui me remplissent de confort, de joie et d'amour.

Sommaire

Remerciements…… 3

Dédicace…… 4

Sommaire…… 5

Introduction…… 11

Première partie : De la Seconde Guerre Mondiale à la dictature militaire. Le Brésil en transformation…… 29

1 - Le Brésil de l'après-Guerre dans l´orbite culturelle et politique du capitalisme..... 32

2 - Crises politiques : de Jânio Quadros et João Goulart, au coup d'Etat militaire en 1964…… 36

2.1 Jânio Quadros…… 36

2.2 João Goulart, réformisme social versus conservatisme séculaire…… 39

3 - Art, culture et engagement politique pré-coup d'Etat…… 47

3.1 Théâtre : évolution et perspectives, une récapitulation nécessaire…… 47

3.1.1 Les années 1930 et 1940 : le théâtre en transformation…… 48

3.1.2 La voie de la modernisation : TBC, Teatro Brasileiro de Comédia…... 52

3.1.3 Le théâtre *Arena* : réalisme et politique sur scène…… 57

3.1.3.1 L'Arena au Festival de Nancy 1968…… 67

3.1.4 Oficina : l'existentialisme à la recherche du réalisme social…… 69

3.2 - Propositions révolutionnaires et les débuts de l'avant-gardisme à l'aube des années 60…… 79

3.2.1 Art et société, mots d'ordre pour la prise du pouvoir à l'aube des années soixante…… 79

3.2.2 Les Centres Populaires de Culture (CPC) et L'Union Nationale des Étudiants (UNE)…… 81

4 - Le coup d'Etat militaire et ses complexités politico-historiques..…… 89

4.1 Panorama mondial - Un monde en transformation..... 89

4.2 Vers le Coup d'Etat militaire, tensions et évolution……... 92
4.3 1964, une année troublée……..….. 99
4.4 La composante culturelle sous la dictature, entrevoir la problématique…..… 115
4.5 Du coup d'Etat à l'instauration de la dictature…….…… 118
4.6 Perplexité et résistance post-coup d'Etat…….……. 132
4.7 *Opinião*, art de manifestation à l'aube de la dictature……...…….. 135
4.8 Tropicalismo : avant-gardisme et critique à l'intelligentzia de gauche…..….. 143
4.9 La montée du Printemps de Prague: La scène théâtrale avant le coup d'Etat, 1965 à 1967…… 152
4.10 L'art et la culture sous un ciel de plomb…… 166

Deuxième partie : Les années 1970. Innovation, irrévérence et liberté sous la dictature militaire…….…….…… 177
1- Les fantastiques années 1970……..……. 177
1.1 Le tournant culturel…….…….…….. 177
1.2 Les années 1970 au Brésil ……...…….. 179
1.3 Liberté et délire: les années du "*desbunde*" au Brésil……...……. 181
1.4 Ipanema et "as dunas do barato"……..…….. 190
1.5 Au-delà du sable fin, les rameaux de l'art libertaire du *desbunde* …… 196
1.6 La génération post 64 en quête de liberté…….. 202

2. Théâtre au Brésil dans les années 1970…… 210
2.1 Une nouvelle idéologie pour la dramaturgie…….. 210
2.2 L'explosion du Théâtre Expérimental, un phénomène majeur……..... 219

3. Le trombone est joué. Révolution esthétique et comportementale : Asdrúbal Trouxe o Trombone……...…….. 241
3.1 L'embryon en formation……...…… 241
3.2 Asdrúbal incarne L'Inspecteur Général ……...…… 253
3.3 Ubu patchwork……...…….. 276
3.4 Le Centre Expérimental Cacilda Becker : la naissance d'un espace pour le théâtre expérimental…….……. 287
3.5 Une parenthèse à faire : le théâtre non-commercial, une lutte permanente..… 303
3.6 Le retour de L'Inspecteur Général……... 305

4– Trate-me Leão, Asdrúbal, auteur, se met à rugir…….…… 325
4.1 La jeunesse et la censure……...……... 325
4.2 Le Lion entre en scène……...……... 342
4.3 Le « Lion ailé » prend envol…….… 352
4.3.1 Retour à Rio…….…… 363
4.3.2 La Saison 1977 et son contexte, l'ère Geisel……... 365
4.3.3 Prix Mambembe 1978…….. 379
4.3.4 L'année 1978 et le voyage au nord-est et à São Paulo ……... 381

Troisième partie : Les années 1980. Effervescence culturelle et retour de la démocratie…..…… 391
1. A l'aurore de la liberté : les années 1980…….…… 391
1.1 Panorama politique : conciliation contrôlée……..……...… 391
1.2 La culture sous la liberté et le soleil……..……... 396
1.3 Ouverture politique : nouvel ordre pour le théâtre et la société…… 400

2 L'âge adulte frappe à la porte : « Aquela Coisa Toda »…….… 407
2.1 La presse……...……. 415
2.2 La première……... 416
2.3 Saison théâtrale 1980……. 441

3. *Escola de Artes Visuais do Parque Lage*. Une oasis de l'expérimentation…....…. 447
3.1. De la ferme de canne à sucre à l'expérimentation artistique et culturelle…... 447
3.2- Rubens Gerchman et la fondation de l'EAV : expérimentation et multi langages……...……..…. 450
3.3 Une génération en quête d'expression……..…. 471
3.4 Asdrúbal et ses disciples. A l'EAV, un mariage réussi : un cours de théâtre qui donnera de multiples fruits…… 476

4. A Farra da Terra, un voyage technologique et onirique mix des arts sur scène….. 495
4.1 Naissance du concept…….…… 495
4.2 Vivre à São Paulo……..…. 499
4.3 Première……..…….. 506

4.4 La critique de la presse……..……... 512
4.5 Le processus de création……...……. 513
4.6 Retour à Rio……...…… 516
4.7 En tournée ……. 527
4.8 Rio x Brasília…….…… 531
4.9 On repart…… 532
4.10 La fin d'Asdrúbal……..… 535

5 *L'effet asdrúbal* et le fils prodigue du Rock, Blitz……..……. 538
5.1 Le Rock National, porte parole de la Génération Ouverture…….…… 538
5.2 Le marché du Brock, phénomène de masse……...…….……..…… 542
5.3 Blitz, musique performative……..…… 545

6 Circo Voador. Espace multi culturel et social sous le retour de la démocratie….. 556
6.1 Une épopée réussie…….. 556
6.2 Le Cirque monté au bord de la mer à l'Arpoador……..…..… 563

7 Le Circo Voador s'installe au centre de la bohême à Lapa……..…… 575
7.1 Le Projet Rock Voador…….……. 578
7.2 De multiples formes d'art sous le chapiteau…….……. 582
7.2.1 Le projet *Domingueira Voadora*…….…… 582
7.2.2 Le projet *Domingo do Corpo*…….…….. 582
7.3 Le Cirque Social, éducation et citoyenneté…….…….…….. 584
7.3.1 La crèche *CrecheApareche*…….……. 584
7.3.2 Les envols du Cirque auprès des groupes défavorisés :
Le projet Favela…….….. 585
7.4 Le Cirque s'envole au travers du pays…….…….. 587
7.5 Le Circo Voador, un espace de la démocratie…….….. 588
7.6 Le Circo Voador referme ses ailes en 1996…….…….. 593

Conclusion……...…… 598

Index des noms propres……..612
Bibliographie……639

VOLUME II – Annexes

Annexe L'Inspecteur Général...…… 3
Annexe Ubu.……..…….... 10
Annexe Trate-me leão.…….…….. 13
Annexe Aquela Coisa Toda.…….…….. 41
Annexe A Farra da Terra.…….…….. 58
Annexe EAV - Escola de Artes Visuais du Parque Lage.…….…… 76
Annexe Circo Voador.……..…….. 86
Annexe Divers.……...…….. 100
Annexe Xico Chaves.……... 103

Liste globale de la presse.……. 106

Liste d'articles de presse travaillés en ordre chronologique.…… 109

Travail de recherche d'archives.……133

- Presse
- Journal O Globo (1970-1979).……..……..... 134
- Journal O Globo (1980-1989).…..…… 145
- Journal O Globo (1990-1999)...……..... 155
- Journal O Globo (2000-2009).…....……. 162
- Journal O Globo (2010-2016).…..……..…….. 166
- Jornal do Brasil (1970-1979).……...…… 169
- Jornal do Brasil (1980-1989).……... 174
- Jornal do Brasil (1990-1999).……...…… 183
- Jornal do Brasil (2000-2009).……...…… 184
- Journal O Fluminense (1970-1979).…….…… 185
- Journal O Fluminense (1980-1989).……. 186
- Jornal dos Sports (1970-1989).……. 188
- Diário de Notícias (1970-1989).…...…… 189
- Opinião (1970-1989).…...…… 190

- Journal Última Hora (1970-1989)..…...…… 190
- Jornal do Commercio (2000-2009).…….……. 192
- Journal Tribuna da Imprensa (2000-2009).…….……. 192
- Journal Correio Braziliense (2000-2009).……...……. 192

➢ Archives

- Archive FUNARTE (1974-1984).…… 193
- Archive DAPRESS (1970-1979).……. 203
- Archive DAPRESS (1980-1989).……. 204
- Archive DAPRESS (1990-1999).……. 206
- Archive DAPRESS (2000-2009).……. 207
- Archive Biblioteca Nacional EAV (1970-1979).…….…… 208
- Archive Biblioteca Nacional EAV (1980-1989).…….…… 218
- Archive Biblioteca Nacional – EAV JB (1970-1979)…….……. 220
- Archive Biblioteca Nacional – EAV JB (1980-1986)…….....……. 222
- Archive Journal O Globo EAV (1970-2016).…….……...….. 225

Introduction Générale

Origine du projet

L'idée de travailler sur un groupe de théâtre au nom aussi insolite en portugais qu'en français : Asdrúbal Trouxe o Trombone, *Asdrúbal a ramené le trombone*, m'est venue à l'esprit à la suite du master en Histoire que j'ai écrit au Brésil sur le Circo Voador (Cirque Volant), espace singulier de toile et d'échafaudages, qui avait vu le jour en 1982, non loin de la célèbre plage d'Ipanema, avant de rejoindre un quartier bohême au centre-ville de Rio de Janeiro.

Le Circo Voador, fut dans les années 1980 et 1990 un mythique centre communautaire, artistique et culturel d'une importance capitale pour le rock national, mais aussi pour la culture et les arts de la ville de Rio de Janeiro. Il a accueilli sous son chapiteau l'exigence d'épanouissement artistique et culturel de la génération *post dictature* des années 1980 qui viendrait enfin à reprendre en main la liberté d'expression étouffée pendant de longues années sous la dictature. Mais comment était-il né ce cirque, ouvert à toutes les formes d'art, mais aussi accueillant à des projets sociaux et éducatifs, soucieux de promouvoir l'art et la culture, sans oublier la citoyenneté et l'éducation ? A partir de quelles influences avait-il vu le jour, quel mouvement ou quelles personnalités avaient mené à bien son installation et son succès ?

Tout au long de mes recherches dans les archives et de mes entretiens, l'histoire des origines du Circo Voador se présentait liée à celle de la troupe de théâtre *Asdrúbal Trouxe o Trombone,* à sa manière de produire et de créer, mais aussi à son style impertinent et révolutionnaire, et à son idéologie artistique libertaire. Pour la presse de l'époque et surtout pour les artistes contemporains du Circo Voador que j'interviewais, la réponse à mes questionnements était claire : le Circo Voador était le résultat du désir de toute une génération, mais il avait été directement imaginé et matérialisé par des disciples de la troupe *Asdrúbal Trouxe o Trombone*. Le fondateur du Circo, Perfeito Fortuna, n'était-il pas d'ailleurs un ancien acteur de la troupe, de même que le poète Chacal et les membres du groupe de *pop rock* Blitz.

En 1981, à la veille du montage du Circo Voador, les journaux étaient en grande partie d'accord pour citer la troupe *d'Asdrúbal Trouxe o Trombone* comme la première réussite de théâtre alternatif, qui avait réuni autour d'elle une légion de *fans* et de disciples, ouvrant la voie pour le théâtre expérimental, mais aussi pour une nouvelle

esthétique et une autre manière de produire et créer[1]. Le Circo Voador était un produit de ce qu'on appellerait 'l'effet asdrúbal', c'est-à-dire de l'influence esthétique et culturelle de l'innovante troupe de théâtre des années 1970 et 1980.

La journaliste et écrivaine, Heloísa Buarque de Hollanda décrit dans son livre intitulé *Asdrúbal Trouxe o Trombone,* ce qu'elle entend par « *l'effet Asdrúbal* ». Il s'agit selon elle, d'un effet libérateur que les comédiens d'Asdrúbal, avec leur manière de voir la vie et de faire du théâtre déclenchaient chez les spectateurs. Depuis la première pièce d'auteur présentée par Asdrúbal, *Trate-me Leão,* qui est considérée par la critique et les spécialistes en dramaturgie brésilienne comme la radiographie la plus fidèle de la jeunesse et de ses conflits, la troupe exerçait un pouvoir d'empathie, de catharsis et de ralliement dans la jeunesse. *Trate-me Leão* exposait sur scène avec simplicité, fidélité et bonne humeur, les angoisses et les rêves de la jeunesse des années 1970. Pour une des premières fois, la jeunesse se voyait représentée comme une réalité aussi prégnante que d'autres problèmes quotidiens de la société. Les rôles de jeunes étaient tenus par des jeunes de leur âge qui parlaient leur 'langue', bougeaient comme eux, avaient leurs tics de langage et leur jargon, c'est-à-dire les mettaient en scène, les rendant visibles à tous. Des acteurs de l'époque assurent que *Trate-me Leão* avait un grand pouvoir de transformation et que dans l'ambiance de liberté et de joie du spectacle, les jeunes étaient invités à se débarrasser des carapaces et des préjugés qui les asphyxiaient. Effectivement *Trate-me Leão* mettait sur scène les questionnements, les problèmes, les appréhensions et les aspirations qui hantaient cette génération, comme l'émancipation sexuelle, l'homosexualité, les études, les drogues, la peur de tomber enceinte[2]. Même si les autres pièces d'auteur de la troupe, *Aquela coisa Toda* et *A Farra da Terra* allaient proposer d'autres thématiques, elles seraient toutes synonymes d'ébranlements des structures dramaturgiques et dramatiques par leur esthétique et leurs sujets. De manière plus large, une force motrice, révolutionnaire et libertaire, se dégageait de la troupe et stimulait un autre regard face à la vie, sous la bannière de la liberté, de l'innovation et de l'irrévérence. Alors, si le Circo Voador avait été conçu sous l'influence de l''effet asdrúbal', affirmation que je retrouvais en écho dans une bonne partie de la presse et

[1] LUIZ, Macksen. *Sonhos que chegam ao som do trombone.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. 23/janvier/1981. Pg. 7.

[2] Voir deux livres de Heloísa Buarque de Hollanda pour entrevoir le contexte et les airs libertaires de l'époque. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. & HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde*, 1960/1970. 3ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

dans la bouche d'artistes importants de la culture des années 1970, cela ne pouvait qu'attiser mon désir de connaître l'histoire de la troupe et poser une série de questionnements historiques, culturels et politiques.

Comment une troupe alternative née dans les années 1970 avait-elle réussi à faire sa place dans le marché culturel brésilien d'après-guerre, qui allait chercher ses modèles en Europe à l'intention du public aisé et cultivé de la bourgeoisie de São Paulo et de Rio de Janeiro et offrait peu de place à l'expérimentation ? Comment avait-elle pu gérer dix années de créations et de succès, dans un contexte qui était aussi défavorable, sur le plan politique avec une expression culturelle asphyxiée par la peur, que sur le plan économique avec un marché dramaturgique financièrement restreint ? Ce sont ces questionnements qui ont ouvert de nouvelles pistes de recherches dans ma vie académique.

Contexte politique et culturel

En mars 1964 débuta pour le Brésil un des chapitres les plus sombres et douloureux de l'histoire du pays. Le coup d'état militaire de droite qui destitua le président João Goulart, politicien qui prétendait ouvrir le pays à la voie d'une société plus égalitaire, mit en place, à partir de la promulgation de l'Acte Institutionnel 5 (AI-5), une forte et massive répression à l'égard des expressions politiques et culturelles d'opposition. Cette répression politique fut matérialisée par la restriction de la liberté et par le contrôle et l´interdiction des expressions artistiques et des actions politiques. Pour assurer cette stratégie de contrôle des opposants et de surveillance des naissances possibles de courants d'opposition, les militaires au pouvoir mirent en place un fort et complexe appareil répressif de censure et de contrôle de la production intellectuelle, culturelle et artistique, transformant cette surveillance en un des points de base de leur pouvoir. Répression et censure devinrent les mots d´ordre d'un régime autoritaire et arbitraire qui adopterait, sous le nom de Doctrine de la Sécurité Nationale, un ensemble de procédures pour repérer, puis faire taire ses opposants. Sous l'orbite politique et culturelle des Etats Unis, avec l'arrière-plan de la guerre froide, au nom de la sécurité du pays contre la menace communiste qui obsédait la population brésilienne, l'Etat militaire mit au point stratégiquement un coup d'Etat qui obéissait à une double logique. D'une part, le coup d'Etat était justifié pour sauver le Brésil de la menace 'rouge', et d'autre part, les militaires de droite légitimaient ainsi le conservatisme, pérennisant les

vieux privilèges économiques et les séculaires hiérarchies sociales que João Goulart avait voulu commencer à remettre en question.

Toutefois si dans le domaine de la culture et des arts pendant la dictature militaire, la répression marque l'absence de liberté d'expression du régime, le pouvoir politique n'aboutit pas à un épuisement général du monde des idées, de l'art et de la culture. Les artistes et les intellectuels développèrent d'autres formes et moyens de s'exprimer et de transmettre leurs positionnements et leurs discours idéologiques. S'il est vrai que certaines voix seront réduites au silence par la peur, l'arrestation, l'exil ou la 'disparition', de façon presque paradoxale, l'art s'adaptera et connaitra un nouvel élan créatif et s'affirmera dans ce nouveau contexte.

Effectivement, malgré un contrôle permanent, tatillon, la répression politique et culturelle, ne fera taire ni l'art, ni les mouvements sociaux d´opposition qui devinrent plus complexes et divers dans leurs moyens d´expression, leurs résistances et leur non passivité face à la répression et aux sanctions. Cependant, malgré cette créativité adaptative développée par les artistes et certains milieux intellectuels, les militaires et leurs mécanismes de répression condamneront en partie les agents politiques et les artistes au silence, dans un contexte de limitation des libertés.

La période que nous travaillerons concerne principalement, les années 1970 et 1980, qui sont caractérisées au Brésil par deux phases distinctes. La première période qui va de 1970 à 1974 est la période de la dictature militaire où le mot d'ordre de manière globale était l'interdiction dans tous les domaines de la société brésilienne comme l'artistique, le culturel et évidemment le politique. C'est l'ère du gouvernement militaire du Général Médici et de la promulgation de l'AI-5, fin 1968.

La deuxième période, à partir de 1970 portera le nom de « *os anos de abertura* » (les années d'ouverture) car elle laissait entrevoir l'arrivée des années 1980 et le retour de la démocratie. On verra le retour graduel des exilés politiques : artistes, intellectuels et politiciens, qui aboutira à la future amnistie politique et au retour global de la liberté d'expression.

Sur le plan culturel et politique, l'opposition au régime militaire fera que la première période entreprit de manière globale la poursuite de l'engagement politique des années 1960 avec une forte composante d'opposition au pouvoir en place. La deuxième fut plutôt marquée par des signes de transition vers les années 1980 où le divertissement devint le mot d'ordre et où paraissait de plus en plus évident le retour aux valeurs démocratiques qui tôt ou tard reprendraient leur place.

Ce fut pendant la première période que naquit au Brésil, en écho au mouvement hippie américain et à l'influence de la non-violence et au rejet de la société capitaliste, ce qui viendrait à être appelé la culture du *desbunde*. L'expression *desbunde* ou *desbundado* a son origine dans la thématique du combat armé et désignait dans les années 1960 ceux qui abandonnaient la lutte armée contre les militaires, c'est-à-dire les capitulards et les « dégonflés ». Le terme *desbundado* vient effectivement de l'idée de « dégonflé » qui en portugais du Brésil aura cette connotation illustrée par des expressions comme 'bunda molle' (derrière mou). Effectivement le mot « desbundado » vient de la racine « *bunda* », « *derrière* », et était utilisée dans un sens à la fois comique et grossier comme synonyme de lâche, peureux[3].

Le terme finit par évoluer dans sa signification. Dans les années 1970 « *desbundado* » vit sa définition s'ouvrir, et en plus de désigner les jeunes qui avaient abandonné la lutte armée et la résistance contre le régime, passa aussi à dénommer tous ceux qui étaient ralliés à la contreculture, à son mode de vie et ses idéaux. Le terme évolua rapidement et passa à être celui largement employé pour identifier les jeunes hippies et les alternatifs aux cheveux longs et au discours non violent qui parlaient ouvertement d'amour libre et de liberté d'esprit[4].

Dans un pays encore très conservateur des années 1970 comme le Brésil qui vivaient en pleine dictature de droite, la jeunesse *desbundada,* libertaire et non violente vivait des préjugés en étant considérés des vagabonds ou des rêveurs et des romantiques. Cependant, le contexte au Brésil était bien différent de celui des Etats-Unis ou de l'Europe où la contreculture fut un fort mouvement social de contestation du mode de vie occidental, capable de changer profondément le monde et la technocratie en place[5]. Le Brésil vivait de son côté en pleine dictature militaire sous un régime oppressif qui menait les choses à sa convenance avec des censures, tortures, emprisonements et disparitions.

La contreculture desbundada au Brésil, avec comme figure illustrative le *Hippie peace and love,* ne posera toutefois pas vraiment d'inquiétude aux militaires qui finirent par être relativement complaisants envers les « contreculturels », du fait qu'ils n'étaient pas du tout violents et en plus étaient radicalement opposés à une lutte armée, ce qui était un point important pour les militaires. En plus, le mouvement contreculturel au

[3] BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70.* 1ª Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
[4] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde*, 1960/1970. 3ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
[5] HUNT, Lynn. *The New Cultural History*. Berkeley: University of California Press, 1989.

Brésil ne cherchait pas à prendre le pouvoir, ou à reconstruire le système en vigueur, mais plutôt à tourner le dos au fur et à mesure au capitalisme, ce système qu'ils jugeaient corrompu, malade et immobiliste. La société brésilienne de la période vivait effectivement une dictature, une agonie de la démocratie et de sa résistance où la technocratie, dans une ambiance capitaliste presque généralisée de quête de larges profits, affermit ses bases en consolidant l'industrie culturelle comme un des moteurs de l'économie.

Toutefois, la contreculture desbundada ouvrait aux jeunes Brésiliens des années 1970 une alternative en ce qui concerne non seulement un choix culturel mais surtout un style, une manière de vivre et de voir la vie, ce qui déjà nous parait extrêmement politique en soi. La génération post-coup d'état militaire de 68 se voyait, jusqu'à présent, dans un carrefour qui les contraignait soit à choisir de se 'taire' et mener une vie bien encadrée sous le système politique de la dictature et de la culture capitaliste en place qui n'ouvrait pas d'espace à la rébellion idéologique, soit de se lancer dans la lutte armée, violente et sans grand espoir de victoire qui condamnait ses participants à mener leur vie dans la clandestinité et l'angoisse de risques de mort et de torture. L'arrivée du mouvement du *desbunde* donnait aux jeunes une autre possibilité, l'opportunité d'une troisième voie qui se présentait comme plaisante et même sans danger face aux militaires[6].

Ces jeunes aux cheveux long et sandales en cuir qui emprunteront la voie de la contreculture *desbundada* étaient jugés par certains courants intellectuels et politiques comme des aliénés qui se moquaient définitivement de la politique et même de la société. Toutefois il s'avère que les *desbundados* n'étaient pas vraiment des aliénés, ni des incultes. Dans le milieu desbundado, la lecture de littérature en opposition au régime militaire, comme le magazine alternatif *Pasquim*[7] était courante et donnait aussi le ton de ce qu'était la contreculture de la période. Une bonne partie de la contreculture *desbundada* sera le phare et en même temps le fer de lance des discussions à propos des questions comportementales de la société et de la culture brésilienne comme le sexe, les

[6] GASPARI, Élio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de & ZUENIR, Ventura. *70/80 Cultura em Trânsito: Da Repressão à Abertura.* Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

[7] *O Pasquim* fut un hebdomadaire brésilien paradoxal et critique de la politique de droite des militaires. Il fut édité du 26 juin 1969 au 11 novembre 1991 et est reconnu pour le dialogue entre le scénario de la contreculture des années 1960 et son rôle d'opposition au régime militaire. Ses fondateurs: Jaguar, Tarso de Castro, Sérgio Cabral, Ziraldo.
Pour une discussion plus vaste sur le sujet, consulter la thèse de Mélanie Toulhoat sous la direction d'Olivier Compagnon « Rire de la dictature, rire sous la dictature L'humour graphique dans la presse indépendante : une arme de résistance sous le régime militaire brésilien (1964 – 1982) » (Sorbonne-Nouvelle 2019).

drogues, le féminisme, et aussi la liberté, la solidarité, les droits de l'homme, etc. Ce genre de discussions et questionnements intellectuels ne peuvent en rien, selon nous, être vus comme aliénés ou apolitiques. Choisir un autre chemin de mode de vie, vouloir développer une société pleinement libre et sans tabou et mettre en avant la paix entre les hommes sous l'enseigne de la liberté totale des choix, était en soi extrêmement politique et engagé pour des jours de liberté pour le pays.

De nos jours, grâce à l'analyse de la presse alternative sous la dictature, nous pouvons affirmer que la presse non traditionnelle témoigna dans ses articles de la véritable histoire des luttes populaires dans les années 1970. *O Pasquim* par exemple fut un des hebdomadaires qui donnèrent visibilité aux classes sociales exclues ou réprimées les mettant au cœur du débat et du scénario national sous la répression. Mais d'autres lectures permettaient aussi d'être « branché » politiquement comme des presses spécialisées dans la diffusion de la contreculture, comme par exemple *O Bondinho.* Il ne faut pas non plus oublier le fort mouvement des poètes alternatifs de cette période. Ce mouvement a été considérablement amplifié grâce à l'usage d'une sorte de ronéo, le miméographe, qui permettait l'impression de petits livrets. Ces textes inspirés par la génération *Beat* circulaient très largement parmi les *desbundados* et étaient à la fois moteur et combustible pour des rencontres et des discussions sur des sujets multiples qui allaient de l'existentialisme à la liberté sexuelle jusqu'à des sujets plus délicats comme l'oppression politique vécue par une bonne partie des jeunes de cette époque.

La thématique développée et diffusée par les littératures alternatives abordait en fait des sujets très variés qui stimulaient la discussion et la rupture des idées et concepts culturels et sociaux établis dans le statu quo. Des thèmes comme le mysticisme, l'écologie, les thérapies dites alternatives, l'orientalisme, la liberté du corps, la psychologie, étaient récurrents et permettaient à une partie de la jeunesse, une vraie pratique et une quête d'apprentissage et d'apaisement de l'âme dans cette période d'asphyxie et de terreur. La droite brésilienne et les conservateurs voyaient évidemment avec mépris ces jeunes non conventionnels et ce fut plus leur apparence extravagante et non conforme qui dérangea les conservateurs plutôt que leur point de vue sur la société. Ce fut dans ce contexte de répression d'une part et de rupture du statu quo de l'autre que la troupe que nous étudierons dans cette thèse naquit, alimenta le mouvement culturel du *desbunde* mais apporta aussi en plus d'autres ingrédients et changements majeurs à la dramaturgie brésilienne, et à la culture de manière plus ample.

Le sujet en question, problématique et originalité

Asdrúbal Trouxe o Trombone fut un des groupes majeurs qui prit le relais de l'expérimentation dramaturgique des années 1960 et continua à déblayer le terrain en cassant des structures consolidées, en ouvrant le théâtre au souffle de la liberté et de l'irrévérence, en valorisant un basculement de la pensée artistique. Il en résultera la mise en place d'une nouvelle esthétique théâtrale, non absente toutefois d'une idéologie politique particulière. L'expérimentation dans la dramaturgie, dont Asdrúbal Trouxe o Trombone sera un des fers de lance dans les années 1970, était avide de signer la mort d'un système théâtral établi et consolidé, avide d'ébranler les vérités absolues imposées traditionnellement par la dramaturgie classique brésilienne.

De manière plus large, le théâtre expérimental entrait sur scène pour affirmer qu'il n'existait plus de certitudes et de structures fermées de pensée. L'art était par essence dynamique et par extrapolation devait se réinventer constamment et définitivement. Mais la tâche d'innover et de rompre des paradigmes longtemps figés ne s'avérait pas une mission facile dans un contexte politique de prohibitions, de répression et de peur et un contexte économique précaire qui fragilisait le secteur de la dramaturgie, comme le prix exorbitant des théâtres à louer, le manque de salles de répétitions, le harcèlement permanent du marché théâtral en place. Cependant, l'expérimentation allait toutefois, à force d'imagination, de persévérance et de débrouillardise, réussir à s'adapter. Convaincus de leur idéologie de la liberté, les 'expérimentaux' de la dramaturgie mettraient en place sur scène, au fur et à mesure, le principe de la liberté par le biais de l'affirmation que tout est permis et possible d'être fait par l'art. Cette nouvelle conscience qui s'affirmait, créa une stimulation à entreprendre de nouvelles investigations artistiques, ce qui deviendra un des points forts de la notion du discours alternatif et sera au cœur de ses discussions idéologiques et esthétiques.

Il est important toutefois de considérer que si le théâtre au Brésil de nos jours profite d'une pleine liberté d'invention, d'expression, d'investigation et de critique politique, ceci n'était pas le cas de la dramaturgie brésilienne à l'époque de la naissance en 1974 de la troupe Asdrúbal Trouxe o Trombone. De 1964 jusqu'à 1984, sous la tutelle de la dictature brésilienne de droite, la politique, mais aussi l'art, connurent un fort contrôle de leurs productions et de leurs expressions, vivant pendant deux décennies

une période sombre en termes de liberté et de peur où, dans une ambiance de vigilance permanente, il fallait faire constamment attention à quoi dire et écrire.

Dans la ligne de la stratégie du pouvoir pour chasser et annihiler les 'subversifs', des délateurs au service des militaires se plaçaient entre les jeunes pour casser et dénoncer des groupes contraires aux idéaux du gouvernement en place, ou ceux qui pourraient mettre leur pouvoir en danger. Terreur, prison, torture étaient des mots d'ordre des militaires et les disparitions et assassinats de journalistes, politiciens et artistes ne furent pas rares.

Le théâtre fut effectivement, sous la dictature, un des arts les plus contrôlés, persécutés et boycottés à tous les niveaux. Si la dramaturgie n'avait pas directement le même impact que la presse ou la littérature à l'époque, du fait qu'elle représentait un produit artistique et culturel plutôt tourné vers une élite économique et culturelle peu nombreuse, cela ne l'empêchait pas d'être, en fonction de la structure innée d'*agora* du théâtre, une sorte de *forum de débat* où des idées subversives et des manifestations idéologiques pouvaient être diffusées et par extrapolation, influencer politiquement le public.

Cependant, si le théâtre a été un des points centraux de l'investissement de la censure dans la logique de la *Segurança Nacional* (Sécurité Nationale) le réprimant et le boycottant, certains « effets collatéraux » se dégagèrent. Un des bénéfices indirects de la censure a été celui de faire que certains artistes, se sentant défiés dans leur art, s'obligeaient, d'une manière ou d'une autre, à développer, face à la censure, un langage autre, enrichissant le discours dramatique et apportant de nouveaux éléments à l'esthétique.

La troupe Asdrúbal Trouxe o Trombone, en particulier, née dans ce contexte en 1974, était en connexion avec les problématiques imposées au théâtre par les militaires. Sous la bannière de l'humour impertinent, sarcastique et parfois bouffon, les Asdrubaliens mirent sur scène une nouvelle esthétique associée à la jeunesse, à sa quête de liberté et de bonheur, où l'indifférence au système se manifestait par un discours familier, simple et direct et une idéologie qui prônait surtout le bien-être et la joie de vivre. Ce discours esthétique et aussi idéologique non seulement se présentait comme *hors standards* et innovant, mais surtout affirmait une rupture de base avec le théâtre de résistance politique qui avait marqué la décennie 1960. Asdrúbal Trouxe o Trombone déployait une esthétique de la jeunesse et un discours d'affranchissement et d'autonomie, il adoptait une nouvelle posture pour aborder les questions complexes et

épineuses de la jeunesse et de la société brésilienne, comme la liberté sexuelle, les drogues, la dramaturgie et la répression elle-même au sens large.

La troupe innova aussi dans d'autres domaines de la dramaturgie en mettant en place un processus de création scénique qui se développa et se matérialisa au travers d'une structure collective et socialisée où tous donnaient leur avis, leurs points de vue, leurs suggestions, mais aussi leurs contributions artistiques dans les mises en scène et les textes. La troupe et ses pièces pouvaient être vues dans ce sens, comme le résultat de réunions et d'échanges collectifs qui se basaient sur l'expérience quotidienne et artistique de tous les membres du groupe. Si aujourd'hui nous pourrions affirmer qu'Asdrúbal fut acteur de la démolition des canons de la dramaturgie par le biais de son irrévérence et de ses innovations et le principal fondateur du *Teatro de groupo* (Théâtre de groupe), d'une manière plus large, il me paraissait plus que cela, et m'inspirait à penser plutôt à une manifestation artistique des plus emblématiques de la génération *post desbunde*. Le choix esthétique et idéologique de la joie et de l'irrévérence qui fut poursuivi pendant les dix ans de carrière du groupe, fut le chemin pris par la troupe pour critiquer le système en place et nous transmettre l'idée d'une affirmation de la liberté, et par extrapolation de la démocratie. Asdrúbal présentait ainsi une nouvelle arme ou une forme de combat face à la dictature, l'affirmation du bonheur et de la jeunesse fleurissant à la marge des entraves politiques et s'imposant comme une espèce d'antidote à la répression.

Les premiers articles que j'ai lus sur la troupe, certains en première page des journaux, me démontraient la force de ce discours simple et joyeux qui, selon une bonne partie de la critique, permit l'ouverture d'un autre chemin pour le théâtre qui abandonnait une dramaturgie de confrontation pour donner place à un théâtre de la joie de vivre, utilisant le quotidien et les expériences personnelles de ses membres pour critiquer et mettre à nu la société, ses hypocrisies, ses limites et ses possibilités. Une dramaturgie heureuse et proche de la réalité naissait avec la troupe sous les auspices d'une dramaturgie qui se confondait avec la vie de tous les jours. Il me paraissait de plus en plus, en fonction de mes premières lectures, que la troupe non seulement repoussait ce qu'on pourrait appeler l'idéologisation de la dramaturgie de la décennie antérieure, mais surtout signait un vrai compromis avec sa génération. Elle mettait sur scène ses questionnements, ses angoisses, ses plaisirs par le biais d'un nouveau répertoire thématique certes, mais surtout, par le biais de l'incorporation dans son

esthétique dramatique et dramaturgique des gestuelles, argots et expressions de langage particuliers des jeunes de l'époque dont elle faisait partie.

Le théâtre expérimental, la culture du *desbunde* et plus particulièrement, en ce qui concerne cette thèse, Asdrúbal Trouxe o Trombone, cherchaient de nouvelles réponses à des questions qui s'imposaient dans ce contexte particulier de la dictature. Son choix de discuter et de dialoguer avec le monde qui l'entourait fut de s'absenter de la programmatique idéologique et par opposition d'aborder des thématiques quotidiennes sans toutefois abandonner un abordage sarcastique fortement critique. La troupe suivait ainsi un chemin qui, tel celui des *desbundados*, prenait la voie alternative du non conflit direct face aux horreurs du système répressif en mettant sur scène l'esprit de fête de la jeunesse. Le compromis majeur sera pour les Asdrubaliens, celui d'agir dans la vie et dans l'art sous la bannière du plaisir et de la liberté. Ceci nous parait -et c'était peut-être paradoxal pour certains-, une idéologie politique à part entière et une manière originale de faire du théâtre qui mettait davantage la priorité sur la pratique de la scène en dépit de la tradition et des théories théâtrales. Selon Asdrúbal il fallait vivre pleinement la vie. Ce fut un des principaux messages de la troupe, avec celui de comprendre que le théâtre s'ouvre à de multiples possibilités d'expression et que la résistance peut s'exprimer au-delà d'un engagement explicite d'opposition politique.

Méthode et corpus

Le déclic était fait. La motivation et la curiosité de mieux connaitre cet inventif groupe de jeunes *Cariocas* (habitants de Rio de Janeiro) et sa trépidante histoire m'incitèrent à faire le point, dans un premier temps, sur les ressources documentaires existantes.

Hélas, la bibliographie était maigre, mis à part le livre se présentant plutôt comme un almanach, écrit par la journaliste Heloísa Buarque de Hollanda et intitulé *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*[8] . Je trouvais aussi un chapitre dans le livre de la spécialiste de la dramaturgie, Sílvia Fernandes, sur le théâtre brésilien des années 1970, *Grupos Teatrais*

[8] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

anos 70[9], ainsi qu'un mémoire de master en théâtre, présenté en 2000 à l'Université de Rio de Janeiro, UniRio[10]. Ces deux ouvrages et ce mémoire ne sont pas sans intérêt et leur consultation était indispensable. Mais ces travaux, qui sont d'ailleurs abondamment cités dans ma thèse, adoptent une approche fort différente de celle d'un historien et ne respectent pas nécessairement les règles et la méthode historique. Ceci me laissait entrevoir un champ libre passible d'être comblé plus largement par un travail approfondi thématiquement et plus méthodique chronologiquement.

Une histoire du théâtre brésilien dans son ensemble, est encore en « construction[11]» et la bibliographie sur le sujet est peu fournie, se limitant à des « cogitations » critiques récentes, surtout sur la vie dramatique des années 1970 et 1980. C'est ainsi qu'analyser les différentes réactions du domaine artistique et culturel, aux pièces, spectacles, tendances et mouvements, en me centrant sur le parcours dramatique d'Asdrúbal Trouxe o Trombone, s'avérait être une tâche complexe et exigeante, cependant passionnante et fertile, qui méritait de devenir le sujet d'une thèse.

En l'absence de sources bibliographiques plus variées et plus fouillées, l'invitation à me lancer dans un travail de recherche plus solide se précisait, ce qui exigeait que j'entreprenne de la manière la plus exhaustive possible, un travail d'analyses des archives de presse, mais également que je réalise des entretiens avec les artistes et les agents culturels, acteurs et témoins de la période.

Face aux minces ressources bibliographiques dont je disposais, la méthodologie qui s'imposait pour étudier le parcours de la troupe, ses succès et ses échecs, sa notoriété, son public, était celle d'un historien classique, à savoir, un travail long, mais indispensable de recherche dans les archives de presse de la période. La nécessité de prendre contact et d'interviewer des personnes ayant été à l'origine du groupe ou ayant participé à son histoire, s'avérait impérative et exigeait de ma part une approche presque anthropologique du sujet. En effet, travailler à partir de la mémoire des artistes, producteurs et agents culturels est une tâche délicate, et il me fallait être attentif et pragmatique sur quelques points sensibles pendant les interviews. La problématique centrale qui consiste à passer de l'histoire orale au récit écrit pose l'énigme de la relation entre mémoire et histoire. Les divers entretiens menés devaient prendre en

[9] FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais anos 70*. São Paulo: Editora Unicamp, 2000.
[10] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal*. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.
[11] MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da Cultura de Esquerda)*. Proposta Editorial Ltda, 1982. Pg. 13.

compte le paradoxe de travailler avec une approche où une de mes sources de base, la mémoire, s'impose comme un travail de résurrection du passé, ce que H. Bergson a décrit comme étant une dimension physique et psychique qui nous rappelle un genre de pont entre le passé et la conscience de la perception.

J'ai dû ainsi entreprendre un chemin délicat d'analyse des ressources orales de ces agents toujours vivants, alors que la mémoire, inévitablement n'échappe pas à l'élaboration idéologique d'un discours politique. En plus une question me taraudait, la relation entre mémoire et histoire était-elle celle du dialogue ou de l'opposition ? Toutefois si parallèlement ma méthodologie n'avait pas été basée en grande partie sur la recherche et l'exploitation des archives, aborder l'histoire Asdrúbal Trouxe o Trombone aurait sans doute été un travail voué à l'échec.

Le travail de recherche dans les archives fut important et m'imposa une organisation et une méthode méticuleuses. Lors de mes premières recherches à la Bibliothèque Nationale de Rio de Janeiro, je localisais quelques 2000 articles éparpillés dans une cinquantaine de titres de presse différents[12]. Certains journaux quotidiens à grande diffusion comme le *Jornal do Brasil, O Globo* et la *Tribuna da Imprensa* regorgeaient d'articles sur la troupe Asdrúbal Trouxe o Trombone. Ceci sans parler d'archives mineures comme celles du journal *O Fluminense* de la ville de Niterói et des archives de DAPRESS qui réunissaient plusieurs journaux du nord-est du pays sur lesquelles j'ai aussi travaillé. Face au volume des sources, un premier travail de tri selon l'importance des articles s'imposa[13] , tâche qui m'occupa presque pendant deux ans. De cette première sélection, résulta le choix de 345 articles qui couvraient la période entre 1974 et 2018, et qui furent directement travaillés et cités dans la thèse[14]. Ces articles qui évoquaient des points thématiques importants pour la rédaction de la thèse, furent minutieusement analysés et catalogués par thème. Cette classification me permit de faire une première ébauche de plan. Ce travail, long et difficile, n'en était pas moins passionnant car il s'agissait d'un vrai travail d'historien où chaque découverte est motivante, me permettant de découvrir au fur et à mesure la fascinante histoire de la troupe. Ce travail de dépouillement de la presse a été fondamental pour m'aiguiller vers des questionnements intéressants pour préparer les entretiens avec les personnes clés en relation avec mon sujet.

[12] Voir liste de parution d'Asdrúbal Trouxe o Trombone dans la presse en annexe.
[13] Voir les tableaux excel en annexe avec liste des articles de presse travaillés in : Travail de Recherches d'Archives.
[14] Voir en annexe liste d'articles de presse travaillés par ordre chronologique.

Après le travail d'archives, le tri et la classification des 345 articles de presse essentiels au sujet, l'étape suivante de la recherche a été la prise de contacts et la programmation des entretiens avec des personnes clés ayant vécu cette période. Lors des premiers contacts, la réceptivité de la plupart de ces agents culturels et artistes fut très bonne et me stimula davantage pour ma recherche. J'obtins des entretiens particulièrement importants comme celui du metteur en scène Hamilton Vaz Pereira, pilier de la troupe et auteur des trois pièces d'auteur, mais aussi avec Perfeito Fortuna, acteur d'Asdrúbal et fondateur du Circo Voador. Des entretiens avec deux spécialistes de l'histoire du Brésil et de la politique de la période, l'historienne Gizlene Neder et le politologue, Gisálio Cerqueira Filho, furent essentiels pour que je comprenne plus profondément le contexte politique et culturel dans lequel vivait la troupe d'Asdrúbal. J'obtins aussi une rencontre avec le poète, artiste graphique et producteur culturel Xico Chaves, qui après plusieurs décennies de carrière et de militantisme de gauche dans les années 1970, illustra avec gentillesse et passion des épisodes caractéristiques de l'univers de la culture du *desbunde*. Un entretien très fructueux fut celui que j'ai mené avec le psychanalyste Jorge Gomes qui me donna un éclairage fort utile sur l'époque en me racontant des histoires vécues dans sa jeunesse comme acteur à Rio de Janeiro dans le contexte du théâtre expérimental. D'autres artistes acceptèrent d'évoquer avec moi la période comme l'artiste et éducateur Fernando Neder qui fut très actif dans l'art et la culture des années 1970 et 1980. La contribution du dramaturge et acteur Reinaldo Cotia Braga fut aussi grandement utile pour me familiariser avec l'atmosphère de la sphère théâtrale au temps de la dictature, comprendre les enjeux et les problématiques. La rencontre avec Célia Maria, une habituée de la troupe, du Circo Voador et du Parque Lage, où Asdrúbal donna des cours de théâtre, fut aussi très significative et bien illustrative de l'ambiance contreculturelle de la période et des contours de joie et bonheur vécus par cette jeunesse.

Les missions doctorales soutenues en partie par Paris 3, Sorbonne Nouvelle, que j'ai entreprises à deux reprises, ont été fondamentales pour apporter à cette thèse des illustrations 'vivantes' de la période étudiée et de son histoire. Ces entretiens ont tous été filmés et transcrits en portugais pour pouvoir être utilisés comme sources de consultation et/ou d'inspiration pour de futures recherches.

Au-delà de la presse et des entretiens, j'ai cherché à revivre l'ambiance de l'époque en visionnant les films que j'ai pu trouver. Une série télévisée en douze épisodes intitulée 'Asdrúbal Trouxe o Trombone' avec les acteurs et amis de la troupe a

été aussi entièrement transcrite et travaillée en détail. Les extraits des entretiens obtenus au cours de mes missions doctorales et les propos des membres d'Asdrúbal, lors d'émissions télévisées apportent, je crois, un peu de fraicheur et de spontanéité dans un travail nécessairement rationnel et austère.

Plan de thèse

Le travail de recherche sur Asdrúbal Trouxe o Trombone m'a confronté à trois questions de bases : le contexte très particulier de la dictature sous le contrôle et la répression des domaines artistiques, culturels et politiques ; le contexte culturel du *desbunde ;* et la dramaturgie avec ses enjeux sous la répression. Pour ce qui est de la chronologie, sous l'approche du développement de l'histoire de la troupe, la thèse fut divisée en trois parties.

La première partie va de la fin de la Seconde Guerre mondiale à la dictature militaire, la deuxième porte sur la culture du *Desbunde* et les années 1970, et la troisième sur le retour de la démocratie et l'effervescence culturelle à partir des années 1980.

La première partie intitulée *'De la Seconde Guerre mondiale à la dictature militaire. Le Brésil en transformation'*, met en place les problématiques et les enjeux mondiaux et nationaux post Seconde Guerre qui seront déterminants pour comprendre le coup d'Etat militaire. Une rétrospective du théâtre au Brésil depuis la Seconde Guerre en passant par le théâtre des années 1940, ainsi que le Théâtre Brésilien de Comédie, le réalisme et le politique du groupe Arena et l'existentialisme à la quête du réalisme social du groupe Oficina sont largement évoqués.

Toutefois, pour que le lecteur comprenne l'évolution de la troupe et ses contraintes face au contexte culturel et politique, il fallait que j'expose les points principaux du régime militaire et ses problématiques. Je me suis lancé ainsi dans la lecture de la bibliographie sur la période proposée par mon directeur de thèse, Laurent Martin. La plupart des ouvrages commençait à partir du gouvernement de 'réformisme social' de João Goulart, connu sous le surnom de Jango.

Il arriva au pouvoir au travers de son poste de vice-président lors de la renonciation du président Jânio Quadros. Concernant Jango en particulier, les années 1960 parleront d'un politicien qui n'a pas réussi à maintenir la démocratie dans son

pays, ni à mener à bien le projet social plus égalitaire qui aurait changé la vie de la grande majorité de la population brésilienne. Depuis les années 1970 et le début des années 80, certains historiens et intellectuels retravailleront le profil de Jango en dessinant des contours bien différents de ceux véhiculés par la presse au moment où il subit le coup d'Etat. Il est considéré maintenant par de nombreux auteurs comme un des principaux leaders travaillistes brésiliens et un étatiste affiché et courageux dans ses projets réformistes qui fut victime, avec le pays tout entier, des élites conservatrices, de l'avidité du capitalisme et de l'autoritarisme des militaires.

Toutefois, comprendre les intérêts du capitalisme et du pouvoir des élites brésiliennes de la deuxième moitié du XXe siècle revenait à comprendre des mécanismes sociaux politiques qui se mirent en place surtout pendant l'après-guerre avec la division du monde en communiste et capitaliste, et l'influence culturelle des Etats-Unis sur le Brésil. La décennie qui connaitra le coup d'Etat était plongée dans un contexte de fortes inégalités sociales et d'un pouvoir politique et économique concentré dans les mains de quelques groupes et de leurs intérêts économiques. Ce contexte économique et politique faisait du Brésil des années 1960 un pays riche économiquement, mais avec une population en grande partie misérable.

João Goulart, politicien réformiste de gauche, prétendait lancer le pays de fort écart socioéconomique dans une nouvelle ère pour le Brésil, avec un projet politique qui s´engagerait dans des réformes sociales et économiques pour que le pays devienne plus égalitaire et plus démocratique. Toutefois, dans un arrière-plan d'une intense mobilisation de la population pour des réformes sociales, la droite brésilienne, soucieuse de ses privilèges, boycotta Jango dès son arrivée au pouvoir. Il était clair qu'un gouvernement réformiste de gauche ne pouvait pas être accepté par les forces politiques et économiques en place. Les secteurs conservateurs de droite, ainsi que les investisseurs nationaux et internationaux se sont rapidement unis et ont joué un rôle capital pour discréditer et déstabiliser le gouvernement Jango. Celui-ci finit par être renversé par les militaires qui l'accusaient de vouloir installer une dictature communiste sous les tropiques.

La *deuxième partie* s'intitule : *Les années 1970. Innovation, irrévérence et liberté sous la dictature militaire*. Le contexte dramaturgique, politique, culturel et social des années 1960 posé, la deuxième partie s'attache à travailler l'histoire de la troupe Asdrúbal Trouxe o Trombone et ses innovations dans un contexte de répression et de censure. Un premier chapitre exposera le tournant culturel des années 1970 tout en

décrivant aussi l'ambiance culturelle et politique de la ville de Rio de Janeiro, ville où la troupe est née. La contreculture *desbundada* et la dramaturgie brésilienne des années 1970 seront ainsi travaillées et nous en discuterons les aspects et les problématiques centraux. Encore dans la deuxième partie sera exposée la première phase de la troupe Asdrúbal Trouxe o Trombone où la troupe interprètera, ou plutôt, fera une relecture de deux grands classiques de la dramaturgie mondiale, à savoir L'Inspecteur Général de Nikolai Gogol et Ubu de Alfred Jarry. Toutefois, la troupe se lancera aussi dans les années 1970 dans son premier travail d'auteur *Trate-me Leão* qui sera le moment d'apogée de l'histoire de la troupe. Nous étudierons en détail les raisons de ce succès à Rio de Janeiro et bien au-delà.

La *troisième partie* qui s'intitule '*Les années 1980. Effervescence culturelle et retour de la démocratie'* décrit le contexte politique et culturel des années 1980 bien différent des années 1960. Le deuxième spectacle d'auteur de la troupe, *Aquela Coisa Toda* sera lancé en 1980 dans un climat de bouillonnement culturel à l'aube du retour de la démocratie. Ce nouveau spectacle se présentait bien différent du premier spectacle d'auteur présentant une approche autobiographique de la troupe et de son histoire. Il mettait en scène, cette fois-ci, non plus les histoires d'individus d'une génération, mais les histoires du groupe lui-même[15].

Après une analyse de la troupe et du nouveau spectacle par les critiques et la presse, avec un arrière-plan de grande mobilisation populaire et d'épuisement de la dictature militaire, je me suis lancé à travailler sur le contexte et les problématiques culturelles vécues pendant la décennie. Dans ce contexte de mobilisations sociales et politiques, la troupe donna sa participation non seulement par le biais de *Aquela Coisa Toda*, et aussi du troisième spectacle d'auteur et dernière mise en scène de la troupe, *A Farra da Terra*, mais aussi en donnant des cours libres de théâtre. A ce moment un détour par l'EAV, Ecole d'Arts Visuels fut nécessaire, étant donné que cette institution fut déterminante dans l'approche donnée aux arts visuels à partir de cette date, mais aussi en ce qui concerne la troupe qui y trouva un espace de diffusion de son esthétique et de son idéologie par l'intermédiaire des cours et des stages donnés. Cette partie travaillera aussi le dernier spectacle de la troupe, *A Farra da Terra*, en détail tout en entrecroisant les critiques de presse et les entretiens dans son histoire. Enfin deux chapitres seront dédiés à 'l'effet asdrúbal'. La troupe a tout au long de sa carrière

[15] *Rua Alice, 550 - Dionisio é pai. Paulo José entrevista Hamilton Vaz Pereira.* Jornal do Brasil, Revista de Domingo. Ano 22 – N° 1119 – 12/octobre/1997. Pg. 6.

stimulé grandement le théâtre alternatif en suscitant un grand nombre de disciples qui suivront ses pas et créeront à leur tour des groupes théâtraux aux noms encore plus étranges que leur modèle. Parmi les fruits les plus importants auxquels il donna naissance, rappelons le groupe de *pop rock* qui connut un énorme succès, *Blitz,* et la salle de spectacle qui existe toujours et qui a donné naissance à cette thèse, le *Circo Voador.*

Cette introduction n'a pas eu le but d'épuiser la découverte à faire sur la troupe Asdrúbal Trouxe o Trombone et le contexte politico culturel dans lequel elle s'est développée. L'idée a plutôt été d'essayer de présenter quelques points importants pour aborder son originalité et ses problématiques. Je vous invite ainsi à un voyage au travers de l'histoire de la dictature au Brésil, de la répression et du théâtre Asdrubalien sur fond d'ambiance culturelle des années 1970 à 1980, mais surtout à un voyage qui nous rappellera que l'art se transforme et est aussi source de transformation des individus et des sociétés. Rien n'est stable pour toujours, ni la beauté, ni la torture, l'art en est un des moteurs, l'histoire et les sociétés en sont témoins.

PREMIÈRE PARTIE

De la Seconde Guerre mondiale à la dictature militaire. Le Brésil en transformation.

En mars 1964, le Brésil connut un coup d´Etat militaire qui destitua le président de la République João Goulart et imposa au Brésil une des périodes les plus sombres de son histoire. Les gouvernements militaires qui suivirent « la Révolution de 1964 » firent preuve d'une forte violence à l'égard de la liberté par le contrôle et l´interdiction des expressions artistiques et des actions politiques. Contrôle et censure devinrent les mots d´ordre d'un régime autoritaire et arbitraire qui adoptait la logique institutionnelle de l´armée avec ses ennemis, ses combats et ses armes. La doctrine de la Sécurité nationale implantée par les militaires fut l'expression majeure et pratique de cet état d'esprit. Au nom de la sécurité du pays, l'Etat militaire mit en place une double logique qui, d'une part, justifia l'intervention militaire et, d'autre part, légitima un nouvel élan de conservatisme, pérennisant les vieux privilèges économiques et les séculaires hiérarchies sociales.

Le Brésil du début des années 1960 se présentait comme un pays profondément divisé, où les antagonismes face au projet de modernisation économique et sociale du pays constituaient des épreuves de force. D'un côté, le Brésil faisait face à la montée de l'idéologie réformiste et populiste qui essayait de se mettre en place et, de l'autre la droite traditionnelle réaffirmait son positionnement et son pouvoir ancrés depuis des siècles. Chacune des deux idéologies imposait sa vision particulière de ce que devrait être la voie de la modernisation du pays et dans quel sens et quelle mesure devraient être menées les réformes sociales. La droite était fort enracinée historiquement dans des enjeux et des intérêts internes et externes, ce qui lui assurait beaucoup de force et de soutien politique. De son côté, la jeune gauche brésilienne ne réussissait pas à s'organiser suffisamment pour faire face aux forces et intérêts traditionnels de ses adversaires. Les réformes souhaitées par la gauche finirent par se limiter à une réaction rhétorique et peu mobilisatrice pour la population en général. Par ailleurs, dans un contexte politico-culturel marqué par le doublon conservatisme/anticommunisme, les projets dans le cadre des réformes sociales ou travaillistes, pouvaient être considérés ou

jugés comme subversifs. Sur ce point, il faut comprendre que l'influence des Etats-Unis et de sa politique anticommuniste dans l'histoire de cette période, crédibilise la thèse d'un coup d'Etat orchestré au-delà des frontières brésiliennes. Ne nous méprenons surtout pas sur les intérêts et les forces internes du coup d'Etat et leur relative autonomie, obtenue grâce à une alliance entre conservateurs et militaires. Mais on ne doit pas s'empêcher d'entrevoir le rôle capital que son voisin américain a joué en 1964 au Brésil.

En ce qui concerne plus précisément la culture et les arts sous la dictature militaire, la répression marque l'absence de liberté d'expression du régime, mais n'aboutit pas à un épuisement général du monde des idées, de l'art et de la culture. Artistes et intellectuels évoluent et développent de leurs côtés d'autres formes et moyens de s'exprimer et de transmettre leurs positionnements et discours idéologiques. Si d'un côté certaines voix sont réduites au silence par la peur ou par la mort, de l'autre, de façon presque paradoxale, l'art connaît un nouvel élan créatif, se transforme et s'affirme dans ce nouveau contexte.

Malgré les jeux de force et la créativité adaptative développés par les artistes pendant cette période, l'art est toutefois objet de manipulation et de contrôle, et souffre directement de cet étouffement. Sur une toile de fond de nature fortement psychologique, les militaires condamnent les agents politiques et les artistes, à une culture de la terreur, fermant par conséquent les portes à la liberté et par définition, à la politique démocratique. La censure et l'auto-censure par le biais de la peur, sont ainsi les outils stratégiques ordinaires et évidents de répression du régime autoritaire et attestent du cadre arbitraire en réduisant l'opposition au silence dans une ambiance trompeuse d'équilibre social, dictée par le 'surveiller et punir'.

L´imposition du silence prit toute sa force à partir de 1968 avec l´Acte Institutionnel n° 5 (AI- 5). L'Acte en soi matérialisait et mettait en pratique, une fois pour toutes, l´intention des militaires d'établir un contrôle social et politique sous l´auspice de l´autorité. C'était le « deuxième coup militaire », ou plutôt « *O Golpe dentro do Golpe*[16] », néanmoins le coup fatal, celui qui dévoilerait définitivement la nouvelle configuration idéo-politique de droite qui se maintiendrait au pouvoir pour plus de vingt ans.

[16] Traduction dans le sens d'un double coup d'Etat et du dévoilement de l'intention réelle des militaires.

Dans ce cadre aggravant de répression politique et culturelle, les mouvements sociaux d´opposition ne disparurent pourtant pas. Ils devinrent plus complexes et divers dans leurs moyens d´expression et leurs discours de résistance. Les productions des journalistes, étudiants, intellectuels et politiques nous montrent que la société brésilienne n´a pas été passive face à la dictature. Si leurs réactions se présentaient moins violentes, elles n'étaient pour autant pas moins combatives. Mais il faut reprendre les choses au début, remonter le temps, dans un contexte de guerre froide et d'affirmation du capitalisme international pour comprendre la problématique postérieure et la configuration politique brésilienne à partir de 1964.

1 - Le Brésil de l'après-guerre dans l´orbite culturelle et politique du capitalisme

Le coup d'Etat militaire au Brésil en 1964 fut le résultat d'une ample coalition militaro-civile antiréformiste et conservatrice, dont les origines remontent bien avant les années soixante et au-delà des frontières brésiliennes. Comprendre les enjeux et forces en action, exige de nous un regard en amont et surtout une analyse critique des années antérieures au coup d'Etat dans un contexte post-Seconde Guerre mondiale.

La fin de la Seconde Guerre mondiale en 1945 inaugure dans le monde une nouvelle logique politique et idéologique où deux grandes puissances, les Etats-Unis et l´URSS, émergent et reconfigurent la scène internationale. Les années qui suivent voient les efforts de ces deux pays pour diffuser leurs valeurs et asseoir leurs intérêts politiques, culturels et économiques un peu partout dans le monde. La politique extérieure des Etats-Unis et de l´URSS pour élargir leur zone d'influence politico-idéologique, entraînent conséquemment un relatif partage du monde en deux grands blocs.

Sous l'influence du capitalisme en particulier, vont se manifester des changements significatifs dans la politique et dans la culture, surtout en Europe, en Amérique Centrale et en Amérique du Sud. Les Etats-Unis de leur côté, exercent une influence économique et idéologique par la diffusion et le rayonnement de la culture américaine.

La prospérité économique des Etats-Unis de l´après-guerre répandit dans le monde occidental un esprit de bonheur et d´espoir, ayant comme base un nouveau mode de vie au travers de la production de masse de biens manufacturés. La culture se reconfigura ainsi dans un contexte de renouveau, dont la société de consommation fut la marque au niveau économique, mais aussi au niveau culturel. C'est dans ce contexte que le Brésil s´aligna sur les Etats-Unis et se forgea une mentalité de lutte contre le communisme à l´intérieur de ses frontières. L´alliance des militaires conservateurs et de certains secteurs de la société, avec le soutien des Etats-Unis, fut une composante importante et même décisive de la crise politique qui aboutit au suicide du président Getúlio Vargas en 1954 et dix ans plus tard, à la destitution de João Goulart en 1964.

À partir de 1947, la plupart des élites civiles et des cadres militaires brésiliens s'alignèrent sur le modèle politico-économique et culturel du monde chrétien et occidental, dont les représentants et les leaders principaux étaient les Etats-Unis et

l'économie capitaliste. Sous la forte influence et la dépendance des Etats-Unis, l'arrière-plan de la guerre froide et sa politique internationale dans la sphère culturelle, jouèrent un rôle central dans les conflits internes de la société brésilienne, en réactivant et en mettant en évidence les anciennes et traditionnelles positions conservatrices.

A partir des années 1950, dans le contexte de la guerre froide et sous l'influence du capitalisme international, le Brésil se lança dans des transformations de grande importance du secteur industriel, mettant l'accent sur la création d'une industrie de biens de consommation. Entre 1956 et 1961, le gouvernement du Président Juscelino Kubitschek mena la politique de *Desenvolvimentismo Nacional*[17] *et* impulsa le développement de l'industrie automobile et électro-ménagère, grâce à l'entrée de capitaux étrangers. Le capital étranger devint rapidement le moteur de l'économie du secteur industriel brésilien, exigeant des importations de grande ampleur pour assurer la mise en œuvre d'équipements de pointe, ce qui exigeait d'importantes dépenses au profit des entreprises-mères étrangères. L'Etat brésilien qui, de son côté, visait à la modernisation et à la croissance économique du pays par le biais de l'industrialisation, maintint et assura une politique fiscale conservatrice, limitant les recettes internes et faisant systématiquement appel au capital étranger pour investir dans d'autres secteurs tels que l'énergie, les transports publics et la sidérurgie[18]. L'introduction d'industries de biens durables et l'entrée de technologies de plus en plus sophistiquées et couteuses, imposèrent au Brésil une configuration où l'accumulation capitaliste brésilienne menait à une concentration de capitaux et en conséquence à des obstacles techniques et financiers pour les investisseurs mineurs, voire nationaux. D'où la mise en place d'une structure monopolistique du secteur industriel[19]. Le résultat direct et pratique de cette politique économique fut la concentration des capitaux, qui favorisèrent la création de postes de travail liés aux sphères techniques et administratives avec des salaires élevés, condamnant d'autre part, les ouvriers et les salariés à un contrôle plus strict du salaire minimum et de leurs droits sociaux. D'une manière générale, la politique économique des années 1950, avec une forte concentration de capitaux et l'internationalisation de l'économie, créa un climat de contestations au niveau politique, parmi les différents

[17] Développement National. Politique de développement national basée sur l'industrialisation dans le cadre de projet de modernité.
[18] Voir MARANHÃO, Ricardo. *O Governo Juscelino Kubitschek.* SP : São Paulo. Editora Brasiliense, 1987 & SILVA, Hélio. *Juscelino Kubitschek.* Editora Três, 1983.
[19] MENDONÇA, Sônia Regina de & FONTES, Virginia Maria. *História do Brasil recente 1964-1992.* 4ª edição. Editora Àtica, 2001, Page 9.

secteurs, à l'égard des investissements de l'Etat. Chaque secteur se battait pour avoir une plus grande « part du gâteau », c'est-à-dire avoir des investissements et d'autres avantages, comme par exemple, des avantages fiscaux[20].

Après l'évocation de cette toile de fond politico-économique des années 1950, les années 1960 au Brésil débutèrent avec un fort mécontentement des salariés et une croissance du mouvement syndical, qui menaçait de faire grève et d'étendre la mobilisation à d'autres branches de l'économie. Par la multiplication des grèves dans divers secteurs, les travailleurs imposaient leur volonté pour combattre, par exemple, l'érosion salariale en mettant l'accent sur des questions centrales, comme la formalisation d'un treizième mois de salaire. D'autre part, la crise économique touchait aussi les grands entrepreneurs qui se demandaient quels secteurs deviendraient hégémoniques dans le processus d'accumulation du capital au Brésil.

Sur le plan international, la Révolution cubaine en 1959 se révéla être un évènement majeur qui renforça les enjeux et les tensions politiques et économiques dans l'ensemble de l'Amérique Latine. À partir de ce moment, l'Amérique du Sud se présenta comme le terrain privilégié de la guerre froide, puisque les frontières établies contre le communisme ne se présentaient plus comme géographiques, mais devenaient surtout des frontières idéologiques, capables de changer l'ordre du 'jeu', comme cela s'était produit à Cuba. Il s'agissait maintenant d'intervenir politiquement dans les pays sensibles, susceptibles de suivre l'exemple cubain, et pour cela, il fallait stimuler les forces politiques en place pour lutter contre l'ennemi communiste, l'empêcher de prendre de la force et de contaminer à son tour le pays. En conséquence, la politique de diffusion culturelle et politique des Etats-Unis s'intensifia et l'image du 'monstre' du communisme fut de plus en plus véhiculée, surtout au travers de la culture et des produits de consommation en général, consolidant ainsi le discours et les intérêts du capital.

Le Brésil, fortement influencé par l'orbite culturelle et politique des Etats-Unis, dans un contexte de lutte contre le communisme et de croissance du capitalisme international, fut marqué en 1964 par une rupture avec les politiques sociales et par le renforcement des tendances économiques en place, c'est à dire le capitalisme de matrice surtout nord-américaine. La configuration politique permit ainsi que les intérêts des

[20] SILVA, Hélio. *Juscelino Kubitschek.* Editora Três, 1983.

élites et du capital étranger non seulement se maintiennent au pouvoir au Brésil, mais aussi se renforcent par le biais de la force, d'un relatif consensus de la classe moyenne et du contrôle des masses, mises systématiquement à l'écart des discussions politiques.

En imposant une participation croissante de l'Etat dans l'économie et une augmentation claire des pouvoirs de l'exécutif, le gouvernement militaire, qui s'empara du pouvoir en 1964, mena une politique de limitation des expressions idéologiques et des articulations politiques des secteurs opposés à ses intérêts. Une augmentation de l'interdépendance entre politique et économie, sous l'égide du capitalisme et de la droite dictatoriale, se mit en place, donnant naissance à une nouvelle ère politique : contrôle de l'économie et de la politique par l'Etat, répression et censure du monde des idées.

Le Brésil allait se définir de nouveaux contours qui modifieraient de manière décisive la société jusqu'à nos jours. Le coup d'état de 1964 changea en effet pour longtemps l'histoire du Brésil et produisit un exemple de modèle de coup d'état et de régime politique pour toute une série d'autres pays en Amérique Latine. Les ambiguïtés de ce processus historique ne sont pas, en revanche, aussi simples à comprendre et exigent l'analyse du gouvernement antérieur au coup d'Etat.

2 – Crises politiques : de Jânio Quadros et João Goulart, au coup d'Etat militaire en 1964.

2.1 Jânio Quadros

Sous la présidence de Juscelino Kubitschek, le Brésil de la fin des années 1950 était face à une importante crise économique et sociale héritée de la politique du *Nacional desenvolvementismo.* Comme déjà évoqué, la politique économique de Kubitschek, basée sur l'ouverture aux investissements de capitaux internationaux, transforma significativement l'industrie nationale, mais eut des effets pervers pour la population et aussi pour certains investisseurs nationaux[21]. D'autre part, le *Nacional desenvolvementismo* avait stimulé l'exode rural et par voie de conséquence un important développement urbain, qui à son tour, mit en évidence les conditions de vie déplorables des populations les plus démunies.

Dans le cadre d'un mécontentement social inquiétant, d'une dette externe exorbitante vis à vis du capital étranger, et d'une inflation qui atteignait le taux considérable de 25 % par an, Jânio da Silva Quadros mena une campagne présidentielle résolument démagogique, marquée par un discours moralisateur de lutte contre la corruption et de défense des intérêts des milieux les plus défavorisés, promettant par ailleurs d'adopter une position de neutralité face à la politique traditionnelle et aux forces économiques en place

Jânio Quadros, avec le soutien de l'UDN (Union Démocratique Nationale), à l'issue d'un vote au suffrage universel, arriva à la Présidence de la République en octobre 1960 avec une victoire significative[22]. Il assuma la présidence à partir de janvier 1961 dans une ambiance d'optimisme, en promettant de donner suite aux politiques de modernisation du Brésil et d'ouverture à de nouvelles possibilités économiques.

Sous son gouvernement, les contradictions entre sa politique interne et externe se dévoilèrent rapidement. Au niveau national, Jânio Quadros s'allia à des secteurs politiques qui représentaient l'élite du pays, secteurs qu'il avait critiqués pendant la campagne présidentielle. En matière de gouvernance, Jânio Quadros décida de prendre du recul par rapport aux agents politiques traditionnels et de se rapprocher des

[21] SILVA, Hélio. *Juscelino Kubitschek.* Editora Três, 1983.
[22] Jânio Quadros remporta les élections présidentielles avec 5,6 millions de votes contre 3,8 millions pour Henrique Teixeira et 2,1 millions pour Adhemar de Barros.

mouvements nationalistes et de gauche. Cette posture le condamna à avoir des relations difficiles et conflictuelles avec le Congrès National et par conséquent à un quasi isolement politique.

Sur le plan de sa politique internationale, les contradictions étaient encore plus marquantes et porteuses d'inévitables conflits d'intérêts. Si d'un côté, Jânio Quadros se disait anticommuniste, il critiquait par ailleurs la politique des Etats-Unis face à Cuba. Il chercha à rompre la dépendance brésilienne vis à vis de son voisin américain, fortement développée par son prédécesseur Kubitschek.

Encore plus contradictoire fut sa politique diplomatique. Quadros essaya par exemple de se rapprocher diplomatiquement de l'URSS. Il envoya le vice-président João Goulart en mission officielle en Chine, et il alla jusqu'à décorer l'un des plus grands représentants de la révolution socialiste, « Che » Guevara, de la médaille du *Cruzeiro do Sul* en août 1961. La décoration honorifique de Guevara lui fit perdre aussitôt le soutien de l'UDN, la coalition qui l'avait porté au pouvoir. Cette politique diplomatique déplut aussi aux Américains, ainsi qu'aux secteurs conservateurs de la société brésilienne, aux politiciens de droite et aux élites de l'armée. Tout était en place pour que les tensions éclatent au grand jour.

Sur le plan économique, Quadros n'avait pas de vrai projet pour faire face à la crise qui s'annonçait, se limitant à des mesures qui ne donnèrent aucun résultat significatif. Il finit par mener une politique conservatrice en suivant les conseils du FMI (Fonds monétaire international) : blocage des salaires, limitation du crédit et dévalorisation de la monnaie nationale, le cruzeiro. Aucune de ces mesures ne fut cependant suffisante pour freiner la crise économique, la dette externe et l'inflation.

Le 25 août 1961 le gouvernement Jânio Quadros s'effondra, avec pour toile de fond une baisse croissante de popularité, une crise économique qui ne présentait pas de vraies issues et une articulation politique quasi inexistante. Les principaux soutiens politiques de Quadros, comme celui de l'UDN qui l'avait mis à la présidence, l'abandonnèrent une fois pour toutes. Sans le soutien du législatif et sous le regard méfiant des militaires, Jânio Quadros n'eut pas d'autre issue que d'envoyer une lettre de renonciation à ses fonctions de Président au Congrès National. La seule explication pour quitter la présidence était la présence de « terribles forces » contre lui. Le Congrès accepta promptement le départ du Président et le président de la Chambre des députés, Ranieri Mazilli, assura l'intérim de la direction du pays, jusqu'au retour de Chine du

vice-président João Goulart. Celui-ci arriva à la présidence en pleine crise politique, mais aussi sociale, dans un tourbillon de tensions.

Les ouvrages historiographiques relatifs à la trajectoire du vice-président qui assuma le pouvoir, João Belchior Marques Goulart, sont encore peu nombreux et présentent des interprétations divergentes. La plupart des intellectuels travaillent encore sous le prisme de la disqualification du président et de son gouvernement. Le *Nacional desenvolvimentismo* au Brésil a donné lieu en revanche à une vaste production historiographique qui met l´accent sur la performance des gouvernements de Getúlio Vargas et de Juscelino Kubitschek. L´emphase donnée à ces dirigeants antérieurs contraste avec le faible intérêt pour le gouvernement de *Jango*[23] qui a été, de manière systématique, mis à l´écart par l´historiographie et la mémoire collective nationale. Les opposants à Jango ont en effet développé des initiatives et des stratégies politiques qui induisaient la disqualification du président et de sa trajectoire politique, depuis sa nomination au Ministère du Travail en 1953 sous Getúlio Vargas. Ce travail de dévalorisation prit de la vigueur dans la conjoncture pré-1964 et encore plus de force après le coup d´Etat en 1964. Le silence imposé par les militaires, par le biais de la peur et de la censure, compléta la stratégie d´isolement de Jango et légitima l´action des militaires et du coup d´Etat.

Si on oublie l´historiographie, ses biais et ses intérêts politiques, il faut souligner que Jango a été un des principaux leaders travaillistes brésiliens. Depuis les années 1970 et le début des années 1980, certains auteurs et intellectuels ont retravaillé le profil de Jango en dessinant des contours bien différents de ceux imposés dans les années 1960. Le président Jango, sous cette nouvelle optique, est un étatiste affiché et courageux dans ses projets réformistes, victime surtout des élites conservatrices, de l'avidité du capitalisme et de l'autoritarisme des militaires. De nos jours, des analyses plus larges nous laissent plutôt penser que la politique de Jango était orientée, avec une indiscutable cohérence, vers la consolidation renouvelée de l'héritage de GétulioVargas et l´élargissement de la citoyenneté et de la défense des intérêts économiques nationaux. Cependant, étant le principal héritier de la tradition travailliste varguiste, Jango héritait aussi de ses opposants, qui voyaient en lui un leader du réformisme social et des transformations plus amples de la réalité sociale et politique du Brésil. La faiblesse des bases de son projet réformiste, qui manquait de consistance idéologique et politique, fut

[23] Surnom très populaire de João Goulart utilisé par l'historiographie brésilienne ainsi que par la grande presse.

largement utilisée par ses adversaires, comme raison du coup d'Etat militaire, lequel rendit possible sa chute.

2.2 João Goulart, réformisme social versus conservatisme séculaire

Dans un contexte de fortes inégalités sociales et d'un pouvoir politique et économique concentré dans les mains de quelques groupes et de leurs intérêts économiques, le Brésil se présentait au début des années 1960 comme un pays riche économiquement, mais avec une population en grande partie misérable. Sur cette toile de fond sociale, João Goulart, politicien réformiste de gauche, promit, dès son arrivée à la présidence, une nouvelle ère pour le Brésil, avec un projet politique qui s´engagerait dans des réformes sociales et économiques et conduirait ainsi le Brésil à devenir un pays plus égalitaire et plus démocratique. Il s'investit avec force pour porter le projet d'une démocratie politique et surtout pour instaurer une démocratie sociale au Brésil.

La droite brésilienne, soucieuse de ses privilèges, ne vit pas, de son côté, l´arrivée de João Goulart comme un bon présage, et les ministres militaires, avec le soutien de l'UDN, essayèrent d'empêcher João Goulart de commencer son mandat. Après de longues négociations, le président exerça son mandat avec des pouvoirs limités dans un système parlementaire. En 1963 un plébiscite eut lieu pour choisir entre deux systèmes politiques, soit le retour au présidentialisme, soit le maintien du parlementarisme. Le présidentialisme remporta la victoire avec 9,5 millions de votes contre 2 millions. A partir de ce plébiscite, João Goulart devint président avec les pleins pouvoirs, ce qui lui donna une plus grande capacité et une autonomie de gouvernance dans un contexte néanmoins d´irréfutable polarisation politique, nationale et internationale. Jango avec les pleins pouvoirs annonça rapidement son intention de mettre en marche une série de réformes sociales et politiques. Ces réformes, appelées *les Réformes de base,* concernaient divers domaines : les secteurs agraire, urbain, éducatif, fiscal et politique. Le discours de gauche mené par Jango et sa décision de mettre en place les Réformes de base, donnèrent naissance, surtout à partir de la fin de 1963, à la thèse de « *communization* » du pays. Les secteurs les plus conservateurs, et évidemment les grands propriétaires terriens, diffusèrent et imposèrent, par exemple, l'idée que la *Surintendance de la réforme agraire (SUPRA),* créée en 1962, était la porte

d'entrée et la ligne de front pour l'implantation du communisme au Brésil. Par la suite, cela allait mener le monde agricole à s'engager dans de sanglantes batailles.

Le panorama global des années 1962-1964 présentait, en résumé, une intense mobilisation de la population, face à l'équilibre instable entre les partis politiques, qui mettait en échec le pacte populiste proposé par Jango. Il était clair qu'un gouvernement réformiste de gauche ne pouvait pas être accepté par les forces politiques et économiques en place. Ainsi João Goulart, dès son arrivée au pouvoir en 1961, dut faire face à des crises politiques. L´orientation gouvernementale de Jango suscita en effet une vraie méfiance des secteurs conservateurs de la société qui avaient des intérêts divergents de ceux du président. Parmi les secteurs opposés à ces politiques sociales réformistes, il faut citer l'Union Démocratique Nationale (UDN), certains secteurs de l´armée, l´Église catholique conservatrice, les propriétaires ruraux et la plupart des investisseurs nationaux et internationaux. Ces forces conservatrices se sont rapidement unies et ont joué un rôle capital pour discréditer et déstabiliser le gouvernement Jango.

Le président était surtout considéré par ces secteurs traditionnalistes et conservateurs comme un « ami » des communistes, qui voulait mettre en place au Brésil une république syndicaliste. Jango était aussi accusé par l'opposition d'incompétence administrative et d'irresponsabilité politique. On le considérait en effet comme un populiste qui promettait trop d'avantages et de changements à la population, mais qui serait incapable, dans la pratique, d´accomplir ses promesses dans un pays encore trop conservateur.

João Goulart, comme nous l'avons déjà dit, est arrivé au pouvoir dans une période de crise politique et économique. En ce qui concerne l'économie, il s'agissait plutôt d'un ralentissement du cycle économique, mais pas vraiment d'une crise majeure qui mettait en péril l'accumulation capitaliste dans le pays. Cependant, la participation croissante des travailleurs à la politique, ainsi que des conflits entre les secteurs dominants, amplifièrent, chacun de leur côté, les craintes de survenue de la crise, lui donnant des contours presque monstrueux. L'emphase donnée à la crise économique rendait possible, en effet, la consolidation des positions politiques en question et mettait en évidence la confrontation nécessaire. Sous la contrainte de la crise économique, la question centrale qui se posait était plutôt de définir quel groupe conduirait le pays dans la direction des intérêts particuliers à ce groupe, c'est- à- dire qui, au travers de son idéologie, imposerait son poids politique pour sortir le pays de la crise.

Il ne faut pas tomber cependant dans le piège de minimiser l'importance de la crise de la période 1961-1964. La situation se présentait comme étant complexe, associant des disputes entre partis, des conflits polémiques entre exécutif et législatif, des grèves et une inflation croissante. Le coup d'Etat militaire doit être compris comme l'articulation et la somme de tous ces éléments qui aboutirent ensemble au coup d'Etat et qui, ensuite contribuèrent à le légitimer. Mais il faut surtout nous poser la question du processus de la crise et de sa mise en place, qu'elle soit économique ou politique.

Le sociologue Florestan Fernandes et certains historiens comme Caio Navarro de Toledo, analysant le caractère 'préventif ' du coup d'état qui justifiait l'intervention militaire comme seul moyen de ne pas perdre le contrôle du pays, défendent l'argument que la raison centrale du coup d'état militaire au Brésil en 1964 fut le fort mécontentement des secteurs conservateurs envers l'organisation croissante et autonome de la société civile, voire des mouvements populaires de gauche[24].

Dans un pays marqué par une forte concentration des terres, des propriétés et des revenus, Jango voulait imposer au Brésil de vrais changements de la structure sociale. Au travers des Réformes de base, il voulait mettre en place des réformes agraires, bancaires, fiscales, urbaines, administratives et universitaires, ainsi que des changements visant à assurer la participation de la population à la politique. En résumé, les Réformes de base de João Goulart se présentaient comme une véritable bombe transformatrice de la société, mais surtout comme l'arrière-plan de vraies controverses politiques, donnant une force majeure à la théorie de « *communization* »[25] du pays.

Une des réformes, la plus délicate et emblématique, était sans doute la réforme agraire, qui reste jusqu'à nos jours un des tendons d'Achille de la société brésilienne. Point central de l'antagonisme de la gauche et du « Mouvement sans-terre » contre les propriétaires terriens et l'industrie agroalimentaire, la Réforme agraire continue à être le témoignage d'une violence meurtrière commise par les deux camps, même si les plus forts finissent évidemment par tuer davantage. En gardant à l'esprit que la question de la terre au Brésil est un débat fortement politique et économique, sur un arrière-plan d'exclusion sociale et de violences physiques, nous pouvons revenir à la Réforme agraire souhaitée par Jango au début des années 1960.

[24] Voir : FERNANDES, Florestan. *O Brasil em compasso de espera.* São Paulo: HUCITEC, 1981; TOLEDO, Caio Navarro (Org). *1964: Visões Críticas do Golpe – Democracia e Reformas no Populismo.* Campinas : Editora da UNICAMP, 1997.
[25] Terme utilisé pour désigner l'évolution du communisme au Brésil à l'époque.

La création en 1962 de la Surintendance de la Réforme agraire (SUPRA) fut considérée par les secteurs conservateurs comme une illustration de la volonté de Jango de mener une politique de transformations des questions agraires au Brésil, mais aussi comme le début de l'entrée du communisme dans le pays. Le député José Bonifácio de l'Union Démocratique Nationale de Minas Gerais (UDN-MG) alla jusqu'à affirmer que la réforme agraire annoncée par le président de la République était le premier pas d'une ample manœuvre pour mettre en place *« des intérêts communistes les plus graves* »[26]. La réforme de João Goulart prétendait en effet, faire face et s'attaquer à l'existence séculaire des « latifúndios »[27]. Le mouvement organisé des paysans pour des réformes socioéconomiques dans le domaine agraire était apparu quelques années avant sous le nom de « *Ligas Camponesas* »[28]. Ces ligues de travailleurs et de petits propriétaires ruraux étaient des organisations de travailleurs ruraux formées par le Parti Communiste Brésilien (PCB) à partir de 1945. Celles-ci devinrent un des plus importants mouvements de la Réforme agraire et de l'amélioration des conditions de vie et de travail au champ. Les ligues de travailleurs ruraux furent étouffées politiquement à la fin du gouvernement Vargas dans les années 50, mais reprirent ensuite de la force en tant que mouvement populaire de gauche, luttant pour la réforme agraire jusqu'en 1964. João Goulart touchait ainsi à des questions longuement contrôlées et étouffées par les forces politiques et économiques au pouvoir. Sa politique sociale de gauche ne pouvait que susciter une opposition ouverte des secteurs traditionnels et conservateurs.

Pour ce qui concerne les réformes urbaines, prévues dans le cadre des Réformes de base, elles prévoyaient que les locataires pourraient accéder à la propriété privée, par le biais d'une politique du logement financée et stimulée par l'Etat. Il s'agissait dans la pratique, de permettre aux travailleurs urbains qui, voyant leurs revenus légèrement augmenter, voulaient atteindre le rêve de la propriété privée. Les mesures souhaitées par Jango ne furent pas approuvées par le Congrès National en raison des intérêts particuliers des groupes conservateurs pour garder leur pouvoir économique aussi dans le secteur du logement dans les grands centres. Le résultat fut encore une fois l'insatisfaction massive des travailleurs qui déclenchèrent des grèves, seules armes à leur disposition pour une opposition de caractère politique. Sous l'aspect purement

[26] BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque 1964.* 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Pg. 17.
[27] Latifúndio : gigantesques domaines de terres pouvant même atteindre la taille de certains petits pays d'Europe. Ces terres en général sont improductives et sont conservées à titre spéculatif ou consacrées en partie en paturâges pour le bétail. Cette configuration physiocrate condamne les paysans locaux à des salaires absurdement misérables et à des conditions de vie de paysans moyenageux.
[28] Traduction de l'auteur : Ligues paysannes.

économique, Jango prétendait mettre en place des mesures nationalistes par le biais d'une intervention forte de l'Etat dans l'économie, en limitant le rapatriement de bénéfices à l'étranger, en nationalisant certains secteurs de l'économie et en renforçant le monopole de la Petrobrás[29], la plus grande entreprise de l'Etat.

Dans un premier temps, João Goulart ne visait pas à instaurer un régime social ou une économie socialiste au Brésil. Son objectif primordial était de faire de l'Etat un pôle d'articulation indispensable entre la bourgeoisie nationale et les mouvements travaillistes, les intellectuels du gouvernement et les secteurs nationalistes de l'armée. Mais les Réformes de base allaient contre les intérêts des secteurs conservateurs et de l'armée, puisqu'elles ébranlaient les structures séculaires de domination. La plupart des secteurs conservateurs évoquaient l'éventualité d'une intervention militaire, en mettant l'accent sur une rupture possible du pacte démocratique par la gauche, lors des élections présidentielles de 1965.

Aux Etats-Unis, Thomas Mann fut nommé Secrétaire d'état adjoint pour les questions interaméricaines. Sa principale mission était de garantir le contrôle et l'hégémonie géopolitique des Etats-Unis en Amérique Latine, surtout dans le plus grand et le plus peuplé pays de la région, le Brésil. Dès 1961, quand João Goulart arriva au pouvoir, Thomas Mann mit en place l'*Opération Brother Sam* qui avait pour but de le renverser, grâce à des alliances politiques entre les Etats-Unis et les ennemis politiques du nouveau président.

La conspiration contre le président prenait désormais de l'importance ; elle s'amplifia au cours du deuxième semestre de 1963, avec de multiples réunions et rendez-vous de l'opposition dans les capitales du pays : São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre et Belo Horizonte. Selon l'ex-agent de la CIA, Philip Agee, trente-trois Brésiliens furent envoyés en formation aux Etats-Unis dans un cours spécial de *l'American Institute for Free Labor Development.* De retour au Brésil, ils organisèrent une série de conférences et de colloques visant à combattre le communisme et à promouvoir les intérêts des Etats-Unis dans les syndicats brésiliens[30]. Dans ce climat de conspiration et de critiques qui attaquaient Jango ouvertement, ou en coulisses, le seul média qui continua à soutenir le gouvernement Jango fut le journal *Última Hora,* de Samuel Wainer.

[29] Petrobrás : une des plus grandes entreprises pétrolières mondiales dont l'actionnaire majoritaire est l'Etat brésilien

[30] AGEE, Philip. *Inside de Company: CIA Diary*. Stonehill, 1975.

La destitution de João Goulart et l'isolement systématique de ses alliés dans la vie publique fut l'issue choisie par la droite pour éviter de potentielles et profondes transformations du pays, transformations qui étaient considérées par les conservateurs comme la porte d'entrée pour une révolution sociale, voire communiste.

Cinquante ans après le coup d'Etat militaire, les divers protagonistes : politiciens, journalistes, académiciens, artistes et intellectuels, remirent en lumière quelques-unes des questions centrales sur le coup d'Etat de 1964 : João Goulart était-il vraiment le responsable de la crise politique qui aboutit au coup militaire ? Le coup d'Etat était-il militaire ou militaro-civil ? La gauche armée fut-elle responsable de l'augmentation de la violence et de la censure ? La société résista-t-elle ou soutint-elle les militaires dans leurs atrocités ? Une chose est sure : le coup d'Etat au Brésil fut le résultat d'une ample coalition militaro-civile, conservatrice et antiréformiste, dont les origines trouvaient leurs racines au-delà des erreurs politiques et économiques du président João Goulart.

Le gouvernement de João Goulart fut constamment critiqué et dévalorisé ; on mit l´accent sur son incompétence et son incapacité d´articulation politique pendant ces crises. Aujourd´hui ce regard n´est plus entièrement accepté et la plupart des intellectuels partagent l'idée que cette vision de président incapable a été en grande partie construite et diffusée par la droite et les militaires, avec le soutien des Etats-Unis. Pour certains intellectuels comme Darcy Ribeiro, « *Jango a été renversé non pas par ses défauts, mais bien au contraire, par ses qualités* ».[31] L´analyse de Darcy Ribeiro ne prétend surtout pas absoudre Jango, mais jeter un autre regard sur l'histoire et remettre en cause certains courants et vérités absolues imposées par la presse et les intérêts des secteurs de droite.

Considéré par un regard progressiste, Jango eut comme principale vertu de revisiter la politique brésilienne et de vouloir la conduire vers une démocratisation de la citoyenneté et de la propriété privée. Il ne s'agissait pas à proprement parler d'un projet politique d'inclusion sociale, de nationalisme économique et de démocratisation politique, mais plutôt d'un agenda de mesures à définir et à discuter.

Dans un contexte politique national de tradition libérale et oligarchique, c'est- à -dire, profondément élitiste, conservateur, qui maintenait à l'écart de la politique les classes populaires, les tendances socialistes de Jango suffirent pour que les secteurs de droite rajoutent à la crise politique conjoncturelle de son gouvernement, la peur des

[31] Darcy Ribeiro, *Jango et moi,* UnB Editeur/Fondation Darcy Ribeiro, 2010, p.81

communistes qui taraudait le Brésil depuis la fin de la Seconde Guerre. Quand les mouvements de gauche s'unirent et menacèrent de transformer l'agenda politique de João Goulart en un vrai projet ayant comme mesures de base : la réforme agraire, le vote des analphabètes, le nationalisme économique et la légalisation du Parti Communiste, la droite et les intérêts capitalistes internationaux se sentirent menacés. A leur tour ils réagirent et mirent en marche l'affirmation d'un autre modèle politique et idéologique, présent depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale : modernisation socio-économique du pays et mise en place, à long terme, d'une démocratie plébiscitaire sous la tutelle des militaires.

En revanche, les manifestations sociales autonomes augmentèrent en nombre, importance et diversité sous Jango, témoignant d´une grande capacité de pression sur la scène politique. Au niveau de la société civile et du réformisme social, nous pouvons souligner quelques mouvements sociaux d´importance comme la participation quotidienne des *Ligas Camponesas*, du mouvement des étudiants et des organisations syndicales. Dans une conjoncture de crise politique, sociale et économique, avec un arrière-plan de guerre froide, ces associations donnèrent force aux manifestations, de plus en plus nombreuses, organisées pour revendiquer la reformulation des politiques publiques sociales et des rapports entre gouvernement et investisseurs étrangers.

Ces mouvements, dans un contexte de dichotomie internationale, accrurent la polarisation politique, légitimant encore une fois le discours interventionniste des militaires, dans la perspective du contrôle social des travailleurs et des « révolutionnaires rouges ». La gauche, de son côté, se présentait comme porte-parole du peuple, mais n'avait pas produit une organisation effective de la base sociale et encore moins une conscientisation politique de classe, qui permettrait une contre révolution à la hauteur du coup d'Etat des militaires. Le coup d'Etat se réalisa ainsi sans grande possibilité de résistance, sous le regard hébété des milieux populaires et de gauche.

Le gouvernement de João Goulart et son importance historique ne peuvent pas cependant se résumer au niveau strictement politique. La vie culturelle au Brésil, stimulée par l'agenda réformiste de Jango, connut aussi une forte agitation, qui trouvait ses racines dans une série d'initiatives culturelles, artistiques et intellectuelles qui remontaient aux années 50. Ce mouvement socio-culturel incitait le pays à se réinventer sous l'égide du nationalisme, inspiré à la fois par la culture populaire et le modernisme. La fin du gouvernement Jango ébranla l'élite intellectuelle qui avait essayé, sans trop de

succès, d'une part de mettre en œuvre des réformes qui mèneraient le Brésil à sa révolution culturelle et sociale et, d'autre part, à éveiller un sentiment de résistance dans plusieurs secteurs de gauche. Ce n'est pas un hasard si la victoire des militaires et de la droite fut marquée par une persécution étendue des élites politiques d'opposition, des intellectuels, des secteurs et des groupes organisés de travailleurs.

Le coup d'Etat de 1964, derrière le discours de 'sauver' le pays du chaos socioéconomique et de la menace du communisme, réprima les mouvements populaires et affirma de plus en plus l'hégémonie du capital monopolistique dans l'économie et dans la culture. L'arrivée des militaires au pouvoir détruisit les mesures sociales de la plupart des conquêtes des mouvements travaillistes, mettant fin au droit de grève, aux associations de travailleurs ruraux, à la stabilité de l'emploi au travers du FGTS[32], et empêchant toute forme d'organisation et d'association populaires. Ce qui suit est déjà connu de l'Histoire : arrestations, tortures, assassinats, en résumé, la mort de la liberté[33].

Cependant, l'historiographie est de plus en plus d'accord sur un point. Face aux mécanismes de répression et de censure qui se mirent en place de manière vaste et orchestrée, une résistance artistico-culturelle s'organisa, à sa manière, pour faire face au manque de libertés d'expression. Armes à feu d'une part, de l'autre, la musique, le théâtre, la littérature, qui luttaient pour leur survie et celle de la liberté d'expression au Brésil.

[32]FGTS : Fonds de garantie du temps de service.

[33] NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro.* 1ª Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014 & KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda – Jornalista e censores, do AI-5 à Constituição de 1988.* 1ª Ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

3 Art, culture et engagement politique pré-coup d'Etat

3.1 Théâtre : évolution et perspectives, une récapitulation nécessaire

Le théâtre est, par excellence, langage artistique et surtout espace de représentations. Le théâtre favorise le dialogue qu'il soit esthétique, psychologique, social, politique ou culturel. Sur scène ou dans le public, l'humanité fait face, de façon ludique, à une manière de se contempler, de se réaliser, de se projeter et de s'imaginer. Le théâtre, dans ce sens, en tant que langage, permet avant tout, d'appréhender la réalité et de transmettre sa vision du monde au « monde », alimentant le regard sur soi-même et sur son entourage.

Le choix de la pièce, sa mise en scène, l'interprétation des acteurs, renvoient au choix d'un discours et comme nous le savons, tout discours possède en soi une idéologie politique. Sur scène, les artistes s'expriment en évoquant leurs rêves, leurs souhaits, leurs besoins et leurs désirs. La scène nous ouvre des portes vers la citoyenneté et la politique, tout en inventant des formes originales d'expression, pour mieux appréhender le monde, le transformer, au lieu de tout simplement le subir.

Si toutes les activités de l'homme se manifestent comme étant politiques, le théâtre se présente lui aussi, dans son intégralité, comme politique puisqu'il est discours. En tant que discours, il se présente comme arme, arme de l'expression, arme de libération très efficace et redoutable. Le théâtre est ainsi une porte d'entrée pour les opprimés vers des possibilités et des regards neufs, par le biais des nouveaux contenus exposés[34]. C'est pour cette raison que les classes dominantes essaient de manière récurrente de confisquer au théâtre son caractère libertaire, en le soumettant à leurs intérêts comme instrument d'aliénation et de domination, et en renforçant par cette dialectique, l'aspect politique et le pouvoir inhérents au théâtre.

Le coup d'Etat militaire de 1964 imposa au théâtre brésilien, la censure et la répression dans tous ses aspects, interrompant ainsi une évolution qui témoignait d'une grande richesse et d'un fort renouvellement depuis au moins 25 ans. Le théâtre, étiqueté par les militaires comme « ennemi potentiel de la société » fut, dans ce nouveau contexte, constamment persécuté et réprimé, et souffrit des indéniables conséquences de

[34] BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1975, pg 18.

cet étouffement. Cependant, entre 1964 et 1984, la censure et la cruauté de la torture n'empêchèrent pas le théâtre, ainsi que d'autres langages artistiques, de s'imposer comme front de résistance et de création. Paradoxalement les conditions particulières imposées par le pouvoir dictatorial, donnèrent naissance à des tendances, des expériences, des textes et des mises en scène bien différents des canons théâtraux des années antérieures et révélèrent l'importance artistique et culturelle du nouveau théâtre brésilien[35].

Etudier le théâtre pendant cette période et analyser les différentes réactions sous forme de pièces, spectacles, tendances et mouvements, s'avère être une tâche complexe et exigeante, mais combien passionnante et fertile.

L'histoire du théâtre brésilien est en « construction »[36], les analyses critiques sont récentes, la bibliographie encore quantativement timide. Cependant pour comprendre l'évolution du théâtre brésilien, une rétrospective est nécessaire afin d'harmoniser les transitions, de construire un panorama cohérent et de comprendre la dynamique de l'art dramatique au Brésil.

3.1.1 Les années 1930 et 1940 : le théâtre en transformation.

Le théâtre des années 1930 au Brésil se caractérisait par un fort immobilisme dépourvu d'innovations, son discours et son esthétique se limitant à des approches largement testées et exploitées. Loin de s'imposer comme une force d'action sociale, jusqu'à la fin des années 1930, le théâtre brésilien n'ouvrait pas d'espace pour des perspectives révolutionnaires et des regards critiques sur soi-même. Les exigences simplistes et répétitives d'un public numériquement et socialement restreint, limitaient la scène théâtrale à un rôle de divertissement, qui optait pour la récurrence d'une même conception, au lieu de se permettre des approches novatrices[37].

L'autre aspect important à souligner était alors l'inexistence de la notion de metteur en scène telle que nous la connaissons. Le rôle de metteur en scène se réduisait en général à la responsabilité des aspects mécaniques du spectacle. Sans cette notion

[35] MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1989, pg 8.
[36] MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da Cultura de Esquerda).* Proposta Editorial Ltda, 1982, pg 13.
[37] MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1989, pg10.

moderne du terme, tout le processus de mise en scène était peu ambitieux et peu créatif, ne laissant aucune place à la personnalité ou à la conception de direction. La scène se résumait donc à une interprétation histrionique de stars, vénérées plutôt pour leur beauté et leur charisme que pour leur talent et leur technique.

Hormis la fonction de direction, les lancements et les premières se succédaient à un rythme effréné qui compromettait le travail de préparation des spectacles. Certaines pièces étaient lancées en quelques semaines offrant peu de marge à la préparation de l'acteur, le condamnant à des interprétations froides et dépourvues d'une vraie appropriation du personnage. Des lectures successives et parfois quasiment enchaînées, empêchaient en effet l'approfondissement, le décodage et la préparation du texte, dépersonnalisant celui-ci et aboutissant à des mises en scènes de divertissement, sans expressivité ni compromis avec l'art.

Ce n'est qu'à partir des années 1940 qu'avec le développement de l'industrialisation, on vit se constituer à São Paulo une véritable bourgeoisie. Elle allait rapidement être en demande d'une approche plus créative de la part des secteurs culturels en général. N'oublions cependant pas que la consolidation de cette bourgeoisie était le résultat d'un processus socioéconomique en germe dans les années 1930, dans un contexte culturel de forte influence artistique et intellectuelle de la France, de son mode de vie et de sa culture. En effet, depuis sa fondation en 1930, l'Université de São Paulo (USP) accueillait des professeurs et des intellectuels français qui transmettaient à cette bourgeoisie brésilienne qui se mettait en place, des mœurs et des valeurs culturelles et artistiques renouvelées. Ce processus culturel et intellectuel mené par la USP, engendra une rénovation idéologique importante et contribua à rompre avec la vision patriarcale alors dominante.

Dans le cadre d'un fort développement économique et industriel, la ville de São Paulo connut une urbanisation croissante. Les projets novateurs de modernisation de la ville donnaient une place importante à l'art et à la culture[38]. Deux éléments convaincants s'unissaient ainsi au niveau culturel : d'une part l'existence d'un public bourgeois numériquement plus important et culturellement plus curieux, et d'autre part, un projet de modernité qui faisait appel à l'effervescence et au renouvellement dont la culture et l'art étaient capables. C'est dans cette nouvelle configuration socioculturelle que le théâtre se transforma et revisita les modes de mises en scène.

[38] Voir Constitution Démocratique de 1946, statut de l'art et de la culture.

La représentation de la pièce *« Vestido de Noiva »*[39] de Nelson Rodrigues, le 28 décembre 1943 au Théâtre municipal de Rio de Janeiro, est considérée par certains comme la première œuvre marquante du théâtre moderne brésilien. Mise en scène par la troupe d'amateurs *Os Comediantes,* avec la direction de Ziembinski et la scénographie de Tomás Santa Rosa, « *Vestido de Noiva* » inaugurait un théâtre tourné vers la réalité quotidienne, mettant l'accent sur les conflits personnels et les pièges de la vie et de l'amour.

A la différence du récit traditionnel et linéaire, habituel jusqu'alors dans la littérature dramaturgique, Nelson Rodrigues innovait avec une technique de récit et d'écriture inspirée du cinéma. L'empreinte technique du cinéma, employée dans cette pièce, avait la particularité d'organiser le récit en trois plans entrelacés : celui de la réalité, celui de la mémoire et celui du délire. L'utilisation de cette technique aboutit à une esthétique innovante dans la conception théâtrale qui se traduisit sur scène par une structure dramatique plus dynamique, mais aussi plus humaine.

Nelson Rodrigues se lança également dans une nouvelle approche esthétique du texte et du discours, en jouant sur la manière de « parler » sur scène. Pour cela, il s'empara volontiers des fautes de langage, des usages et du vocabulaire de la petite classe moyenne de Rio de Janeiro. Nelson Rodrigues marquait ainsi son opposition aux dialogues traditionnels, imposés et artificiels du théâtre des années 1930, dialogues lointains et étrangers à la réalité et à l'expérience brésilienne. Cette nouvelle esthétique du texte et de ses dialogues, s'imposa comme une marque d'innovation, de distinction nationale. Elle doit aussi être comprise comme une véritable bouffée d'air et de transformation dans un contexte de crise du théâtre[40].

Arrivé au Brésil depuis à peine deux ans, le metteur en scène polonais Ziembinski est reconnu historiquement comme l'un des fondateurs du théâtre moderne brésilien grâce à la direction et la mise en scène en 1943 de la pièce *Vestido de Noiva*. Il faisait preuve de compétences remarquables pour le théâtre moderne et, sous l'influence de l'expressionisme allemand, il proposait un nouveau concept de langage scénique. Sa principale originalité fut l'emploi créatif et révolutionnaire de la lumière. La mise en scène de *Vestido de Noiva,* qui bénéficiait de la scénographie de Tomás Santa Rosa, fit appel, sous la direction de Ziembinski, à une énorme variété de jeux de lumière. On

[39] Traduction: « La robe de la mariée »
[40] MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1989, pg. 10.

parle de 132 effets d'éclairage pendant la pièce, fait marquant et inédit à l'époque. Cette utilisation originale de la lumière sur scène contribua à la mise en place d'une nouvelle esthétique et eut un véritable impact sur la conception, proposant et inspirant d'autres possibilités esthétiques.

Avec la mise en scène de cette pièce, et en fonction de son engagement dans le processus de création, Ziembinski annonçait aussi le nouveau regard que désormais on porterait sur le rôle du metteur en scène dans le théâtre brésilien. Comme nous l'avons dit, les fonctions du metteur en scène se limitaient jusqu'à présent à des responsabilités concernant les aspects mécaniques du spectacle, la distribution des rôles et l'articulation des mouvements de scène. Récemment arrivé à Rio, Ziembinski envisageait la fonction de metteur en scène bien autrement. Il concevait le rôle du metteur en scène de théâtre comme étant le « peintre » de la scène, celui qui donne des contours et des couleurs au texte, celui qui inévitablement revisite la narration et la matérialise transmuée sur le plateau. Ziembinski contribua à construire au Brésil le rôle du metteur en scène, tel que nous le connaissons aujourd'hui : celui qui est au centre de la production et qui réunit tous les éléments du spectacle, tant au niveau mécanique que conceptuel. Le metteur en scène assume ainsi, à partir de *Vestido de Noiva* et de l'engagement de Ziembinski, le rôle de celui qui interprète le texte et le reconstruit sur scène par le biais de la direction des acteurs et des techniques théâtrales modernes. Le metteur en scène responsable des aspects mécaniques des années antérieures, voyait maintenant son champ d'action s'élargir, ce qui l'entraînait vers d'autres horizons et apportait au théâtre une vraie révolution en ce qui concerne la lecture, l'interprétation et la mise en scène d'un texte.

La direction de « *Vestido de Noiva* » par Ziembinski sut en plus, mettre en adéquation les « plans d'action » proposés par Nelson Rodrigues, c'est-à-dire, le plan imaginaire, le plan des rêves et celui de la réalité. Le choix esthétique de la mise en scène et de la narration en trois plans de discours, furent, sans doute, une des raisons du succès du texte de Nelson Rodrigues. Ce succès auprès du public et de la critique, légitimait une ouverture d'esprit envers de nouveaux fondements dramaturgiques, et projetait le théâtre vers la modernité.

L'autre changement majeur relatif à *Vestido de Noiva* sous la direction de Ziembinski, fut le niveau et le nombre de répétitions. L'élaboration de la mise en scène exigea un programme de répétitions s'étalant sur plusieurs mois, objectivé par de nombreuses lectures et une implication explicite à la maturation des rôles. C'était en rupture totale avec les pratiques du théâtre professionnel des années 1930 de Procópio

Ferreira et de ses contemporains où, de manière courante, les répétitions ne duraient pas plus d'une semaine, la représentation ayant lieu la semaine d'après.

Par tous ces aspects novateurs, la mise en scène de *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues par Ziembinski rejoignait les tendances esthétiques et conceptuelles déjà en vigueur dans les grands centres du monde artistique, permettant au théâtre brésilien de nouvelles approches et perspectives. Mais ce n'est pas tout. *Vestido de Noiva* ne fut qu'un des éléments de cette ébullition artistique et culturelle des années 1940 qui s'annonçait très fertile et transformatrice, à l'image de l'évolution de la ville de São Paulo. Nous pouvons ajouter comme témoignage de cette effervescence culturelle, le lancement de la revue *Anhembi*, la Société de Culture Artistique, l'expansion du Département Municipal de la Culture[41] et la création de sa bibliothèque, la Biennale de São Paulo, la fondation du Musée de l'Art, la fondation de l'École d'Art Dramatique[42], le Groupe Universitaire de Théâtre et d'autres troupes de théâtre amateur.

Le Groupe Universitaire de Théâtre et les autres troupes de théâtre amateur furent, pour leur part, non seulement acteurs de cette effervescence culturelle de la fin des années 1940, mais aussi responsables et collaborateurs de la création de l'École d'Art Dramatique et de la naissance du Théâtre Brésilien de Comédie (TBC), les deux en 1948. La fondation du TBC à São Paulo fut emblématique en tant que première initiative concrète dans le domaine de l'art et de la culture. Le TBC orienta, d'une certaine manière, la dramaturgie brésilienne. Elle est jugée comme l'étape cruciale de sa modernisation[43].

3.1.2 La voie de la modernisation : TBC, Teatro Brasileiro de Comedia.

La fondation du Théâtre Brésilien de Comédie, résultat de l'effervescence culturelle de la fin des années 1940, témoigne aussi de la volonté d'investissement et des moyens de la classe industrielle et du monde des affaires de la florissante bourgeoisie de São Paulo. En particulier, un généreux mécène, Franco Zampari, constatant le trop petit nombre de théâtres face au nombre croissant de groupes amateurs qui proposaient les meilleures productions de l'époque, décida d'investir dans

[41] Fondé par l'intelectuel Mário de Andrade.
[42] Fondée par Alfredo Mesquita. L'École d'Art Dramatique a été elle aussi fondée en 1948 de même que le TBC.
[43] MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da Cultura de Esquerda).* Proposta Editorial Ltda, 1982, pg 15.

la construction d'un théâtre dans le style à l'italienne. Plus réalistes, les groupes amateurs finirent par trouver un vieux bâtiment, rue Major Diogo dans le quartier de Bela Vista à São Paulo que Zampari accepta de réhabiliter pour y abriter le TBC. Après quatre mois de travaux et d'adaptations, la mise en place de toutes sortes d'équipements, de systèmes d'éclairage et la construction de la scène proprement dite, le bâtiment était prêt à devenir le siège physique de son homonyme, la compagnie privée du *Théâtre Brésilien de Comédie*. Le théâtre fut inauguré le 11 octobre 1948 avec *La voix humaine* de Jean Cocteau, mise en scène par Henriette Morineau[44]. Curieusement, le spectacle fut joué en français, mettant en valeur l'idéologie encore régnante de « ce qui est bon vient de l'étranger ».

Pendant les seize années ininterrompues du Théâtre Brésilien de Comédie (1948-1964), mais surtout pendant la première décennie de son existence, le TBC devint la « vitrine » et le lieu de sélection nationale du théâtre brésilien, déplaçant le centre de gravité de Rio de Janeiro vers São Paulo. Pendant cette période, la compagnie monta un nombre très significatif de spectacles, dont plusieurs grands succès de la part du public et de la critique, démontrant son aptitude à imposer son modèle de création et ses normes de qualité artisanale et interprétative, fait inédit dans le théâtre brésilien de l'époque. La compagnie développa une énorme capacité de création et de production allant jusqu'à avoir dix-neuf acteurs et cinq metteurs en scène étrangers sous contrat[45]. L'importance de la compagnie va cependant au-delà de ces chiffres et doit être comprise sans doute comme une des plus belles réussites d'écoles professionnelles et pratiques de théâtre au Brésil. Sur sa scène passèrent et se fixèrent ceux qui deviendraient les noms de premier plan de la scène nationale. Par la suite, la professionnalisation du théâtre brésilien se consolida à un niveau artistique et artisanal jamais vu, récupérant le retard face aux tendances modernes des pays de plus grande tradition théâtrale.

Le TBC sut articuler ses spectacles, mettant en place un répertoire audacieux, mais équilibré. La compagnie combinait des auteurs modernes, parfois méconnus au Brésil, avec des comédies raffinées et des grands classiques. Ces derniers, qui avaient des billetteries plus sûres, rendaient possible le financement de créations plus risquées. Ces alternances créèrent un esprit d'ouverture et de renouvellement esthétique et de conception, faisant appel par conséquent à d'autres acteurs et élargissant dès lors le

[44] Henriette Morineau : actrice française de la compagnie de Louis Jouvet qui finit par rester au Brésil lors de la tournée en Amérique Latine.
[45] Adolfo Celi, Zbigniew Marian, Ziembiński, Luciano Salce, Flaminio Bollili, Ruggero Jacobbi.

public. Le résultat fut une plus grande visibilité. On discuta dramaturgie dans la presse en général et en conséquence on aboutit à une plus vaste diffusion.

Franco Zampari, fondateur et mécène du TBC, décida en 1949 que la compagnie qui avait débuté en tant que théâtre amateur, devait se professionnaliser pour attirer plus de ressources et parvenir à s'autofinancer. En outre, le mécène du TBC, ingénieur et directeur du conglomérat industriel Matarazzo, montra rapidement ses qualités d'homme d'affaires et de gestionnaire. Doué d'un caractère organisationnel et opérationnel très élevé, allié à des qualités de gestionnaire rigoureux, Zampari transforma le TBC en une énorme structure fonctionnant pour le théâtre sous tous ses aspects. Le TBC se dota d'une menuiserie pour fabriquer et adapter toutes sortes de meubles, d'une section scénographie ayant les mêmes dimensions que la scène. Une salle spéciale dotée des mêmes conditions acoustiques que le théâtre, équipée pour le son et la lumière, ressemblait à un petit théâtre avec cinquante fauteuils. Ajoutons encore un atelier de couture complet, un entrepôt pour le matériel, des loggias internes, qui permettaient la préparation et la mise en scène simultanées de deux spectacles.

Les années qui suivirent lancèrent des noms emblématiques de la dramaturgie jusqu'à nos jours. Citons Sérgio Cardoso, Paulo Autran, Tônia Carrero, Cacilda Becker, Walmor Chagas, Nydia Licia, Fernanda Montenegro et Fernando Torres. Les compagnies inspirées du TBC, d'une certaine importance, telles que la Compagnie Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, la Compagnie Tônia-Celi-Autran et les Théâtres dos Sete et Cacilda Becker ont prolongé le modèle de théâtre du TBC, c'est à dire le « théâtre entreprenarial »[46] .

Le modèle du « *teatro empresarial* » du TBC avait comme objectif de mettre en scène à São Paulo, l'archétype de théâtre que la riche bourgeoisie de São Paulo connaissait, grâce à ses voyages fréquents dans les grands centres de dramaturgie d'Europe. Il est aisé de comprendre le contexte et sa conséquence : la demande était dictée surtout par les modèles européens. C'est pour cette raison que durant plusieurs années, on fit venir de l'étranger des metteurs en scène, appréciés à cause de leurs statuts d'étrangers, mais aussi, pour un savoir-faire, qui était encore en voie de construction au niveau national. La « main d'œuvre » étrangère a réalisé ce qu'on attendait d'elle. Le TBC est devenu une compagnie de renom, donnant naissance à d'autres compagnies qui produisirent un théâtre cosmopolite, moderne, dynamique, de bon goût et d'excellente qualité.

[46] Traduction la plus proche de « Teatro empresarial »

Le TBC se modernisa en effet et institua une pratique théâtrale entièrement renouvelée, en opposition aux mœurs de la dramaturgie existante des années 1930. Son esprit pionnier renouvela la scène, mettant en place une théorie et une pratique de cet art avec des standards 'à la page' et irréversibles dans un contexte de modernité exacerbée. La mentalité, ou plutôt, l'idéologie du TBC se construisit rapidement sur des bases solides en termes professionnels, techniques et artistiques, qui donnèrent des fruits à l'intérieur et à l'extérieur de la compagnie. Tonia, Celi et Autran quittèrent le TBC en 1955 et ouvrirent leur propre compagnie. Sérgio Cardoso et Nydia Lícia qui étaient partis plus tôt pour intégrer la Compagnie de Dramaturgie Nationale, revinrent à São Paulo pour fonder le Théâtre Bela Vista. Cacilda Becker, la prima dona du TBC, avec Ziembinski, Cleide Yáconis, Fredi Kleemn et Walmor Chagas formèrent eux aussi leur propre compagnie en 1957. En 1959, le dernier noyau dur de la compagnie, c'est-à-dire Fernanda Montenegro, Sérgio Britto et Fernando Torres, partit pour former le Théâtre des Sete à Rio de Janeiro. Le TBC avait joué son rôle de fertilisant. Il multiplia, non seulement le nombre d'acteurs et de techniciens, mais aussi donna naissance à de nombreuses compagnies, faisant naître d'autres formes de voir et de faire du théâtre. La deuxième moitié des années 50 fut ainsi marquée par l'apparition d'autres compagnies de théâtre avec un *know-how* inspiré et approprié du théâtre de comédie mais, en revanche, n'adoptant pas nécessairement le même discours idéologique et esthétique. Le TBC allait lui aussi changer en fonction de nouvelles problématiques imposées par des questions internes et externes à la compagnie.

A partir de 1956, les problèmes financiers du TBC devinrent de plus en plus évidents en raison de mises en scène complexes et parfois extrêmement couteuses, qui assuraient de moins en moins de retour économique, et mettaient en échec la comptabilité du TBC. Mis à part les difficultés financières et de gestion, le TBC perdait de sa force et de son expression sur deux plans. D'une part, le départ de ses stars parties créer leur propre compagnie et devenant de ce fait concurrents, aboutissait à se partager le public. D'autre part, la prise de conscience de la *brésilienneté* et son euphorie nationaliste exigeaient de plus en plus un Théâtre National dans le sens premier du terme, c'est à dire, un Théâtre Brésilien, écrit par des Brésiliens, joué et dirigé par des Brésiliens et surtout un théâtre qui parle d'eux-mêmes, de leur brésilienneté, de leur pays, leur culture, leur mode de vie. C'est dans cet esprit que d'autres groupes apparurent à partir de la deuxième moitié des années 1950 avec une mentalité

renouvelée, adoptant d'autres bases commerciales et s'inspirant d'autres influences et langages culturels.

Avec cet encadrement socioculturel, la qualité professionnelle de niveau européen du TBC laissait entrevoir ses failles, au moins en ce qui concerne la nécessité de mettre en place un théâtre, dont l'enseigne se disait National, un théâtre brésilien tourné vers la réalité du Brésil. Si d'un côté les mises en scène étaient brillantes en ce qui concerne l'imitation d'un standard international de bonne qualité, pour le reste les compagnies en général ne se souciaient pas du fait pratique que ce théâtre, fait au Brésil, tournait systématiquement le dos à des points cruciaux de la réalité du pays, voire à une esthétique et une thématique nationales.

En effet, il n'est pas injuste de reprocher au Théâtre Brésilien de Comédie une certaine absence d'intérêt envers la dramaturgie brésilienne et son besoin vital de se construire une identité propre. Yan Michalski, un des plus grands critiques de la dramaturgie brésilienne, met justement l'accent sur ce point. Il souligne le fait que, si d'un côté le TBC donna un élan surprenant et fondamental à la dramaturgie moderne au Brésil, d'autre part il ne sut pas ou ne voulut pas partir à la recherche d'un style de mise en scène et de représentation qui pourrait être identifié en tant que brésilien, avec des caractéristiques et une distinction à soi[47]. Par ailleurs, le TBC ne s'investit pas dans la recherche d'un public autre que les traditionnelles élites économiques et culturelles de São Paulo, entretenant une logique culturelle qui condamnait la notion de théâtre moderne brésilien à vivre « à l'ombre » de la mentalité bourgeoise et du théâtre des grands centres étrangers.

Nous pouvons évidemment admettre que les choses pouvaient difficilement se développer autrement. La problématique socioéconomique du Brésil ne permettait pas le développement d'un public consommateur numériquement significatif qui ferait appel à une esthétique et une thématique autres. D'autre part, et paradoxalement, quand le TBC rompit avec les vieilles habitudes, évolua et chercha à accorder plus d'attention à l'expression nationale, il manqua de matière première dramaturgique de qualité suffisante pour vraiment sensibiliser et produire des changements objectifs. Le théâtre dut attendre jusqu'à la moitié des années 1950 pour voir évoluer ces aspects figés.

Ce fut en effet vers la moitié des années 1950 que la réalité brésilienne s'imposa de manière plus évidente, avec une nouvelle bouffée d'air sociale, dans une ambiance

[47] MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1989, pg. 12.

généralisée de *brésilienneté,* alliée à une récente prise de conscience socioculturelle, voire, de grande fierté du National. Ces années s'illustrèrent par de grands changements dans presque tous les domaines. Entre autre, nous pouvons noter l'euphorie « *desenvolvimentista* » déchaînée par le gouvernement Juscelino Kubitschek ; la mobilisation d'amples secteurs populaires pour mettre en discussion les grands problèmes qui affligeaient le pays ; les revendications de meilleures conditions de vie pour les plus démunis, avec le soutien et l'appui des étudiants et de certains acteurs de la classe moyenne ; ou encore cet autre sujet de préoccupation à propos de la mauvaise utilisation des richesses nationales pour le bien du pays et de sa population.

Cette nouvelle ambiance mit en échec les positionnements cosmopolites et l'aliénation envers les problèmes sociaux et politiques que le théâtre continuait encore à cultiver. La dramaturgie se disait et était moderne, mais ne prenait pas en compte, d'une manière globale, les éléments qui lui permettraient de s'affirmer en tant que Théâtre Moderne National Brésilien avec majuscules.

Les réactions à la dramaturgie du TBC étaient de plus en plus inévitables dans ce contexte de « National » et trouvèrent leur conclusion dans son déclin et l'affirmation d'un théâtre plus réaliste et politique qui allait surgir. Ces nouvelles tendances allaient faire irruption sous la conduite d'un curieux petit groupe de jeunes d'avant-garde qui furent les devanciers du tournant de la dramaturgie sous la deuxième moitié des années 1950. La dramaturgie brésilienne, sous le drapeau du nationalisme et de l'engagement politique, passa ainsi par une maturation en accord avec la modernité et sans négliger pour autant la réalité du pays.

3.1.3 Le théâtre *Arena* : réalisme et politique sur scène.

Dans cette ambiance euphorique de mise en valeur des richesses nationales et de la culture brésilienne, l'Arena fut fondé en 1953 par le metteur en scène José Renato Pécora et par de jeunes acteurs récemment formés par l'École d'Art Dramaturgique. Le Théâtre d'Arena dans un premier temps, proposait comme seule innovation notable, un espace scénique en forme d'arène qui induisait une baisse de coût considérable des mises en scène. A titre d'exemple, les élèves de l'Ecole d'Art Dramatique avaient monté la pièce *Demorado Adeus* dans les conceptions du théâtre d'arène pour un coût de 400 cruzeiros. Une pièce du même style en termes d'exigence de mise en scène,

Lembranças de Berta, avait coûté, dans les installations du TBC, plus ou moins 4 000 cruzeiros, c'est à dire, littéralement dix fois plus cher ! En effet, les mises en scène du TBC étaient en général de grandes productions très coûteuses, ce qui rendait impossible à certaines troupes de mettre en scène des spectacles de leur choix, ou même de former des troupes disposant de peu d'investissements de départ.

Bien que l'Arena ait été la première compagnie de théâtre à adopter cette anatomie scénique en Amérique Latine, il ne s'agit évidemment pas d'une invention du théâtre brésilien et pas non plus, du résultat d'un projet esthétique organisé au Brésil. L'adoption de la conception de théâtre d'arène employé par l'Arena est survenue comme une solution pratique en termes de coût, mais aussi, en termes de facilité de mise en scène des spectacles en dehors des théâtres. La nouvelle forme de l'espace scénique et le conséquent coût de mise en scène très bas, furent deux points qui donnèrent l'élan à des jeunes pour fonder une troupe qui allait de manière décisive avoir une influence sur le théâtre au Brésil. L'adaptation peu dispendieuse des mises en scène en fonction du concept d'arène permettait de plus, de mettre en marche une partie de l'idéologie du groupe qui consistait à mener le théâtre vers le public, au lieu d'attendre passivement que celui-ci se déplace vers le théâtre.

En ce qui concerne la forme ou l'esthétique en soi, une partie des élèves qui se formait n'était pas en harmonie avec le théâtre standard du TBC et cherchait d'autres ambiances. C'est avec cette conjonction de facteurs qu'un groupe de jeunes allait fonder la Compagnie de Théâtre d'Arène de São Paulo. Sans théâtre à soi et sans lieu fixe pour répéter, mais motivés par diverses propositions innovantes, le premier spectacle, *Esta Noite é Nossa*[48], de Stanford Dickens, fut présenté le 11 avril 1953, au Museu d'Art, situé à cette époque au centre de São Paulo.

Pendant les premières années d'existence, les jeunes acteurs de l'Arena étaient émerveillés par la découverte de la nouvelle configuration de la scène et les aspects politiques ou esthétiques ne prirent pas d'ampleur majeure. Avec son nouveau format scénique, les rapports entre scène et public, et l'impact qui allait en découler pour le théâtre moderne brésilien ne furent pas assimilés et compris, dans un premier temps, dans toute leur ampleur. Les préoccupations se centraient désormais sur l'acteur qui, en fonction de la nouveauté de l'espace scénique et de sa mise en scène à 360°degrés, devait chercher de nouvelles techniques d'interprétation. En effet toute une gamme de techniques, représentations, mises en scène et rapport avec le public, allait changer dans

[48] Traduction de l'auteur : « Cette nuit est à nous »

le Théâtre d'Arena en opposition à la scène du théâtre italien. C'était une véritable révolution copernicienne dans la relation scène/public et acteur/personnage.

Sur la scène de l'arène, les grands gestes et les masques exagérés des années 1930, étaient remplacés par des gestes méticuleux et des interprétations plus réalistes où les détails et la minutie remplaçaient l'éloquence et les mouvements larges et caricaturaux. Le nouveau paradigme de l'espace scénique élargissait les possibilités de regard du public et exigeait par conséquent du personnage une performance autre que celle du spectacle frontal et de 'lecture' de gauche à droite. Il s'agissait maintenant d'une nouvelle didactique en jeu, une forme et une approche qui déplaçaient le rapport scène/public et qui, avec une analyse plus ample, bouleversaient les habitudes et les conditionnements spectateur/acteur, acteur/spectateur. Les acteurs en jeu étaient confrontés à une vraie révolution de l'espace, rompant la notion d'angles et de vision. L'acteur devait se réinventer et le spectateur se permettre un regard plus élargi du personnage et du spectacle. La circularité, en abolissant les angles droits et la notion frontale, lançait le public dans l'action, rompant avec les distances et les positionnements figés. Mais la nouvelle forme, proposée par l'Arena au Brésil, allait au-delà de l'angle du regard. Le spectacle en 360° degrés projetait désormais le spectateur sur scène lui proposant une participation presque naturelle face à la dynamique de l'espace où ce mécanisme spatial désaliénait et produisait un environnement énergique et synergique. En termes de scène, l'arène était esthétiquement plus proche de l'évocation d'un marché, d'un cirque, d'un tribunal et même d'un match de football que du théâtre italien, encourageant le public à plonger dans cet espace qui mettait en valeur un théâtre de confrontation et de participation et non plus, de passivité et d'individualisation.

La Compagnie de Théâtre de l'Arena ne réussit à se doter d'un siège que quelques années plus tard. L'acquisition de celui-ci déclencha cependant une nouvelle phase à l'Arena. Une partie de l'idéologie des premiers jours, qui était d'aller vers le public, fut mise en échec avec la sédentarisation du groupe, qui se préoccupa davantage de l'équilibre des ressources, afin d'assurer la viabilité de la compagnie. L'Arena se transforma ainsi en coopérative et souffrit ensuite de plusieurs modifications de statuts. Si d'un côté le projet et l'initiative première des jeunes artistes d'avant-garde connaissaient un certain retour en arrière, en s'éloignant du public de rue par exemple, la compagnie faisait preuve, d'un autre côté, d'une ouverture et d'une volonté de progrès via l'intensification des contacts et des échanges avec d'autres groupes

amateurs. Le *Teatro Paulista do Estudante*[49], (TPE), est un des exemples les plus illustratifs et féconds de ces échanges et de cette nouvelle configuration.

Le TPE utilisa les installations du Teatro de Arena tous les lundis pour la présentation de quelques spectacles. Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho et Flávio Migliaccio, tous originaires du TPE ont, au fur et à mesure, éveillé et encouragé le rapprochement des deux groupes qui finirent par fusionner. C'était une bouffée d'air frais, un autre élan, mais aussi une nouvelle direction idéologique pour la Companhia de Teatro de Arena.

Le Teatro Paulista do Estudante provenait du milieu étudiant plus conscientisé à l'époque et concentrait un grand nombre de membres engagés dans les luttes politiques de gauche. Rapidement, plus exactement en 1957, le TPE démontra de manière formelle son engagement et son idéologie politique pendant le IIe Festival de Théâtre Amateur. Cela allait changer le profil du Teatro de Arena. Le TPE envoya un texte au Festival qui affirmait de manière catégorique le rôle plus actif que le théâtre devait assumer dans la conjoncture culturelle et politique. En mettant l'accent sur l'aliénation du peuple et en la condamnant, sur la conviction que la culture, l'économie et la politique agissent ensemble, le théâtre ne pouvait pas se permettre d'être passif :

> *...les problèmes de la culture ne sont pas indépendants des problèmes politiques et économiques. Un peuple engourdi est un peuple qui dans sa passivité se livre à la rapine et à l'esclavage. Un peuple engourdi est celui qui n'aime pas, ne veut pas, ne lutte pas. Et la culture destinée à aliéner le peuple est celle qui se déconnecte de ce peuple, qui fuit ses sentiments, ses passions et ses aspirations, c'est celle qui fuit celui-ci, c'est celle qui s'éloigne de l'humain, déforme et abrutit*[50].

Ces lignes laissent entrevoir facilement quels allaient être les points forts appliqués par le TPE sur le plan politique. L'art ne pouvait pas se permettre le non

[49] Traduction : Théâtre de l'Étudiant de São Paulo.
[50] Traduction de l'auteur. Texte du TPE envoyée au II Festival de Théâtre Amateur de São Paulo : « Le Théâtre Amateur en Défense de Nos Traditions Culturelles ». In: Revista do Teatro Amador, ano I, n. 6, janeiro de 1956.

engagement dans un contexte de possible aliénation du peuple. Son rôle était au contraire de stimuler et de transmettre l'émotion, moteur des transformations sociales par le biais des luttes politiques. Sous une approche humaniste, centrée sur la compréhension que l'émotion est le sentiment de base qui nous pousse à la lutte, le TPE situa l'art en tant qu'instrument de conscientisation et lui proposa donc une fonction au-delà de l'artistique.

Toutes ces forces en jeu imposaient des positionnements et des transformations, mais les vrais changements esthétiques et politiques se mirent en place à partir de l'arrivée 'sur scène' d'Augusto Boal. Après une formation en dramaturgie aux Etats-Unis, Boal rentrait au Brésil avec des expériences et des connaissances techniques qui manquaient à ses collègues de l'Arena, mais surtout avec un positionnement politique clair où la popularisation du langage aréniste arrivait en tête. En ce qui concerne la mise en scène des pièces, à la différence des metteurs en scène traditionnels qui définissaient les mouvements de scène à partir des dialogues des personnages, Augusto Boal construisait le spectacle à partir d'une étude du texte faite en groupe. La base pour aborder le texte par le groupe devait être la recherche de moyens pour stimuler et articuler différentes possibilités de va-et-vient entre le public et la scène.

L'idéologie politique d'Augusto Boal, mais surtout son projet de transformer l'art en un moyen de lutte, une arme d'exhortation à la lutte de libération nationale, deviendrait au fil du temps le propre projet du groupe de Teatro de Arena. Mais il arrivait à un moment où le groupe n'allait pas bien ni sur le plan de la politique ni sur les aspects économiques du groupe. Les discussions et les dissensions internes démontraient en vérité la présence de deux courants bien définis, qui rendaient inévitable une scission. Les plus jeunes, pour la plupart originaires du TPE, étaient déterminés à se lancer dans des recherches et des réalisations liées à l'approche et à la conception d'un théâtre politique, engagé dans les luttes, dans le sens courant et pratique du terme. D'un autre côté, ceux qui étaient là depuis la fondation de l'Arena en 1953, répugnaient à prendre un chemin trop politisé où l'art perdrait un peu de sa liberté. La question et l'enjeu central étaient justement celui-ci : l'art devait-il être une arme de lutte politique en soi, son but et sa raison d'être se limitaient-ils en pratique à cela ? Certains artistes et créateurs ne pouvaient accepter cette approche sans un certain inconfort intellectuel, regrettant une absence de liberté que paradoxalement cette position infligeait.

Dans une ambiance de contradiction et de disputes idéologiques, tout paraissait annoncer l'inévitable fin de la compagnie. C'est à ce moment que d'une manière contradictoire le cours des choses changea à nouveau. Les jeunes artistes décidaient, dans cette ambiance de 'fin' de la compagnie, de lancer une parodie des anciens succès de l'Arena. Le théâtre allait fermer ses portes avec la mise en scène d'une pièce de Gianfrancesco Guarnieri, à l'époque l'acteur principal de la troupe. Le texte en question abordait, dans un décor de *favela,* des questions politiques, comme les grèves, entrecroisées par des questions propres à chacun, comme l'amour et la souffrance. Le texte de Guarnieri qui s'intitulait, *O Cruzeiro lá do Alto* (allusion romantique aux *favelas,* fut mis en scène le 22 février 1958 par José Renato Pécora sous le nom de *Eles Não Usam Black-Tie*[51]. Le nom donné au spectacle écrit par Guarnieri faisait allusion directement au répertoire du TBC et aux élites bourgeoises aliénées, qui n'étaient plus sur scène et n'étaient pas non plus parmi le public. La pièce assumait directement et clairement de présenter un spectacle populaire aux classes populaires.

Pour la première fois la *favela* n'était pas représentée pour son exotisme récurrent et superficiel, mais comme un espace social réel, avec des personnes en chair et en os, qui souffraient et subissaient des conflits concrets de toutes sortes. La pièce se penchait sur les problèmes des plus défavorisés : problèmes professionnels, affectifs, éthiques et évidemment sociaux. Ce fut la porte d'entrée à une nouvelle dramaturgie qui se voulait sociale, à travers un langage en accord avec son contexte, devenant ainsi le porte-parole de certains secteurs comme les ouvriers et les paysans. D'autre part, on avait affaire à un théâtre qui s'appliquait de plus en plus à traduire un mode de vie, un style de parler et d'agir clairement brésilien. Par opposition, il réfutait les modèles de *playwritting* importés d'Europe et des Etats-Unis. Dans la pratique, les acteurs de l'Arena durent intégrer dans leur code gestuel et dans leur manière de parler, les manifestations et les défauts caractéristiques du tempérament national. Cette nouvelle dramaturgie qui mettait l'homme brésilien au centre de la scène et du débat, imposera une reformulation de la scène, mais aussi une posture d'engagement permanent, démontrant une évidente évolution nationaliste dans le cadre d'une politisation croissante.

Eles Não Usam Black-Tie en particulier fut un symbole, une rupture dans le théâtre brésilien, ainsi qu'un indicateur du nouveau regard et de l'engagement que l'art construisait. La pièce elle-même était chargée d'un sens nouveau qui la situait comme

[51] Traduction de : Ils ne portent pas de Black-tie.

objet politique. Premièrement, le sujet et le contexte de la pièce mettait sur scène les problèmes des classes prolétaires de manière 'crue' et réelle, sans les images et les filtres bourgeois, folkloriques, naïfs ou exotiques. Le sujet, l'esthétique, l'approche et la mise en scène cherchaient à présenter une radiographie à la fois du national et du populaire, s'affirmant dans toutes les directions comme un discours fort et une cause politique. Si d'un côté les acteurs provenaient de couches plus aisées de la société brésilienne, d'autre part, comme le nom de la pièce l'indiquait, les protagonistes étaient des prolétaires, des ouvriers, des pauvres, des gens du peuple. Les ouvriers incarnés par les acteurs chez Guarnieri, n'étaient plus ceux décrits par Ataulfo Alves et Noel Rosa, par exemple celui de l'ouvrier malin qui doit survivre aux combats quotidiens liés à sa situation sociale, ni celui du *Bon travailleur* de l'Estado Novo de Getúlio Vargas. Les protagonistes - les ouvriers sur scène-, étaient présentés sans les filtres culturels de la bourgeoisie, mais doués et incarnant un décor, une psychologie propre, une idéologie et des sentiments qui les menaient immanquablement à la conscientisation du conflit et à l'inévitable combat sociopolitique et culturel. En résumé, *Eles Não Usam Black-Tie* forgea et rendit visible la base de l'engagement du noyau TPE au Teatro de Arena, c'est à dire, un engagement à la lutte idéologique au travers de la description réaliste de la réalité nationale. Le chemin pris par les membres provenant du TPE ouvrit ainsi les portes de l'Arena à la dramaturgie nationale, influençant en partie le théâtre de São Paulo.

Le Teatro Popular de Arte[52], de Sandro Della Costa et Maria Della Costa, suivit cette influence et monta, en 1959, un autre texte de Guarnieri, *Gimba, Presidente dos Valentes*[53]. La pièce fut présentée à l'étranger, premièrement à Paris au Festival international de Paris du Théâtre des Nations, et ensuite à Rome et en Uruguay. La mise en scène de *Gimba,* au niveau international consolida le nom de Guarnieri au niveau national et renforça le discours esthétique et politique que son théâtre engagé et national défendait.

L'engagement politique du théâtre suivait son cours et une année après *Gimba, Presidente dos Valentes*, un autre texte de Guarnieri, fut mis en scène par Flávio Rangel au Théâtre Brésilien de Comédie. La pièce en question, intitulée *A Semente*[54], est considérée par certains comme la plus marquante des œuvres théâtrales brésiliennes. La pièce subit en revanche les assauts de la censure à cause de son sujet et de son contenu

[52] Traduction de l'auteur : Théâtre Populaire de l'Art
[53] Traduction de l'auteur : *Gimba, Président des Vaillants.*
[54] Traduction de l'auteur : *La Sémence*

idéologique. Le fil conducteur de la pièce abordait l'environnement du Parti communiste avec son idéologie et son fonctionnement dans le cadre de la préparation d'une grève, qui serait réprimée par la suite par la police. Le protagoniste était un leader ouvrier, marxiste, homme engagé dans la lutte pour une révolution socialiste dans un pays fictif, conservateur et répressif.

La mise en scène de la pièce attestait, en effet, de la croissante politisation de certaines classes de travailleurs, ainsi que de la présence de plus en plus ouverte du Parti communiste dans les grèves ouvrières. Les textes de Guarnieri, dans ce contexte de montée d'un discours d'opposition de gauche et d'affrontement idéologique entre patrons et employés, confirmaient leur auteur dans le rôle d'interprète des intérêts travaillistes, mais aussi comme représentant du courant communiste au niveau de la dramaturgie. Le texte et sa mise en scène souffrirent en conséquence les sanctions de la censure de l'époque et la pièce fut, dans un premier temps, interdite.

Etant donné les problèmes administratifs, économiques et maintenant celui de la censure, acteurs, metteurs en scène et auteurs se réunirent pour sortir de cette impasse en s'emparant du théâtre au sens propre du terme. Cet acte, délibérément politique de prise du théâtre, attira l'attention de l'opinion publique et fit pression sur les organismes responsables du lancement de la pièce.

Les circonstances vécues par le texte de Guarnieri manifestaient le pouvoir d'action que le théâtre détenait à l'échelle idéologique, mais aussi, son pouvoir réel, en faisant face à la répression imposée par la censure. Le théâtre s'affirmait dans ce sens comme outil de discours, mais aussi comme force de résistance.

La trilogie *Eles Não Usam Black-Tie, Gimba,* et *A Semente,* en s'intéressant à la réalité brésilienne au niveau social, donnait de plus en plus le rythme de marche et l'ouverture du chemin vers un théâtre engagé politiquement. *Eles Não Usam Black-Tie,* en particulier, confirmait le discours des membres de l'Arena qui venaient du TPE. Ce courant de l'Arena cherchait une base d'actualisation artistique, au travers d'une description la plus réaliste possible. Cette approche réaliste allait au-delà des questions purement esthétiques et avait, comme but principal, d'extérioriser son engagement de lutte idéologique au travers du réalisme socialiste. *Eles Não Usam Black-Tie* se manifesta ainsi comme un tournant, inaugurant la phase nationaliste et attirant dans ce mouvement politique au théâtre, l'apparition d'un autre « organe » activiste : le Séminaire de Dramaturgie.

Le *Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena* marqua en effet l'évolution de tout un contexte idéologique théâtral qui se confirmait, mais il fut aussi le fruit du *Cours de dramaturgie* assuré par Augusto Boal les années antérieures. Ceci imposa au Séminaire une forte composante et une pratique, dérivées du Teatro de Arena.

Le Séminaire se présenta surtout comme un véritable projet en ce qui concerne, non seulement la production d'une dramaturgie clairement nationale et engagée politiquement, mais aussi comme un important cycle d'études, de discussions et de formation. Avec un regard distancié, le Séminaire récapitulait, recentrait et légitimait une série d'acquis atteints dans la dramaturgie brésilienne, s'affichant ainsi comme la 'nucléarisation' du mouvement et le centre diffuseur des aspirations qui s'imposaient au fur et à mesure au théâtre.

En apportant une contribution cruciale dans la voie de la modernisation du théâtre brésilien, les rencontres dans le cadre du Séminaire alternèrent réunions et lectures de textes de jeunes auteurs, suivies de débats, et impliquèrent dans cette dynamique pédagogique, en plus des membres de l'Arena, des intellectuels et des spécialistes du théâtre. La dramaturgie évolua grâce au Séminaire, vers un terrain non exploité, celui de la construction constante et collective de soi-même, ce qui lui donna un regard critique sur sa condition et sur les problématiques théâtrales. Les multiples débats ouvraient un éventail de possibilités qui exigeaient à leur tour, un effort constant de réflexion collective, tournée vers un débat méthodologique, qui exigeait aussi de prendre conscience de la nécessité d'actions de formation. Se mettait donc en place une réélaboration du travail du dramaturge, qui maintenant devait avoir aussi un rôle formateur et méthodologique.

Comprendre les multiples interactions développées pendant le Séminaire entre théorie et pratique, production et formation, critique esthétique et politique, nous renvoie à récapituler le parcours et les caractéristiques de l'Arena. Le Teatro de Arena, comme discuté antérieurement, se présentait déjà en soi comme un lieu de réflexion et d'expérimentation dramaturgique, bénéficiant d'une capacité à combiner, de manière cohérente et productive, les diverses perspectives de ses membres, originaires d'écoles et d'influences variées. Le critère de base cependant pour combiner les perspectives plurielles et renforcer l'interaction du groupe était l'inclination à créer des pièces qui étaient en accord avec le moment historique et qui se positionnaient politiquement. Dans ce sens, une analyse des rapports entre dramaturgie et contexte historique était

nécessaire. Elle devait faire appel par conséquent à un travail critique de la théâtralité et d'étude de chacun des aspects du processus de production, c'est-à-dire le travail de l'acteur, la scénographie, le texte. Dans cette approche, les discussions et les formations dictaient l'orientation des œuvres mises sur scène.

Le *Seminário de Dramaturgia* se réunit avec une quasi régularité hebdomadaire de 1958 à 1961. Démarrant précisément en avril 1958, *le Seminário de Dramaturgia* fut dans un premier temps guidé par le parcours de *Eles Não Usam Black-Tie.* Dans ce sens, la création des textes par le Séminaire fut motivée, voire déterminée, par les mêmes sujets et les mêmes problématiques qui avaient été mises au centre des discussions sur le rôle que le théâtre devait défendre. Les sujets devaient donc être ceux déjà mis sur scène par *Eles Não Usam Balck-Tie,* c'est à dire, valoriser ce qui est national, rendre visible et discuter des aspects politiques tels que le communisme, les luttes syndicales, la pauvreté et la violence envers les plus démunis. Dans cette optique, fortement politique, et dans un cadre de création collective, de discussions et de réélaborations, fut lancée, le 17 mars 1959, la première pièce élaborée par le *Seminário de Dramaturgia*: *Chapetuba Football Clube* de Oduvaldo Vianna Filho.

Une caractéristique innovante et révolutionnaire dans la production de textes dramaturgiques du *Seminário de Dramaturgia* fut l'inédite collectivisation de la production du texte, expérience jusqu'à présent impensable, inexistante, méprisée, voire absurde dans le parcours de la modernisation du théâtre qui vivait dans une certaine hégémonie du modèle du TBC. Dans le même axe de pensée et de production, un autre aspect très remarquable à signaler était la simultanéité de la création du texte et de sa mise en scène. Ces deux aspects de l'élaboration d'un spectacle se faisaient jusqu'à présent de manière complétement séparée mais, lors des rencontres du *Seminário de Dramaturgia,* ces deux procédures se menèrent en parallèle et en dialogue permanent, problématisant ces deux démarches dans un seul processus.

Le *Seminário de Dramaturgia* réussit, d'autre part, à faire passer et à articuler les influences et les regards divers, présentés et discutés pendant ses rencontres, faisant preuve ainsi de flexibilité et de malléabilité. Une analyse en perspective nous permet de voir et de comprendre dans ce parcours aux multiples dialogues, une évolution qui va du réalisme socialiste vers le réalisme critique. Tout cela se présentait dans le Séminaire comme évident et établi, mais il faut cependant se rappeler, que c'est lors de la deuxième phase de l'Arena, avec la pièce *Eles Não Usam Black-Tie,* que le discours de

la compagnie s'affirma, en mettant l'homme politique et social au centre du débat et reléguant conséquemment l'homme esthétique à une place mineure et secondaire.

L'Arena a une place centrale dans l'histoire du théâtre moderne au Brésil, car il a réussi à promouvoir le passage à un théâtre populaire et national et par extension, il a donné une impulsion et une direction importantes à la culture populaire brésilienne. L'Arena a été en effet en parfaite harmonie avec les nécessités et les exigences politiques qui se manifestaient à son époque. La compagnie réussit à créer un public populaire qui assistait à des sujets populaires, changeant le paradigme public/sujet de la dramaturgie régnante, mais surtout, imposant une relecture et une révision des aspects et des postures figés de la société brésilienne. L'Arena, en proposant un nouveau regard envers la société et la dramaturgie, mettait en évidence l'efficacité du théâtre comme phénomène de communication populaire et de force politique.

La génération de l'époque, acteurs, metteurs en scène et écrivains, fut en grande partie, influencée par les discussions, débats et manières de faire et de produire du théâtre, issus de l'Arena et du *Seminário de Dramaturgia.* Les générations à venir emportèrent cette marque, non seulement sur scène, mais également à la télévision.

3.1.3.1. L'Arena au Festival de Nancy 1968

Dans le cadre de son importance pour la dramaturgie brésilienne, le théâtre d'Arena fut invité à participer au Festival de Nancy en 1968, année qui a connu le poids de l'arrivée du AI-5 et de la fin des droits civils au Brésil qui s'ensuivit.

Pour ce qui est de la dramaturgie brésilienne en France, contrairement à d'autres genres comme la littérature et la poésie, elle ne connut une diffusion manifeste et continue qu'à partir de 1958 avec la montée de l'importance du théâtre latino-américain dans l'hexagone. Avec l'intention de rassembler à Paris des représentants les plus qualifiés de la dramaturgie mondiale, le Théâtre des Nations fut le premier à accueillir des troupes provenantes de plusieurs continents. Le Festival de Nancy suivra son exemple quelques années plus tard, en ouvrant ses portes à des troupes de divers endroits du monde, et surtout de pays d'Amérique Latine[55].

[55] OBREGÓN, Osvaldo. *Le théâtre latino-américain accuelli par la critique française (1958-1977).* In : Caravelle, n°58, 1992. L'image de l'Amérique Latine en France depuis cinq cents ans. Pg. 99.

Le théâtre latino-américain est perçu dans ce contexte comme faisant partie d'une région du monde qui se différencie nettement par son identité culturelle du reste du globe. Malgré le fait que les critiques français analyseront et commenteront ce théâtre, en prenant comme repères des références de la tradition française, comparant par exemple la pièce *Gimba* de Guarnieri avec le film de Marcel Camus *Orféu Negro*, ce théâtre commença effectivement à se faire connaitre en France qu'à partir de ces festivals[56]. Malgré le handicap des langues portugaise et espagnole, ce fut le Théâtre des Nations qui, chronologiquement, fut le premier à accueillir des compagnies venues de plusieurs pays d'Amérique Latine, comme Cuba, Brésil, Argentine, Colombie, Chili, Uruguay et Mexique. A partir de là, la France put connaitre un panel important d'auteurs latino-américains de poids, comme le brésilien Gianfrancesco Guarnieri, metteur en scène et un des piliers de la compagnie du *Teatro de Arena.*

A partir de 1964, le Festival de Nancy élargira considérablement la connaissance de ce théâtre en France avec une participation de pays d'Amérique Latine plus importante, en comparaison à d'autres régions du globe. Malgré de minces sources d'articles de presse et de comptes rendus à l'époque, la critique spécialisée témoigna de l'impact que le théâtre d'Amérique Latine eut durant le festival. Pour ce qui est des auteurs brésiliens, quelques noms emblématiques, comme João Cabral de Mello Neto, Oswald de Andrade, Aldo Leite et Augusto Boal du Théâtre Arena, traverseront l'Atlantique pour figurer entre les grands noms présentés au Festival de Nancy de 1964, année où sous les tropiques brésiliens eut lieu le coup d'Etat militaire.

Pour ce qui est des aspects politiques de ce théâtre latino-américain, plusieurs troupes acquirent la réputation de troupes politiquement engagées, au cours de ces festivals, en portant sur scène un discours et une esthétique étroitement liés à la problématique sociale et politique. Dans un contexte où la majorité des spectacles assumait de dénoncer les énormes inégalités sociales, les violations systématiques des Droits de l'Homme et les mécanismes oppresseurs du pouvoir, certaines troupes imposeront une position militante de manière plus nette. La clarification et la dénonciation des problèmes latino-américains pouvaient être dans plusieurs compagnies, et parmi elles le *Teatro de Arena*, avec par exemple la pièce *Arena raconte Zumbi* au Festival de Nancy de 1971. Certains critiques, comme Marc Bernard et

[56] OBREGÓN, Osvaldo. *Le théâtre latino-américain accuelli par la critique française (1958-1977).* In : Caravelle, n°58, 1992. L'image de l'Amérique Latine en France depuis cinq cents ans. Pg. 103.

Claude Serraute, jugeront ce théâtre parfois de manière négative en le qualifiant de démesurément pamphlétaire[57].

Le Festival de Nancy 1968 inaugurait cette année-là, une formule nouvelle en choisissant, au lieu de troupes universitaires, des jeunes compagnies professionnelles choisies parmi les plus originales et innovatrices de chaque pays[58]. Pour ce qui est du Brésil, 1968 était une année très emblématique avec la fin des droits civils, et en opposition, le *Teatro de Arena* fut une des troupes qui suscita le plus d'intérêt avec ses spectacles politisés. La venue du directeur de la troupe, Augusto Boal, en France faillit être compromise par la prison préventive de celui-ci en fonction de son action politique. Il fut toutefois placé en liberté provisoire et obtint une autorisation spéciale pour rejoindre sa troupe à Paris[59]. Augusto Boal sera toutefois contraint à l'exil en 1971 sous le gouvernement du général dictateur Emílio Médici, ce qui l'obligera à quitter le *Teatro Arena*[60].

3.1.4 Oficina : l'existentialisme à la recherche du réalisme social.

Sur le plan économique, comme nous l'avons vu, les années 1950 furent marquées au Brésil par les politiques de développement économique du président Juscelino Kubitschek.[61] Le domaine culturel profita de cette ambiance favorable au développement du pays. La croissance concerna aussi la production artistique révolutionnaire de nature populaire et avant-gardiste.

Sur le plan social en particulier, les années 1950 mirent en valeur la discussion sur les problématiques sociales du pays, en lançant une nouvelle approche sur les concepts de la réalité brésilienne. Dans ce contexte favorable à des transformations de grande ampleur, les artistes furent poussés à développer un regard critique et idéologique sur les politiques visées par les *Réformes de base,* mais surtout à participer au processus de démystification de la réalité par une analyse des contradictions historiques et sociales. En résumé, la production culturelle de cette période, qu'elle soit

[57] OBREGÓN, Osvaldo. *Le théâtre latino-américain accuelli par la critique française (1958-1977).* In : Caravelle, n°58, 1992. L'image de l'Amérique Latine en France depuis cinq cents ans. Pg. 105.
[58] ZAND, Nicole. *Le Festival de Nancy à la d'une formule.* 10 mai 1968.
[59] GODARD, Colette. Entretien avec Augusto Boal. 20 mai 1971.
[60] COUDRAY, Sophie. *Réalité(s) et fantasme(s) d'un théâtre du peuple brésilien. Du Teatro de Arena au Teatro do oprimido, Augusto Boal et l'idée de théâtre populaire.* Cahiers d'études romanes, 35 / 2017: Le peuple. Théories, discours et représentations. Epoques moderne et contemporaine. Pg. 1.
[61] Pour revisiter la période Jk, voir : MELO, Wander Miranda. *Anos JK: Margens da modernidade.* São Paulo: Imprensa Oficial, 2002.

populaire, *desenvolvimentista* ou avant-gardiste, fut marquée par la notion de « peuple brésilien » et par conséquent par la culture nationale populaire. Le milieu universitaire de cette époque, en harmonie avec l'ambiance générale, fut, de son côté un vivier fertile de création artistique et intellectuelle donnant naissance à des groupes de théâtre, et parmi eux la Compagnie de Théâtre *Oficina.*

Le groupe *Oficina* est né en 1958 à la Faculté de Droit de l'Université de São Paulo (USP) en collaboration avec le *Centro Acadêmico XI de Agosto*[62]. José Celso Martinez Corrêa et Renato Borghi, étudiants de l'Université de Droit, organisaient un groupe de théâtre amateur avec Carlos Queiroz Telles, Amir Haddad, Moacir do Val, Jairo Arco e Flexa, entre autres étudiants.[63] José Celso, en particulier, avait déjà vécu une expérience de « direction » en novembre 1957, en animant un festival de poésie au Centre Culturel Alberto Torres. Les activités du groupe débutèrent effectivement en octobre 1958, avec la première de la pièce *A Ponte* (Le Pont), de Carlos Queiroz et de *Vento Forte Para um Papagaio Subir* (Vent fort pour un cerf-volant qui s'envole), de José Celso Corrêa lui-même. Avec sa pièce mise en scène au *Teatro Novos Comediantes*, José Celso conquit un certain public et un début de visibilité. Avec *Vento Forte Para um Papagaio Subir*, toujours en 1958, le jeune groupe commença à avoir un certain prestige. La pièce remporta, au *Concurso de grupos amadores da TV Tupi*[64], les prix du meilleur spectacle, de la meilleure actrice avec Alzira Cunha et du meilleur acteur avec Marcus Vinicius.

Au départ il ne s'agissait que d'un groupe de théâtre amateur de plus, parmi l'effervescence culturelle universitaire de la période. Un désir palpitant de faire de l'art avait réuni ces jeunes dont, dans un premier temps, le travail ne se distinguait pas encore de celui de l'*Arena* de São Paulo, qui, tenait déjà un discours politique et proposait une esthétique particulière de mise en scène. L'Arena eut sans aucun doute une grande importance pour le futur groupe *Oficina*, non seulement en ce qui concerne la naissance du groupe et l'influence sur ses acteurs, mais aussi, dans la promotion qu'elle fit de la future compagnie. De toute façon, même si l'*Oficina* ne se positionnait pas encore politiquement dans le domaine du social, on ne peut pas s'empêcher

[62] Traduction de l'auteur : Centre Académique XI Août.
[63] NANDI, Ítala. *Teatro Oficina, onde a arte não dormia.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. Pg. 20.
[64] Traduction de l'auteur : Concours de groupes amateurs de la Chaîne de Télévision Tupi.

d'entrevoir la gestation d'une troupe attentive au moment présent et par conséquent, aux discussions politiques et idéologiques qui guidaient l'avenir du pays[65].

Encore pendant l'année 1958, trois pièces furent présentées dans une boîte de nuit à la mode appelée *La Cave*. Elles furent aussi jouées chez de riches bourgeois haut placés de la société de São Paulo[66]. Les œuvres en question sont : *Antônio* de Zébrons, *Le Guichet* de Jean Tardieu et *Geny au Pommier* de Charles Thomas. Ces trois pièces furent mises en scène pour lever des fonds pour la mise en scène à venir de *A Incubadeira*[67], pièce de José Celso qui peut être considérée comme le véritable début de la troupe.

Le destin du groupe commença vraiment à se dessiner quand la troupe d'amateurs, qui faisait encore ses premiers pas, brisa le cordon ombilical avec le *Centro Acadêmico da USP* où il s'était formé. Ce fut encore en 1958 que les jeunes artistes acquirent leur premier siège social pour répéter et développer leur production : l'espace *Quitanda*, en français « l'épicerie ». Selon Fernando Peixoto l'espace se situait au 1048, rue Santo Antônio et avait été cédé par Jorge Cunha Lima, lui aussi fondateur du groupe et étudiant à la Faculté de droit de USP[68]. Cet espace permit au groupe de développer un travail d'équipe plus important, et aussi de mettre en place un travail de formation de l'acteur, souci qui allait devenir une des marques de la future compagnie. *A Quitanda* favorisa, en résumé, un nouvel esprit dans le groupe, qui avait maintenant son espace à lui et pouvait programmer ses spectacles en accord avec ses idées, ses créations, ses formations et ses mises en scène.

En ce qui concerne le nom du groupe, celui-ci venait d'un ancien groupe de théâtre, fondé vers 1953, sous le nom de *Oficina* par Roberto Freire au Collège São Luiz. Le groupe n'avait cependant jamais les lumières de la rampe. Les jeunes étudiants de droit de USP finirent par adopter ce nom qui leur convenait, dans la logique de leur projet artistique. C'est ainsi que Roberto Freire, involontairement, finit par « baptiser » ce groupe de jeunes artistes de São Paulo, qui allait changer l'histoire du théâtre brésilien dans les années 1960 et jusqu'à aujourd'hui.

---

[65] Le positionnement politique envers le social sera marqué par la mise en scène de *A Incubadeira* en 1959.

[66] Pratique commune du groupe à l'époque qui aura comme « surnom » *Teatro à domicílio* (Téâtre livraison à domicile) et qui consistait à jouer des pièces et des numéros artistiques dans les mansions de la haute classe aisée de São Paulo dans le but de collecter des fonds pour le mise en scène des pièces choisies ou écrites par la troupe.

[67] Traduction de l'auteur : La Couveuse.

[68]BONONI, José Gustavo. *Teatro Oficina 1958-1964: Indícios fotográficos da constituição de um grupo de vanguarda.* Jundiaí: Paco Editorial, 2014. Pg. 78.

Les spectacles des deux premières années, comme les déjà cités *A Ponte* de Queiroz Telles, *Vento Forte para Papagaio Subir* et *A Incubadeira* de José Celso Corrêa et aussi *As Moscas* de Jean Paul Sartre, mis en scène au Brésil en 1959 sous la direction de Jean Lucien Descaves, traitaient de sujets quotidiens et triviaux, mettant en lumière la réalité sociale du pays au travers des problèmes et des angoisses de personnes ordinaires. La pièce *A Ponte* et les pièces de José Celso abordaient des sujets tels que les problèmes de la famille et du couple, ou par exemple la question de l'avortement et la détresse qui l'accompagne. Par évolution, les pièces se lançaient sur le terrain fertile des questions psychiques et existentielles et s'éloignaient des sujets traités par les productions de l'époque, marquées par un répertoire ouvertement militant et combatif. Dans ce sens, dès l'aube de la future compagnie, elle se présenta comme un groupe faisant le choix d'une idéologie particulière et d'une esthétique propre.

En 1959, la mise en scène de la pièce *A Incubadeira* de José Celso allait ouvrir désormais le chemin et bâtir l'identité thématique et la représentation artistique de la troupe. C'est par la mise en scène de la pièce en question que Renato Borghi et Etty Fraser arrivèrent à la pièce *Quitanda*. Ces deux personnes devinrent extrêmement importantes pour l'avenir de la troupe. Ils furent les piliers qui donnèrent forme au groupe et tracèrent sa direction.

La mise en scène de *A Incubadeira* suscita des réactions plutôt défavorables dans le milieu de la dramaturgie de l'époque. Certains dramaturges, comme Augusto Boal, reprochèrent à la pièce de trop tomber dans le psychologisme et les émotions typiques de la petite bourgeoisie - à laquelle le groupe appartenait. Cela laissait entrevoir une troupe amatrice et éphémère. En bref, le théâtre engagé voyait, dans cette approche existentialiste de la part de l'*Oficina,* un quasi-rejet de la réalité sociale du pays et des problèmes politiques actuels que l'art dramatique devait se sentir tenu de dénoncer et de combattre.

Malgré les critiques du milieu théâtral le plus engagé, la mise en scène de *A Incubadeira* confirmait, pour le public et la critique de São Paulo, la visibilité obtenue avec *Vento Forte Para um Papagaio Subir* en 1958. Cette visibilité ouvrit, malgré les contradictions idéologiques, les portes des *Séminaires de Dramaturgie* et d'interprétation dirigés par Augusto Boal dans l'espace de l'*Arena.* Ceci donna à *l'Oficina* l'opportunité d'une interaction de niveau professionnel, avec une compagnie

consacrée. Cette évolution permit à l'*Oficina,* non seulement d'accroître plus encore sa visibilité, mais surtout de construire une future structure professionnelle.

L'*Oficina* fut sûrement influencée par la rénovation de la dramaturgie nationale dont le *Teatro de Arena* était un des fers de lance les plus marquants. Cependant cette affection et cette fraternité étaient marquées, comme nous l'avons évoqué, par une différence essentielle : le choix et l'approche des thématiques. La pièce *A Incubadeira* n'abordait pas les questions sociales de manière directe et crue, mais s'intéressait plutôt aux conflits et aux problématiques de l'individu :

> *Dans « A Incubadeira », l'accent n'est pas dans la thématique sociale, mais dans la problématique de l'individu en lutte avec soi-même, contre ses terreurs particulières, emprisonné dans l'univers familial, réfugié dans sa non transférable subjectivité. La sincérité de l'aveu compensait l'ingénuité*[69].

L'approche thématique ne fut cependant pas la seule particularité à souligner dans l'évolution du groupe, parmi tant d'autres groupes de théâtre universitaires qui firent leur apparition à la fin des années 1950. Les prix gagnés lors de ses participations récurrentes dans les festivals de théâtre amateur, surtout universitaires, mirent l'*Oficina* en lumière et lui apportèrent prestige, visibilité et aussi engagement, au moins sous l'aspect artistique et culturel.

En 1959, au *II Festival de Estudantes*[70] à Santos (Etat de São Paulo), qui réunissait des artistes de la dramaturgie de tous les coins du Brésil, *A Incubadeira* remporta trois prix : meilleure direction avec Amir Haddad, meilleure actrice avec Etty Fraser et meilleur texte avec José Celso Corrêa Martinez. Le festival avait une telle réputation que les trois vainqueurs des prix de l'*Oficina,* Haddad, Fraser et Martinez, furent invités à recevoir leurs prix à Rio de Janeiro, des mains du Président de la République Juscelino Kubitschek. Ce spectacle de la notoriété, où l'*Oficina* était traitée comme une célébrité, propulsa la popularité et la renommée, non seulement des artistes primés, mais aussi du nom de la troupe. Il légitimait aussi, avec l'aval de la critique la

[69] Traduction de l'auteur. *F. Peixoto,* Dionysos n.26. In: NANDI, Ítala. *Teatro Oficina, onde a arte não dormia.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. Pg. 22.
[70] Traduction de l'auteur: IIème Festival des Etudiants. Cet important festival a été organisé par Paschoal Carlos Magno.

plus sérieuse, le discours thématique et esthétique du groupe en fonction de cette indéniable reconnaissance.

Un aspect très important à considérer dans le contexte de l'évolution des groupes amateurs de la fin des années 1950 vers la professionnalisation, est l'avènement des festivals de théâtre. Ces manifestations étaient organisés à l'époque par plusieurs agents du milieu artistique et culturel, tels que des acteurs et dramaturges reconnus, ainsi que par la télévision brésilienne, qui avait fait son apparition dans les foyers brésiliens dans les années 1950 et faisait encore ses premiers pas[71]. D'autre part, le gouvernement fédéral joua lui aussi un rôle capital, au travers d'un de ses organismes culturels et artistiques, le *Serviço Nacional de Teatro* (SNT), qui finançait certains festivals et apportait un soutien global à l'évolution du théâtre brésilien. Les festivals de cette époque doivent être compris comme étant l'un des mécanismes principaux de promotion pour mettre en évidence le talent de nouveaux groupes, artistes et directeurs amateurs. Dans le contexte des politiques *desenvolvimentistas* du gouvernement de Juscelino Kubitschek, les festivals étaient en phase avec l'époque. Ils permettaient à ces agents de s'intégrer au circuit professionnel et de contribuer au développement de la culture et de l'art en général, aussi bien dans le domaine du cinéma, de la télévision, de la radio ou du théâtre. Même si certains intellectuels, comme Armando Sérgio da Silva, attirent notre attention sur le fait que la visibilité donnée à certains acteurs, pouvait parfois ébranler la cohésion du groupe et créer un accident de parcours, les festivals ont été essentiels en terme de notoriété et de possibilité majeure d'échanges dans le domaine culturel dans son ensemble.

Sur le plan intellectuel, la période en question était fascinée par la pensée philosophique de Jean Paul Sartre. L'existentialisme sartrien apportait en terre brésilienne un regard nouveau sur le statu quo qui poussa le monde intellectuel et les artistes à penser aux moyens possibles pour rompre et se libérer des valeurs en vigueur. En bref, la pensée de Sartre fut prise comme le drapeau, mais aussi, comme le phare, face aux questionnements et aux inquiétudes vécues par la plupart des jeunes, qui se sentaient insatisfaits des expériences que la culture « dépassée et démodée » leur offrait. Le groupe *Oficina* n'échappait pas à la règle et développait de son côté un travail

[71] En ce qui concerne la télévision au Brésil, son apparition au début des années 1950 ne signifiait pas du tout sa diffusion massive. En effet, très peu de citoyens avaient les moyens de s'acheter un poste de télévision à l'époque, ce qui faisait que les émissions télévisées atteignaient surtout un public élitiste et socialement restreint au début.

d'analyse et de réflexion sur l'œuvre du philosophe existentialiste, qui aboutit à une discussion à propos de la rencontre entre la représentation de l'acteur et les domaines de la philosophie et de la psychanalyse.

Le public brésilien avait pu voir quelques pièces de Sartre, comme *La P... respectueuse, La leçon, l'Œuf* et d'autres pièces françaises qui dialoguaient avec l'anticonformisme présent dans la philosophie sartrienne. C'est dans cette ambiance de fascination pour l'existentialisme que le jeune intellectuel français, Jean Lucien Descaves, réalisateur du *Festival Franco-Brasileiro de Teatro Amador,* abandonna la tradition rationaliste du théâtre et monta avec l'*Oficina,* la pièce *As Moscas* de Sartre[72]. La mise en scène de la pièce se présentait comme révolutionnaire et avant-gardiste, puisque d'une part elle donnait un grand espace de liberté pour les acteurs, et d'autre part, elle marquait une rupture avec le système conventionnel scène - public, ce dernier pouvant intervenir et se manifester pendant le spectacle.

La pièce *A Engrenagem,* adaptée du texte original de Sartre, fut un marqueur dans l'évolution de la compagnie *Oficina*. Le choix du texte, allié à la mise en scène de Augusto Boal et José Celso, fut une période de remises en question internes considérables pour le groupe. La troupe adopta à partir de *A Engrenagem* un discours où l'intervention active dans les processus sociopolitiques par le biais de l'activité théâtrale se manifesta clairement. Certaines questions centrales de l'époque, comme la libération révolutionnaire de l'Amérique Latine, intègrèrent l'idéologie du groupe et s'extériorisèrent par un discours engagé qui souffrit, évidemment, du contrôle et de l'action de la censure.

La mise en scène de la pièce *A Engrenagem* en 1960 par Augusto Boal et José Celso vint démontrer que, même si la troupe était issue des milieux de la bourgeoisie *desenvolvimentista* de l'ère Juscelino Kubtischek, elle proposait, par son discours artistique et son univers conceptuel, une voie critique et combative, en réaction aux valeurs bourgeoises acquises, depuis leur formation dans ce contexte historique. Il faut en effet envisager que le discours combatif de *l'Oficina* était, dans une vision plus large, le reflet d'une problématique socioéconomique et politique plus vaste qui faisait écho dans plusieurs secteurs de la société brésilienne du début des années 1960. La dette extérieure croissante du pays, accompagnée d'un mécontentement progressif des milieux populaires vis à vis des projets *desenvolvomentistas* de Kubitschek, poussèrent

[72] Traduction de l'auteur : *Les Mouches.* Drame de Jean-Paul Sartre créé à Paris, le 2 juin 1943 au Théâtre de la Cité dans une mise en scène de Charles Dullin.

le pays vers la crise, au lieu de le lancer vers une ère de progrès pour tous. L'instabilité politique était attisée par les difficultés socioéconomiques. Dans ce contexte de forts questionnements politiques et idéologiques, le passage de Jean Paul Sartre au Brésil influença toute cette génération, existentiellement égarée et socialement abandonnée. La visite de Sartre en terre brésilienne eut pour effet d'exacerber la condition et le comportement combatif de la jeunesse et aboutit, par conséquent, à une polarisation croissante de la production intellectuelle et artistique.

Dans ce contexte politique et pourrait-on dire, existentialiste, l'*Oficina* révéla le mot d'ordre de Sartre, non seulement dans le choix des textes de l'auteur existentialiste, mais aussi dans l'adaptation de ces textes par la troupe et ses directeurs. Les metteurs en scène de l'*Oficina,* Augusto Boal et José Celso, devinrent désormais des acteurs très polémiques, dans le peloton de tête de l'idéologie et de la pratique politique dans l'art des années 1960. La mise en scène de *A Engrenagem* recueillit une forte adhésion de la part du public, jusqu'à l'arrivée de la pièce *Roda Viva* de Chico Buarque qui donna un nouvel élan au combat sur scène de l'art face à la politique.

Ce contexte et cette problématique vécus par la compagnie en question nous rappellent le raisonnement de Jean Jacques Gleizal :

> *... la prise en compte par l'art du rapport entre l'artiste et la société transforme la conception et la forme de l'art. Tout change à cause d'un nouveau rapport de l'art à ses conditions de production, alors même que celles-ci ne sont plus extérieures*[73].

Le moment vécu par *l'Oficina,* les péripéties et les conséquences qui vont en découler, nous démontrent qu'entre l'art et la société, la frontière n'existe pas vraiment. C'est justement la culture, le quotidien et la politique en marche qui façonnent l'art, l'influencent. L'art, en retour, peut permettre à l'homme, à l'individu, de s'élever dans une position priviligiée de conscience existentielle et morale, lui permettant de dénouer les chaînes et les voiles qui l'empêchent d'entrevoir sa vraie condition potitique et sociale, et par voie de conséquence, de se battre idéologiquement.

L'histoire de l'art en général nous rappelle que le potentiel de création ne peut survivre que s'il est en mesure de suivre et de se transformer parallèlement aux

[73] GLEIZAL, Jean-Jacques. *Art et politique.* 1ère Édition. Paris: Puf, 1994. Pg. 110

transformations de la société, de sa culture et de sa politique. C'est dans ce sens que l'art, -et dans notre analyse plus précisément le théâtre au Brésil de cette période-, doit développer de manière permanente, non seulement ses aspects artistiques et culturels, mais aussi, cultiver ses dimensions politiques, sociales et cognitives.

Comme nous l'avons déjà mentionné à propos de l'analyse du théâtre des années 50, et notamment du *Teatro Brasileiro de Comédia*, nous sommes portés à croire que les mises en scène de la compagnie TBC ne se souciaient pas nécessairement d'établir des références avec la société brésilienne, ses problèmes et ses conditions sociales et culturelles. Le TBC, bien au contraire, a développé un projet clair de représentations de la société bourgeoise européenne. Ce ne fut pas le cas du *Teatro Oficina.*

Dans un contexte politico-économique de forts mécontentements, l'*Oficina* se présenta en symbiose avec l'époque et les revendications sociales et reçut donc le meilleur accueil des milieux de gauche dans la sphère culturelle, ainsi que de l'*intelligentsia* qui se réclamait majoritairement de la culture de gauche. En effet, *l'Oficina*, au travers du réalisme existentialiste, représenta la bourgeoisie comme antagonique à la lutte des classes, transformant cette classe aisée en une quasi-ennemie du progrès social et de la démocratie. Dans ce sens *l'Oficina* acquit une position engagée et militante dans son idéologie première, même si certains milieux intellectuels de São Paulo, ainsi que le Parti Communiste Brésilien, estimaient que la thématique du réalisme existentialiste était insuffisante pour combattre les injustices sociales et pousser le pays vers une vraie révolution.

En tout cas, certains historiens, comme Marcos Napolitano, démontrent que la base du phénomène de l'engagement artistique dans les arts vivants s'est centrée surtout sur une rénovation structurelle du langage. Ce renouveau et cette bouffée d'air dans les arts du spectacle vivant stimula aussi, par conséquent, la constitution d'un nouveau public, jeune et universitaire[74]. Il ne faut cependant pas oublier qu'au-delà de l'importance de la rénovation esthétique apportée par les nouvelles bases du langage artistique, le phénomène de la constitution d'un public de gauche, engagé et jeune, fut dû surtout à la présence du Parti Communiste Brésilien dans le milieu universitaire et aussi dans la production culturelle des années 1950.

[74] NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969).* Editora Annablume/FAPESP, 2001. Pg. 2.

Dans ce contexte très particulier du Brésil de la fin des années 1950, l'engagement sartrien fut l'objet d'une relecture et d'une transformation. Le positionnement engagé de l'auteur, qui avait comme base le texte, l'essai ou la prose, dans une logique de « République des Lettres », se métamorphosa au Brésil et se manifesta dans le champ du langage visuel-performatif, que ce soit dans le théâtre, dans le cinéma ou dans l'esthétique future de la *Tropicália*. La compagnie *Teatro Oficina* s'édifia justement dans cette ambiance de rénovation esthétique et politique des arts du spectacle et, dans ce sens, elle fut marquée par une idéologie de gauche, établissant des affinités avec un discours culturel et politique plus socialiste.

L'*Oficina* eut en effet comme marqueur de dénoncer les problèmes dits humains, à partir de l'esthétique scénique. Les acteurs, les metteurs en scène de *l'Oficina* et l'existentialisme sartrien furent, tous, favorables aux opprimés et opposés aux forces répressives, c'est à dire, contre le statu quo, la bourgeoisie et les politiques capitalistes anti-sociales. Pour le metteur en scène de l'*Oficina*, José Celso, la pièce *A Engrenagem* fut le premier montage vraiment politique du groupe, puisque le texte et la mise en scène se présentent comme une claire réflexion sur l'engrenage impérialiste et l'inertie des sociétés face au système en place. En résumé, un spectacle engagé politiquement, avec une approche socialement active, basée sur les caractéristiques de la pensée existencialiste.

Notre but n'est cependant pas de développer de manière exhaustive l'histoire de l'*Oficina.* Dans l'objectif de faire un panorama des problématiques et des évolutions du théâtre pré-coup d'Etat, nous avons fait le choix de signaler quelques moments importants du groupe. Ils vont nous être utiles pour comprendre l'art engagé à partir du coup d'Etat militaire de 1964. Dans ce sens il faut remonter le temps et analyser le contexte antérieur à 1964, ainsi que d'autres formes d'expressions artistiques, culturelles et politiques de cette période.

3.2 Propositions révolutionnaires et les débuts de l'avantgardisme à l'aube des années 1960

3.2.1 Art et société, mots d'ordre pour la prise du pouvoir à l'aube des années 1960

Comme nous l'avons déjà dit, les années 1960 furent marquées par des changements significatifs en politique comme dans l'art. Certains secteurs culturels et artistiques essayèrent, pendant cette période, de pallier les impasses du processus culturel brésilien, générées par la frustration des projets révolutionnaires du début de la décennie. La crise de l'approche politique populaire, la modernisation du pays, la consolidation de la dépendance vis à vis du capital étranger et le futur contrôle de l'Etat dans la politique et le social, ébranlèrent le discours intellectuel et stimulèrent de nouveaux acteurs et des courants artistiques novateurs.

Ces impasses sociopolitiques vécues par la société brésilienne furent amplifiées au niveau intellectuel et idéologique par l'ébullition culturelle des mouvements contestataires internationaux qui, de leur côté, lancèrent de nouveaux débats entre les divers interlocuteurs politiques, culturels et sociaux brésiliens. Concepts et valeurs artistiques vont être repensés et revisités dans un mouvement de contestation et de questionnements, caractéristiques des années 1960.

Le début des années 1960 fut ainsi fortement caractérisé par des débats engagés, ce qui exigea de l'art des prises de position révolutionnaires et surtout une certaine exigence d'efficacité dans le domaine politique. « *A palavra* » qu'elle soit poétique, dans les paroles des chansons ou dans les dialogues des pièces de théâtre, va être largement comprise et travaillée en tant qu'instrument de lutte et de transformations sociales, et d'une manière plus large, en tant que moyen pour la prise du pouvoir. Jamais dans l'histoire du Brésil, l'art ne fût ainsi synonyme de force politique, surtout sur le plan idéologique.

La jeunesse, notamment les lycéens et les étudiants des universités, était poussée par la conviction que l'engagement politique et culturel, par le biais du militantisme politique, était la voie la plus courte et évidente pour des transformations sociales au Brésil. L'art et la société avaient, dans ce contexte, établi un rapport, une codépendance logique, qui se manifestaient dans le quotidien des étudiants comme des mots d'ordre, au service des transformations de la société. Toute l'effervescence politique et artistique

de ces secteurs et la conséquente mobilisation du début des années 1960, ont favorisé l'adhésion des artistes et des intellectuels à ces souffles de révolution et de lutte pour le changement. Héritier des contradictions du projet de modernisation brésilienne, fortement développé à l'ère du « *desenvolvimentismo* » du gouvernement Juscelino Kubitschek, l'art de la période émerge avec des caractéristiques avant-gardistes ou à connotation politique populaire. Dans ce sens, le rôle de l'art et son axe central de simple loisir et d'épanouissement se déplaça vers une nécessité, voire une obligation, de participation directe dans le social et le politique.

Dans un contexte de crise politique, où des changements majeurs imposés par les processus nationaux et internationaux de modernisation de l'économie s'imposaient, le Brésil connut une désintégration croissante de ses alliances politiques, ébranlant par conséquent les systèmes traditionnels de manipulation des masses. L'Etat, dans ce contexte de décomposition des forces politiques traditionnelles, entrevit la perte de contrôle vis à vis des pressions et des revendications des classes populaires. La gauche, principalement le Parti Communiste Brésilien (PCB), exigea de plus en plus du gouvernement une cohérence politique, où le système démocratique gouvernerait pour l'ensemble de la société et pas uniquement pour une minorité aisée. Cependant, les détenteurs du pouvoir se montraient de plus en plus impuissants à dynamiser les processus politiques, ce qui fit que la crise politique donna un nouvel élan au nationalisme ayant comme base « le peuple ». L'idéologie populaire connut par conséquent une fonction et une force primordiale dans le débat politique.

Inaugurant un débat jusqu'à présent quasi secondaire, la notion de peuple se transforma et fut placée au centre des discussions et des activités politiques. Au niveau de l'art et de la culture, lutter pour le peuple, au nom du peuple, devint ainsi l'emblème premier de la période. Allant dans le même sens que l'analyse de Walter Benjamin, l'artiste déplaça sa vision et son action de soi-même et opta pour une solidarité « spirituelle » et engagée avec le peuple. L'image de l'ouvrier, par exemple, sera mutée de simple pièce de la chaîne de montage, caricaturée par Chaplin dans le film « *Les temps modernes* », vers l'expression majeure de la modernité des sociétés industrielles. L'ouvrier commence à être vu comme le vrai moteur du système et il est révéré comme l'icône de la possible transformation et du renouveau, sur un arrière-plan révolutionnaire. Dans la pratique, la lutte en faveur du peuple se montrait plutôt inefficace ou se présentait comme la vision myope d'une intellectualité trop bourgeoise

pour comprendre les vraies nécessités et les désirs des classes sociales plus démunies. La distance entre la syntaxe du peuple et celle des intellectuels confirma des paradigmes, ancrés depuis des siècles, entre ces classes sociales. Paradoxalement, la doctrine politique proposée exigeait, au niveau du peuple, une compréhension du langage et de la vision du monde de l'intellectuel. Si les artistes et les intellectuels avaient fait un choix moral par le biais d'actions politiques (ceci sera beaucoup plus marquant chez les artistes du CPC que nous analyserons juste après), d'un autre côté, une question centrale s'impose : dans quelle mesure l'art a été capable d'alimenter le marché et le système culturel en place et surtout, dans quelle mesure a-t-il été capable de changer les paradigmes artistico-culturels de cette société encore trop conservatrice et traditionnelle ? Si l'art était utilisé comme force d'action dans les procès politiques et se matérialisait en tant qu'instrument au service du social, en quoi pouvait-il participer effectivement à la Révolution socio-politico-culturelle et contribuer à des changements d'ampleur nationale qui allaient atteindre les divers secteurs de la société ?

En résumé, la période fut marquée par des sujets comme la modernisation, la démocratie, le nationalisme et la supra valorisation du peuple brésilien et de ses richesses culturelles. Ces sujets furent au centre du débat, le stimulèrent et donnèrent les contours d'une période caractérisée par la nécessité d'un art participatif dans le social. La production artistique se présenta ainsi à l'aube des années 1960 au Brésil comme un mouvement culturel et politique, où ses agents privilégiaient des sujets polémiques et actuels, tels que la notion de populaire, l'idéologie anti-impérialiste, l'idéologie socialiste et le mythe d'une révolution ample et globale. Toutes ces forces en jeu forgèrent le mythe révolutionnaire de la prise du pouvoir par le biais de la *« palavra poética »* et de la force de la « culture du peuple ».

3.2.2 Les Centres Populaires de Culture (CPC) et l'Union Nationale des Etudiants (UNE)

Depuis les années 1920 au Brésil, une nouvelle élite intellectuelle s'était formée autour d'objectifs particuliers. Un des objectifs premiers visait à stimuler un langage culturel commun, dans un pays de profonds écarts socio-culturels. Sous ce prisme, partant à la recherche de l'essence de la « *nation-peuple brésilien »* et d'une esthétique

moderniste, les intellectuels inventèrent la notion de « *brésilienneté* »[75] qui finit par être adoptée par la droite comme par la gauche. Cette première réforme prétendait ainsi moderniser le Brésil, sans qu'il perde cependant son identité nationale et ses identités particulières[76].

La droite intégra ce discours, dans un premier temps, sous le premier gouvernement de Getúlio Vargas, et ensuite pendant la période de l'« *Estado Novo* » et de sa politique culturelle, transformant ce projet en discours officiel et autoritaire. La gauche, de son côté, valorisait aussi le national-populaire, ainsi que la modernité, comme un chemin ouvert pour une culture critique et révolutionnaire[77]. Le national-populaire fut aussi un point central du programme esthétique et idéologique des années 1950 même si les avant-gardes modernes n'étaient pas à l'époque très bien vues par la gauche.

Au début des années 1960, la *Bossa Nova* politisée des musiciens et des chanteurs comme Carlos Lyra, Sérgio Ricardo ou Nara Leão, ainsi que le « *Cinema Novo* » de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos et Ruy Guerra, ont stimulé, et en bonne partie rétabli, le dialogue et les rapports entre engagement, recherche esthétique, culture populaire et nationalisme[78]. Le début des années 1960, en particulier, fut extrêmement riche pour la vie culturelle et artistique au Brésil. La Bossa Nova passe pour être le modèle de chanson moderne et engagée, le Cinema Novo est formellement reconnu. On vit aussi se former le Centre Populaire de Culture (CPC) de l'Union Nationale des Etudiants (UNE).

Au nord-est du Brésil, une des régions les plus pauvres du pays, le Mouvement de Culture Populaire de Recife devint, à son tour, le modèle d'action culturelle des élites réformistes auprès des classes populaires[79]. Avec la création du Mouvement d'Education de Base, mouvement soutenu par l'Église catholique, plusieurs secteurs de la gauche furent aussi mobilisés pour l'alphabétisation d'adultes, sur la base de la méthode de Paulo Freire[80]. Cette méthode proposait, au-delà d'une technique d'alphabétisation, une alphabétisation conscientisée de sa condition sociale. Ce qui est

[75] Traduction du portugais "brasilidade".
[76] Pour comprendre cette question voir deux ouvrages : SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças: Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil – 1870-1930.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993; ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.
[77] RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária.* São Paulo. Editora da Unesp, 2010.
[78] NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro.* 1ª Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014. Pg. 20.
[79] RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro.* Rio de Janeiro. Editora Record, 2000.
[80] Voir: FREIRE, Paulo. *Pédagogie de l'autonomie.* Toulouse, Editions Erès, 2013.

remarquable c'est que ces mouvements socio-artistico-culturels attestèrent de l'ambiance d'utopisme et de débat, stimulée par l'agenda réformiste de João Goulart, et furent non pas le simple réflexe de la politique dans la culture, mais une tentative de traduction esthétique et culturelle des enjeux politiques.

Au-delà des importantes manifestations politiques, économiques et sociales qui traversèrent le Brésil et le monde, d'une manière générale, pendant la deuxième moitié du XXe siècle, les années 1960 au Brésil connurent une période particulièrement prospère dans le domaine de l'art et de la culture. Au temps des grandes mobilisations autour de la légalité et de la Présidence de João Goulart, divers groupes sociaux s'organisaient pour revendiquer des réformes structurelles. Dans ce contexte politico-culturel, des artistes, des étudiants et des intellectuels de gauche fondèrent le Centre Populaire de Culture (CPC), avec pour objectif de créer et de diffuser « l'art populaire révolutionnaire ». Dans un premier temps le noyau fondateur du CPC se constitua autour de Oduvaldo Vianna Filho, du cinéaste Leon Hirszman et du sociologue Carlos Estevam Martins[81].

Comprendre les CPC exige avant tout de comprendre la mobilisation et l'engagement des étudiants pendant cette période dans la politique, principalement à travers l'UNE[82]. Directement rattaché à l'Union nationale des étudiants, le Centre Populaire de Culture apparut en 1961 dans la ville de Rio de Janeiro et ensuite essaima dans plusieurs villes du Brésil. L`idée de la création des Centres Populaires de Culture fut lancée, lors de leur venue à Rio de Janeiro, par les artistes qui préparaient à l'époque la mise en scène de la pièce de théâtre *Eles não usam Balck Tie* de Gianfrancesco Guarnieri[83].

Ces centres réunirent des artistes de théâtre, de musique, de cinéma et des écrivains. Ces artistes et intellectuels croyaient à l'engagement social et politique et

[81] KONDER, L. *História das ideias socialistas no Brasil.* São Paulo: Expressão Popular, 2003.
[82] Nous disposons d'une grande bibliographie sur le sujet. En particulier, voir : FILHO, João Roberto Martins. *Movimento estudantil e ditadura militar, 1964-1968.* Campinas: Papirus, 1987 ; POERNER, José Artur. *O poder jovem: história da participação política dos estudantes brasileiros.* 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979; SANFELICE, José Luiz. *Movimento estudantil: a UNE na resistência ao golpe de 64.* São Paulo: Cortez e Autores Associados, 1986; FÁVERO, Maria de Lourdes de Albuquerque. *A UNE em tempos de autoritarismo.* Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995; SANTOS, Nilton (org.). *História da UNE; depoimentos de ex-dirigentes.* São Paulo: Livramento, 1980; *UNE: Luta atual sobre a reforma universitária* (Cadernos de Coordenação Universitária, dez. 1963).
[83] Les origines du CPC ont été décrites et analysées par Manoel Tosta Berlink dans le rapport de recherche *Um projeto para a cultura brasileira nos anos 60: análise sociológica do Centro Popular de Cultura.* IN: Barcellos, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira: 1994.

mettaient en avant le caractère collectif et didactique de l'art[84]. Le discours idéologique de base de ces groupes défendait l'idée que l'art, dit du peuple, était naïf et sans conscience politique, se limitant aux aspects ludiques et ornementaux. Pour les participants des CPC, il fallait sortir l'artiste populaire de l'aliénation et de la soumission et lui faire comprendre que l'art devait être en contact direct et en dialogue avec la réalité, ce qui revenait à dire que l'art devait comprendre ses rapports idéologiques avec la base matérielle du politique[85]. Au Brésil, ceci revenait à dire que les CPC devaient, au travers de l'art, être directement au service du peuple et que, dans ce sens, on devait se compromettre à discuter des réels problèmes des populations les plus défavorisées du Brésil. Le dialogue avec le quotidien, avec les cultures populaires, avec les luttes du peuple et les manifestations qui en découlaient, était le point central, mais aussi le point de départ et d'arrivée des créations artistiques. Le but était directement la transformation de la « conscience naïve » de ces secteurs sociaux. Cela exigeait que les artistes et les intellectuels s'engagent dans une conception de combat, face à l'oppression et à l'exploitation.

Le projet politico-culturel du Centre Populaire de Culture de l'Union Nationale des Etudiants héritait de l'idéologie du Parti Communiste et de son regard critique sur la question de l'espace politique et social du « national populaire ». Les CPC étaient aussi fortement influencés par le Mouvement Nationaliste Brésilien, l'Institut Supérieur des Etudes Brésilien (ISEB), le Mouvement de Culture Populaire (MCP) et le Théâtre de l'Arena de São Paulo[86].

L'expression « national populaire » désignait pour ces intellectuels, à la fois une culture politique et une politique culturelle de gauche, qui trouveraient leur sens dans la recherche d'une authentique expression de la culture nationale. La culture nationale ne devait cependant pas être confondue, ni avec la culture régionale déjà « folklorisée », ni

[84] Les CPC ont donné naissance à une multitude d'artistes. Idéologues: Carlos Estevam Martins, Gianfrancesco Guarnieri, Luís Werneck Vianna, Ferreira Gullar; Au théâtre et à la télévision: Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), Armando Costa, Capinam, Cecil Thiré, Carlos Miranda, Carlos Vereza, Francisco de Assis, Chico Nelson, Denoy de Oliveira, Fernando Peixoto, Flávio Migliaccio, João das Neves, João Siqueira, Joel Barcelos, Nelson Xavier, Paulo Pontes, Pichin Plá; Au cinema: Cacá Diegues, Eduardo Coutinho, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Maurice Capovilla, Marcos Farias, Miguel Borges; à la poésie Affonso Romano de Sant'Anna, Chico Nelson, Ferreira Gullar, Moacyr Félix; Dans la musique: Carlos Lyra, Sérgio Ricardo. Un agent à noter est Vianinha qui a dédié une partie de sa vie au CPC (voir Le livre: MORAES, Dênis. *Vianinha – Cúmplice de uma paixão.* Editora Nórdica, 1991).

[85] BERLINCK, Manoel Tosta. *Centro Popular de Cultura.* Editora Papirus, 1984.

[86] Voir:BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira: 1994.

avec la culture universelle humaniste de la bourgeoisie lettrée[87]. Le texte de base du Manifeste du Centre Populaire de Culture fut rédigé par Carlos Estevam Martins en 1962, mais il fut rediscuté sous la deuxième présidence du Centre, sous la gestion du poète et intellectuel Ferreira Gullar[88]. Le manifeste en question présentait le parcours à suivre par le jeune artiste engagé. L'artiste engagé devait allier sa formation et son talent aux styles et aux contenus de la culture populaire, rendant ainsi possible la construction d'une authentique culture nationale, dont le rôle primordial devait être de stimuler la conscientisation politique et sociale, pour l'émancipation de la nation, face à ses usurpateurs nationaux et internationaux. Le manifeste essayait de discipliner dans ce sens la création engagée des jeunes artistes, en leur indiquant des postures idéologiques et des bases esthétiques[89]. Dans le contexte politique des réformes sociales du gouvernement João Goulart, les CPC travaillaient de manière à développer la conscience populaire, base de la « libération nationale ». Par ailleurs, avant d'atteindre le peuple, l'artiste devait s'approprier les nouvelles valeurs et les processus imposés par les CPC, même si pour cela il devait abdiquer sa volonté d'expression personnelle et esthétique[90].

Pendant leur brève existence, entre le début des années 1960 et le coup d'Etat militaire en 1964, les CPC furent très actifs dans pratiquement tous les domaines de l'art et de la culture. Au théâtre, ils organisèrent des représentations devant des usines, dans des syndicats, dans des régions rurales avec le projet *Teatro camponês* (Théâtre de la campagne) et évidemment dans les rues de plusieurs villes du pays, avec le projet *Teatro de rua*. Entre décembre 1961 et décembre 1962, le CPC a produit, entre autres œuvres : *Eles não usam Black-tie,* de Guarnieri, et *A vez da Recusa* de Carlos Estevam. Des ateliers de littérature régionale *(litératura de cordel)* furent aussi assurés dans plusieurs régions du pays. Toutes ces approches et ces interventions allaient dans

[87] NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro.* 1ª Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014. Pg. 21.
[88] Voir GULLAR, Ferreira. *Cultura popular posta em questão. Vanguarda e subdesenvolvimento. Ensaios sobre Arte*. Ed. José Olympio, 2002.
[89] Texte complet du pré-projet du Manifeste du Centre Populaire de Culture à voir en : Hollanda, Heloísa Buarque. *Impressões de viagens : CPC, vanguarda e desbunde,* São Paulo, Brasiliense, 1980.
[90] L'inovation et importance des CPCs seront révisitées sous une optique critique par Marilena Chauí dans "Considérations sur quelques Cahiers du Peuple Brésilien et le Manifeste du CPC" publié dans le livre "*Seminários sobre o nacional e o popular na cultura brasileira"*, ainsi que par Heloísa Buarque de Hollanda dans "L'engagement cepiciste", dans le livre *Impressões de viagem: CPC vanguarda e desbunde*, 1960/1979.

le sens d'apporter de l'art au peuple, que ce soit au travail, à la maison ou comme loisir politisé[91].

Les CPC ont publié aussi une collection « Cahiers du Peuple » et une série de cahiers de poésies appelés « Guitare de rue »[92] avec la participation d'écrivains de renom comme Moacir Félix, Geir Campos et Ferreira Gullar. Dans ces cahiers et ces collections figuraient des poèmes engagés et parfois didactiques, qui avaient comme but d'expliquer au peuple comment faire de la politique et développer une conscience politique libératrice. Le CPC a aussi produit un film intitulé « Cinq Fois Favela »[93] qui mettait en lumière de jeunes metteurs en scène[94], au travers de cinq court-métrages qui présentaient des favelas sous diverses perspectives.

[91] BERLINCK, Manoel Tosta. *Centro Popular de Cultura.* Editora Papirus, 1984.
[92] Traduction de "Violão de rua"
[93] Traduction de "Cinco Vezes Favela"
[94] Parmi ces jeunes metteurs en scène il faut souligner Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman et Cacá Diegues.

Les CPC ont également favorisé la vente de livres à des prix populaires, ils ont été pionniers dans la réalisation de films auto-financés, ont édité des livres dans la collection *Cadernos Brasileiros,* dans les revues *Civilisação Brasileira* et *História Nova*. Les CPC ont mis en place des cours de théâtre, de cinéma, d'arts visuels, de philosophie et ont créé la UNE-Volante, entre 1962 et 1963, groupe itinérant qui voyageait dans le pays en fondant des CPC régionaux, mais aussi en engageant des dialogues et des contacts avec les universités du pays et des groupes et organisations de travailleurs ruraux[95].

Politique de diffusion de la culture populaire engagée par les CPC au travers du pays

[95] Barcellos, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira: 1994.

LP : *O Povo Canta* (Le peuple chante)

Face au coup d'Etat militaire en 1964, la maison mère de l'Union Nationale des Etudiants (UNE), fut criminellement incendiée et tous les CPC fermés par les autorités militaires. Malgré la fermeture des centres, l'arrestation et l'exil d'artistes et d'intellectuels liés aux CPC, une partie du groupe créa le Théâtre *Opinião* à Rio de Janeiro et mit en scène en décembre 1964 la comédie musicale *Opinião*[96] et *Liberdade, liberdade*, de Flávio Rangel et Millôr Fernandes, en avril 1965, avec l'acteur de renom Paulo Autran.

L'historiographie est formelle pour affirmer que les propositions et les productions des CPC ont influencé diverses manifestations artistiques, culturelles et politiques des décennies postérieures. L'art engagé de cette époque et les questions politiques vécues par la société brésilienne vont désormais contribuer à la valorisation de tous les domaines de la culture populaire.

[96] Texte de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes et musiques de Zé Keti et João do Vale. Participations de Nara Leão, Zé Keti et João do Vale.

4- Le coup d'Etat militaire et ses complexités politico-historique.

4.1 Panorama mondial - Un monde en transformation.

La fin de la Seconde Guerre mondiale apporta avec elle un certain espoir dans la vie qui se matérialisa par un boom des naissances, créant une impressionnante masse de jeunes et d'adolescents dans les sociétés industrielles. Pour prendre un exemple, aux Etats-Unis, dans les années 1960, on comptait près de 80 millions d'adolescents et de jeunes de moins de vingt ans. Cette masse de jeunes, nés depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, était composée d'individus grandissant dans un monde d'événements polarisants. Les conflits postcoloniaux, la lutte pour l'égalité des Droits Civils, ainsi que la menace d'une potentielle apocalypse nucléaire, tout cela, sur un arrière-plan de découragement, de délaissement dans une société encore conservatrice, allait ouvrir une gamme de possibilités à la construction identitaire, sociale et politique de ces jeunes.

Le monde contemporain est avant tout un monde de questionnements, une époque de révolution des mentalités. La culture d'aujourd'hui rompt potentiellement avec des valeurs sociales et culturelles établies depuis la modernité, pour nous lancer dans une culture de l'immédiat, de l'instantané, de l'adaptabilité constante, de la spécialisation permanente. Ces tendances n'affectèrent pas le globe de manière homogène, mais furent sans doute caractéristiques et significatives des années 1960 et 1970 dans la culture occidentale.

Cependant, lancer un regard rétrospectif sur les années 1960 sous l'optique culturelle, se révèle une tâche vaste et complexe, même si elle se présente, dans un processus de révolution culturelle, comme extrêmement exemplaire des transformations majeures vécues par le monde contemporain. La difficulté de saisir le moment historique, dans la multiplicité de ces problématiques, et de comprendre la complexité de ces conflits, est en revanche, un enjeu énorme que notre travail n'envisage pas d'épuiser. Il ne faut cependant pas perdre de vue des questions de base, telle que l'action culturelle et sociale.

La période en question, nous impose aussi la nécessité d'essayer de comprendre que, dans un mécanisme sophistiqué, où de multiples réseaux informels font circuler les savoirs et motivent la créativité, les productions culturelles ne sont plus uniquement l'apanage et le monopole de professionnels. Le but n'est cependant pas de lancer un

regard et une analyse exhaustifs de la période, étant donné les limitations pratiques qui s'imposent en ce qui concerne notre sujet central. De toute façon, il semble nécessaire de construire un panorama du monde des années 1960 pour ainsi contextualiser et par conséquent, mieux comprendre le Brésil et les intrications politico-sociales d'une manière plus élargie.

Le monde des années 1960 se lançait en effet dans une conflagration et une effervescence dans pratiquement tous les domaines de l'expérience humaine. En essayant d'appréhender cette toile de fond du panorama mondial, nous pouvons repérer quelques aspects et faits historiques qui tracent les contours de la période.

Sur le plan économique et politique, il s'agissait d'une période de décélération de l'économie et de la croissance de l'après Seconde Guerre mondiale. Il s'agissait aussi d'une période de forte accélération des processus de décolonisation, initiés après la Première Guerre mondiale qui donnèrent, de leur côté, un élan remarquable à la guerre froide. La fin de la guerre d'indépendance de l'Indochine, par exemple, en 1954, divisa le Vietnam en deux. Le rejet de la part de Hanói, en décembre 1956, d'un plébiscite qui aurait rendu possible la réunification du pays, lança le pays dans une série de conflits où les Etats-Unis et l'Union Soviétique menèrent leurs politiques de guerre froide. Pour ébaucher cette politique internationale, entre 1961 et 1963, les Etats-Unis envoyèrent à Saigon plus de 16 000 conseillers militaires pour, en principe, aider le gouvernement à combattre la guérilla vietcong commandée par Hanói.

En Afrique, à partir de 1961, les colonies, surtout portugaises, virent se déclencher une série de mouvements d'indépendance en Angola, Guinée et Mozambique. La réponse du dictateur António de Oliveira Salazar fut une forte répression à ces mouvements, ce qui lança ces colonies dans des conflits sanglants jusqu'en 1974. Au Congo, colonie belge, l'indépendance intervint en 1960 et s'accompagna d'un afflux de tensions internes entre groupes politiques armés, en grande partie manipulés et soutenus par des intérêts étrangers. Chypre, de son côté, commença la décennie 1960 avec des conflits entre Grecs et Turcs, les deux populations qui habitent le pays, menant l'île à la guerre civile.

Dans ce processus de décolonisation, d'autres conflits eurent lieu, mais la « pierre d'angle» de la guerre froide fut sans aucun doute Cuba qui, par deux fois, poussa à la limite de la confrontation, les deux puissances mondiales, les Etats-Unis et l'URSS. La première quasi-confrontation eut lieu en avril 1961, quand un groupe de cubains anticastristes, soutenus, financés et entrainés par les Etats-Unis, échouèrent à

envahir l'île. La deuxième tension entre les deux puissances eut lieu en octobre 1962 quand, en représailles à l'installation de missiles nord-américains en Turquie, l'URSS planifia l'installation à Cuba de missiles qui devaient être désormais pointés vers les Etats-Unis. L'épisode mena à un blocus naval américain aux Caraïbes et à une série d'hostilités qui faillirent déclencher une guerre nucléaire entre les pays. D'un regard panoramique, la victoire de la guérilla à Cuba en Amérique Latine, mais aussi le contexte mondial, révélaient de manière plus globale, les évidents signes de décadence de l'impérialisme.

D'autre part, sur le plan culturel, la révolution des habitus mettait en lumière de nouvelles formes d'expressions artistiques et culturelles. Certains pays dits périphériques, soumis à des régimes politiques dictatoriaux, comme cela a été le cas au Brésil, vont connaître un fort épanouissement culturel.

Toujours sous l'aspect culturel, une série de faits illustrèrent la période : la révolution des étudiants en mai 68 en France, la révolution culturelle en Chine, la guerre froide, la période Brejnev en URSS, la guerre du Vietnam, Gandhi au pouvoir.

Au niveau de la société : le racisme, le féminisme, l'écologie, l'homosexualité et la bissexualité, le spectacle de la famine dans les médias[97]. Encore au niveau social : la pilule anticonceptionnelle, l'émancipation des femmes, l'avortement en discussion, le divorce, les enfants illégitimes, la réduction des natalités, la première transplantation cardiaque.

Parmi les icônes de cette période, les hippies, les Beatles, Bob Dylan, le rock, les drogues, la révolution de la sexualité. Ce temps a été aussi marqué par des faits importants : l'assassinat de Martin Luther King, les Droits Civils et l'assassinat de Kennedy, l'assassinat de Malcom X, le mur de Berlin, le Concile Vatican II, l'armement nucléaire...

La crise de la famille et de l'individu social s'instaurait et était directement liée aux changements considérables dans les rapports culturels et sociétaux, depuis les questions sexuelles et de comportements, jusqu'aux rapports au niveau individuel. Les mobilisations sociales, les inquiétudes et le manque d'espoir dans l'avenir soulignaient le malaise de la civilisation, l'inconfort psychosocial qui atteignaient directement les nouvelles générations. Le monde postmoderne se transformait de manière significative,

[97] CASTRO, Josué de. *Geografia da fome : o dilema brasileiro – pão ou aço.* 20e Ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008. L'oeuvre est une étude classique sur la question de la famine au Brésil. La préface en question fait um panorama très intéressant sur l'aspect et la problématique de la famine dans le monde contemporain.

ce qui exigeait un processus de constitution de la subjectivité, dans un monde d'une paradoxale instantanéité, fabriquant ainsi des souffrances au niveau social et individuel[98]. Dans un cadre où le temps de l'instantané devient la maxime de la culture de l'image, les rapports humains sont affectés par la logique du temps-plaisir-continu. Dans ce nouveau contexte socioculturel, le bonheur devient synonyme d'euphorie et se présente parfois sous l'influence des drogues et de la consommation accélérée.

Pour revenir à la question des comportements sexuels de la période, le divorce, les enfants illégitimes et l'augmentation du nombre de familles monoparentales (la plupart du temps la mère) sont des indices significatifs d'une crise au niveau des genres. D'autre part, la force de la culture qui se mettait en place était révélatrice d'une évidente et profonde transformation dans les rapports générationnels[99].

4.2 Vers le coup d'Etat militaire, tensions et évolution.

A partir d'octobre 1963, le manque d'issue à la crise politique du gouvernement João Goulart donna un élan supplémentaire aux conspirations échafaudées depuis son arrivée au pouvoir. Il faut, dans ce sens, appréhender le coup d'Etat militaire comme une trame complexe d'ingénierie politique, où l'opposition interne, mais aussi l'influence politico-économique nord-américaine, transformèrent la crise politique en une impasse institutionnelle.

Le contexte et l'histoire du Brésil nous éclairent sur le fait que le coup d'Etat fut bien plus qu'une intervention militaire, et qu'il impliquait un ensemble hétérogène de nouveaux et d'anciens agents, ennemis des réformes sociales. Ces agents étaient des conservateurs civils et militaires, des hommes d'affaires et des politiciens qui avaient le soutien quasi absolu de la classe moyenne et de la bourgeoisie. Tous ces secteurs mariaient sagement, dans leurs discours idéologiques, des aspects libéraux sur le plan économique, à un profil autoritaire sur le plan politique et social.

Le gouvernement Jango, de son côté, continuait à connaître des insuccès au niveau de la coordination de son action et des réalisations politiques qu'il envisageait. En ce qui concerne les réformes lancées en 1963, João Goulart connut plusieurs échecs

[98] MAIA, Marisa Schargel. *Extremos da alma.* Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
[99] HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

sur le champ de bataille parlementaire, ce qui constitua un empêchement majeur pour reprendre le contrôle de l'économie, remonter le moral de la population, ainsi qu'entrevoir de se maintenir sain et sauf en évitant un coup d'Etat. En résumé, le tableau était sombre et une issue pour la crise institutionnelle était loin d'apparaître à l'horizon.

Le mois de septembre 1963, en particulier, fut décisif pour tracer les contours d'une crise politico-militaire qui allait à son tour liquider le gouvernement Jango. Le mois commença dans une ambiance de tensions et d'ébullitions, avec une grève à Santos en solidarité à la grève des infirmières et des fonctionnaires des hôpitaux de Santos, une des plus grandes villes du pays. Les tensions commencèrent à monter quand la police de l'Etat de São Paulo, dont la ville de Santos fait partie, sous le commandement d'un des opposants majeurs de Jango, Adhemar de Barros, arrêta une centaine de grévistes pendant une réunion syndicale[100]. En réponse, la CGT (*Centrale Générale des Travailleurs),* menaça de déclencher une grève globale. En contrepartie, cela poussa le Ministre de la Guerre, Jair Dantas Ribeiro, qui de son côté subissait la pression du *Comando do II Exército*[101], à lancer une offensive pour contrôler les grévistes. Cette intervention fut largement soutenue et applaudie par la presse conservatrice. Le dénouement fut une claire défaite des grévistes, en raison de l'absence de coordination de leur part. Mais l'épisode mit surtout en évidence la position des militaires. Ils n'accepteraient pas une réforme verticale conduite par l'action des classes ouvrières, en particulier si celles-ci étaient lancées par des organisations syndicales, dites communistes. La crise syndicale à Santos s'arrêta, étouffée par la force, ce qui ne signifiait pas, en revanche, la fin des crises dans d'autres secteurs.

Encore en septembre 1963, le STF *(Suprème Tribunal Fédéral)* fit une déclaration par laquelle il considérait que les sergents élus en 1962 étaient inéligibles à des postes du domaine législatif, soulignant que la Constitution interdisait aux gradés et aux soldats de l'armée d'occuper des postes électifs. La décision du STF fut un élément déclencheur de la révolte qui éclata le 12 septembre dans les secteurs inférieurs de l'armée.

Le 12 septembre, les rebelles s'emparèrent de la Base aérienne, du Groupement des Marines, du Ministère de la Marine, du Service de Radiophonie, du Département Fédéral de Sécurité Publique, ainsi que de la Centrale téléphonique. Les révoltés

[100] NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro.* 1ª Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014. Pg. 45.
[101] *Commandement de la Deuxième Armée.*

menacèrent d'envahir le Congrès National et obstruèrent les voies qui donnaient accès à l'aéroport civil, de même qu'aux voies d'accès qui conduisaient au centre politique, Brasília. Loin de vouloir s'arrêter, les « révolutionnaires » envahirent le STF et, sous le nom de *Commandement Révolutionnaire de Brasília,* déclarèrent le Ministre Vitor Nunes Leal en état d'arrestation.

La révolte fut de courte durée et se termina à la fin de l'après-midi du même jour, avec l'intervention des troupes légalistes de l'armée. Bilan : 536 rebelles arrêtés et deux morts du côté des insurgés. L'ensemble de la gauche, PCB, Liga dos Camponeses, CGT, UNE, entre autres, assistèrent, stupéfaits, à l'insurrection et se positionnèrent en faveur des insurgés, exigeant, sans grand résultat, l'amnistie des prisonniers.

João Goulart, qui n'était pas à Brasília, n'y arriva qu'en fin de journée et essaya promptement de tranquilliser le pays, en affirmant que le gouvernement maintiendrait l'ordre et préserverait les institutions démocratiques[102]. Cependant, le discours institutionnaliste et modéré du président n'empêcha pas d'entrevoir dans cet épisode une faille, grâce à laquelle les motivations de plus en plus enflammées des opposants s'exaltèrent. L'épisode fut compris et relayé par les adversaires comme une preuve d'incompétence du gouvernement Jango. Vu par la droite, l'évènement démontrait que João Goulart ne contrôlait pas pleinement les institutions fédérales. L'absence d'une autorité forte, de la part du chef de l'Etat, était ainsi une constatation de l'absence de « souvairenneté » pleine ; elle faisait peser, selon la droite conservatrice, des risques graves à la démocratie du pays. L'épisode est vu aujourd´hui par une partie de l'historiographie comme un point de non-retour, la circonstance ultime, qui rendait plus prévisible la formation d'une grande alliance anti-gouvernementale d'une part, mais qui justifiait d'autre part, tout le processus qui conduirait au coup d'Etat militaire.

Les journaux les plus importants du pays, qui se présentaient, non seulement comme les porte-paroles des adversaires, mais comme leurs alliés pour la destitution de Jango, lancèrent dans ce contexte une campagne intitulée *Rede da Democracia*[103]. Il est vrai que les journaux ont toujours disposé d'un grand pouvoir de manipulation de la population au Brésil, surtout pendant la période Jango. Mais c'est vers la fin de 1963, avec la campagne *Rede da Democracia,* associée à diverses stratégies pour discréditer et diffamer le président, que la presse d'opposition consolida, dans la population en général, la conception, et même la conviction, que le pays s'approchait du

[102] FERREIRA, Jorge (Org.). *O populismo e sua História - Debate e Crítica*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2001. Pg. 362-363.
[103] Traduction de l'auteur : Réseau de la Démocratie.

communisme. L'argument majeur de la presse et des ennemis politiques de Jango était que la subversion de la morale et de la démocratie s'articulait dans le cœur même du pouvoir politique, c'est à dire, à la présidence. Les réformes sociales proposées par João Goulart, dans un contexte de guerre froide et de quasi paranoïa du communisme, étaient utilisées, diffusées et expliquées par la presse, comme une menace à la liberté, un prévisible chaos économique et une perte générale de la propriété privée. Ce processus mené par la presse brésilienne aliéna en grande partie l'opinion publique et légitima par avance l'action des opposants pour préparer le coup d'Etat. Par ailleurs, certaines organisations, telles que l'Institut de Recherche et Etudes Sociales (IPES) et l'Institut Brésilien d'Action Démocratique (IBAD), véhiculaient des critiques contre le gouvernement, en produisant de la propagande et en s'articulant avec d'autres instituts et organisations anticommunistes et opposées au *travaillisme.*

L'IPES avait été fondé par un antijanguiste, le général Golbery do Couto e Silva, en 1962. L'institut avait au départ comme rôle principal de produire et de diffuser un discours profondément antigouvernemental et antiréformiste dans le but de construire, à moyen et long terme, « une nouvelle élite politique, orientée idéologiquement vers une modernisation conservatrice du capitalisme brésilien[104]. » Les deux institutions ci-dessus étaient financées par le gouvernement américain, plus spécifiquement par la CIA. Elles ont été d'une importance capitale pour coordonner les divers acteurs du coup d'Etat, c'est à dire, les grands hommes d'affaires, les représentants du capital multinational, certains secteurs de la classe moyenne, les syndicalistes anticommunistes et les militaires conservateurs. L'articulation de ces secteurs aboutit, en résumé, à une critique anti-gouvernementale cohérente qui présentait le réformisme comme la porte d'entrée du communisme.

D'autre part, ces secteurs diffusaient non seulement l'idée que le gouvernement de João Goulart était soumis aux forces radicales de gauche, mais ils l'accusaient aussi d'incompétence administrative et de corruption, celles-ci largement attribuées au populisme[105]. Dans ce cadre de chaos construit par l'opposition antiréformiste, la droite proclamait que la seule issue pour sauver le pays était de renforcer et réinstaller l'« *Ordem »* (l'Ordre), en réunissant les forces conservatrices, légitimant ainsi, au fur et

[104] NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro.* 1ª Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014. Pg. 48

[105] Attention la notion de populisme dans l'histoire du Brésil et très différente de celle de France, voir opposée. Le terme populisme, l'un des plus controversés de la littérature politique, a plusieurs connotations. Il est généralement utilisé en Amérique Latine pour désigner un ensemble de pratiques politiques consistant à établir une relation directe entre les masses et un leader politique.

à mesure, le coup d'Etat réactionnaire de droite. Il ne faut cependant pas perdre de vue que le discours anti-gouvernemental et surtout antiréformiste, qui sera systématiquement diffusé par la grande presse, principalement à partir de 1963, avait comme but principal de défendre et de consolider les privilèges séculaires des propriétaires fonciers, les *latifundiários.* Ces secteurs se sentaient fortement menacés par la réforme agraire, mais aussi par le nationalisme économique de la gauche travailliste.

La droite conspiratrice, qui se voyait isolée en 1961, a ainsi progressivement, au travers de la thèse de l'approche d'un coup d'Etat de gauche, gagné du terrain, de l'influence et donc de la légitimité. La stratégie de base était simple et directe : pour justifier d'un coup d'Etat de droite, les comploteurs répandaient l'idée d'un coup d'Etat de gauche en gestation.

Le coup d'Etat janguiste avait, selon le discours des conspirateurs, comme but majeur de prendre en otage le Congrès National et d'imposer des réformes « rouges » par décret présidentiel, ou même, par un changement de la Charte Constituante de 1946. En réalité, la crainte de la droite n'était pas sans fondement, étant donné que certains secteurs plus radicaux, comme les *Ligas camponesas* et les alliés du politicien de gauche Brizola, voyaient effectivement dans ces deux possibilités, une solution pour instaurer les Réformes de Base de manière verticale et directe. L'historiographie défend cependant que João Goulart n'a pour sa part, jamais entrevu la possibilité d'un coup d'Etat. En tout cas, la droite sut sagement articuler et construire une similitude entre l'agenda réformiste de Jango, qui prétendait à une plus grande justice sociale et à une démocratie plus ample, avec un possible coup révolutionnaire qui transformerait le pays en une république syndicaliste, liquidant ainsi la démocratie.

Dans cette ambiance conspiratrice, Jango se retrouvait de plus en plus isolé et, par conséquent sans argument, ni monnaie d'échange, pour faire passer les Réformes de Base à un Congrès toujours plus méfiant et cauteleux. Pratiquement sans aucun soutien de la part des élites du monde des affaires et constamment bombardé par une presse traditionaliste, le président gardait néanmoins une popularité encore remarquable. Mais se voyant sans force de réaction face à cette manœuvre politique, il finit par solliciter la clameur de la rue, c'est à dire, son électorat, et se lança dans une *politique des rues* au travers d'assemblées populaires et de rassemblements divers. Cette tactique, non seulement n'aboutit pas à de grands résultats dans la pratique, étant donné l'absence de

cohésion et d'articulation politique de ces secteurs populaires fidèles à Jango, mais finit par se retourner contre le chef d'Etat lui-même. Si d'une part, le rapprochement direct de Jango avec les masses de la rue renforçait son statut de président, d'autre part, les rassemblements de profil populaire renforçaient l'idée, déjà diffusée par la presse, qu'une *Révolution prolétaire de gauche* était en route. La droite réagit rapidement et répandit aussitôt l'idée que les rassemblements des organisations et des mouvements de gauche encouragés par João Goulart, marquaient le début de la « Révolution Rouge ».

Les enjeux politiques ne se limitaient pas cependant pas à la mobilisation de la rue. Le noyau dur des problématiques de la période se trouvait dans l'absence d'harmonisation des mouvements de gauche en général. Si d'une part, les masses populaires étaient dépourvues d'une vraie dynamique d'opposition politique, la gauche de son côté manquait de cohésion au niveau idéologique. En dépit de quelques valeurs et idées de base, la gauche brésilienne à l'époque se scindait entre ceux qui étaient en faveur des Réformes de Base et les plus radicaux qui aspiraient à une *Révolution* encore plus radicale et plus large. Du côté des réformistes, les dissonances à l'intérieur de leur propre groupe confirmaient l'absence d'une vision et d'une approche homogènes et cohérentes vis à vis des réformes. Les divergences étaient telles que les différents courants interprétaient les Réformes de Base de manière différente et parfois même divergente.

La *Frente de Mobilização Popular* (FMP), par exemple, voyait dans les Réformes de Base le chemin direct et évident pour raffermir et stabiliser la démocratie sociale et le nationalisme économique. La vision du FMP ne s'arrêtait cependant pas là et, de manière plus radicale, allait jusqu'à défendre la dissolution du Congrès National et la convocation d'une Assemblée Constituante élue par le peuple pour mettre en place les réformes sociales. Le Parti Communiste Brésilien (PCB) qui, à partir de 1958, mena une politique d'alliances au nom de la *Révolution brésilienne nationaliste, démocratique, antiféodale et antiimpérialiste*[106], voyait, de son côté, les réformes de Jango comme des étapes préparatoires vers la construction et l'institution du socialisme au Brésil. Dans la pratique, le PCB était plus modéré que la Frente de Mobilização Popular et s'approchait davantage du discours pondéré de Goulart, ce qui ne veut pas dire que le Parti Communiste Brésilien n'avait pas de point d'accord avec la FMP. Entre ces points de convergence, nous pouvons signaler que le Parti Communiste partageait les critiques du Front envers la politique du gouvernement, trop conciliante à l'égard

[106] PCB. *PCB: vinte anos de política,* São Paulo, Livraria Editora Ciências Humanas, 1980, pg 3 à 27.

des secteurs conservateurs et du Congrès National lui-même, ce dernier apparaissant comme une entrave aux Réformes de Base. L'échec en 1963 des négociations parlementaires pour mettre en place, dans un premier temps, une réforme agraire modérée, renforça la thèse d'une réforme via le Pouvoir Exécutif. Cependant les scissions ne se limitaient pas aux institutions de gauche, l'armée elle aussi vivait des polarités internes.

Jusqu'en 1964, l'armée présentait de fortes divisions internes. La tradition militaire, qui mariait la méfiance face aux réformistes radicaux à la traditionnelle culture anticommuniste des officiers, n'était pas encore suffisante pour articuler un coup d'Etat militaire qui renverserait un président élu démocratiquement. Par ailleurs, certains secteurs de l'armée étaient idéologiquement favorables au *travaillisme* et au nationalisme de gauche, ce qui revenait, dans ce contexte de polarisation, à soutenir les politiques sociales du gouvernement et de son président. Il y avait même, dans cette période de pré-coup d'Etat, certains officiers communistes qui occupaient des postes politiques de commandement. Quant aux rangs inférieurs, comme par exemple les sergents et les soldats de l'Armée et de la Marine, on notait un essor des organisations socialistes, ainsi qu'une mobilisation croissante en faveur des Réformes de Base sous l'influence du nationalisme révolutionnaire de Leonel Brizola.

La complexité des antagonismes internes de l'armée ne laissait au président de la République que l'autorité et la légalité de son poste en tant que chef d'Etat, ce qui revenait dans la pratique, au droit légal et suprême de contrôle du dispositif militaire. Mais ce contrôle de la part du chef de l'Etat n'avait pas suffisamment pris en compte la progressive insubordination de la part des sous-officiers politisés, et par conséquent, l'avancée des conflits entre les secteurs internes de l'armée. Une possible crise idéologique interne, alliée à une menace grandissante concernant la hiérarchie de l'institution, causa une certaine appréhension, et même une crainte, de la part des officiers hauts gradés qui finirent par renforcer la culture militaire traditionnelle de contrôle de leurs effectifs. Par voie de conséquence, en 1964, la peur d'une autonomie des casernes et des sergents limita le pouvoir de manœuvre et d'intervention des militaires légalistes, alignés et fidèles au président de la République. En outre, l'absence d'une politique de promotion dans les postes de commandement de la part de Jango envers des militaires sympathisants de gauche et du nationalisme réformiste, freina le développement d'une force antagoniste à la tradition séculaire de l'armée.

L'historiographie défend, dans cette optique, que les conspirateurs et le traditionalisme de la droite brésilienne n'ont pas été les seuls éléments de l'échec du gouvernement et du coup d'Etat qui a suivi. Même si l'on sait que le coup d'Etat de 1964 fut un projet construit pour s'emparer du pouvoir, l'absence de poigne du président et la faible capacité d'articulation politique, vérifiées par des erreurs et des indécisions, sont aussi des facteurs à souligner dans cette équation complexe de la chute de João Goulart.

4.3 1964, une année troublée

Le début de l'année 1964 au Brésil fut marqué par une fausse ambiance d'optimisme, décrite par la plupart des médias. L'une des revues les plus importantes de l'époque, la revue *Manchete*, pendant une époque de rationnement constant de l'électricité, faisait dans son premier numéro de 1964 la prévision suivante : « un bond en avant dans le domaine de l'énergie électrique[107]. » Mais la réalité et les prévisions pour 1964 se présentaient beaucoup plus sombres et problématiques. Le début de l'année fut marqué par une série de grèves, une augmentation des prix, le maintien de la politique de rationnement de l'eau et de l'électricité à cause d'une sécheresse prolongée et une inflation de plus en plus hors de contrôle qui frappait durement la population.

L'indice des prix voyait depuis 1962 des hausses extrêmes, 52% en 1962 et 81,3% en 1963. Le pays commença l'année avec une érosion de sa monnaie de l'ordre de 70% et une augmentation qui alla jusqu'à 20% pour ce qui concernait les factures d'électricité. Selon l'Institut des Architectes du Brésil, en 1964, 50% de la population du pays vivait dans des *favelas*[108] ou dans des habitations non réglementées, sans les conditions minimales de salubrité, de surface, de luminosité et d'hygiène. Dans une situation de perte visible du pouvoir d'achat et de manque de fourniture de base comme l'électricité, la plupart des journaux affirmaient que l'inflation et la *communization*[109] de l'Exécutif fédéral étaient les grands responsables des maux qui frappaient le pays. Mis à part deux journaux, *Última Hora* et *Correio da Manhã*, le ton de la presse envers le président João Goulart oscillait entre une profonde méfiance et une franche hostilité.

[107] BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque 1964.* 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Pg. 23.
[108] Bidonville brésilien.
[109] *Comunização* : expréssion largement utilisée par les médias et politiciens de droite à l'époque pour parles de l'avancé du comunisme au Brésil.

Ces sentiments négatifs étaient encore plus enflammés de la part de la classe moyenne, à la suite des mesures de contrôles des loyers et de la politique « communiste » d'expropriation des terres pour la Réforme agraire, politique qui touchait surtout les secteurs les plus riches, conservateurs et influents dans les médias.

Les grèves se multiplièrent en début d'année. Plus de 40 000 marins se mirent en grève en réclamant des droits sociaux et fermèrent la majorité des ports du pays. Des milliers de travailleurs du secteur de l'exploitation du café, se croisèrent aussi les bras, suivis par les fonctionnaires du *Groupe Light* qui, à Rio de Janeiro, détenait le contrôle de la fourniture du gaz, de l'électricité, des téléphones et des tramways, transport de base à l'époque. Des fonctionnaires publics de cinq Etats du Brésil entrèrent aussi en grève le 15 janvier, revendiquant un 13^{e} mois de salaire. Parmi eux, les fonctionnaires civils de la Marine, de la *Prévidência* (Sécurité Sociale), les chauffeurs du Service public, les fonctionnaires du *Departamento Nacional de Estradas e Rodagem* (Département National des Autoroutes) *(DNER*) et du *Departamento Nacional de Endemias Rurais* (Département National des Endemies Rurales). Evidemment, tout le monde s'attendait à des confrontations imminentes entre prolétaires et patrons, ce qui ne tarda pas.

Le 15 janvier, pendant une confrontation entre paysans, policiers et fonctionnaires de la Compagnie Usines São João et Santa Helena, dans l'Etat de la Paraíba, les forces de l'ordre ouvrirent le feu à la mitrailleuse sur les manifestants, tuant dix personnes et blessant gravement plusieurs dizaines de paysans. Le journal *Última Hora*, un des seuls journaux à défendre encore les intérêts de la population pauvre et des paysans, écrira :

> *La situation à João Pessoa et dans le val de la Paraíba est celle d'une confrontation ou d'une guerre avec les propriétaires de terres qui de leur côté regroupent et arment leurs vigiles, agents de sécurité privés et milices de toutes sortes*[110].

La raison de l'attaque contre les paysans fut attribuée à un discours, la veille, de Francisco Julião, leader des *Ligas Camponesas*, où celui-ci aurait encouragé la population à envahir une usine et à en prendre le contrôle. Toujours le 15 janvier, cette fois dans les colonnes d'un journal conservateur, le *Jornal do Brasil*, Carlos Castelo

[110] BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque 1964.* 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Pg.34

Branco, un des chroniqueurs politiques les mieux informés, révéla que le président de la République préparait en mars une marche de 100 000 travailleurs dans le but de faire pression sur le Congrès afin qu'il approuve les Réformes de Base.

Une grande partie de la population, sous l'emprise de la peur *« des monstres rouges »,* était hostile à ces grèves et à ces manifestations et suivait la presse qui, dans sa quasi-totalité, expliquait que l'augmentation du nombre de grèves était synonyme de révolution communiste. Le 17 janvier 1964, le *Jornal do Brasil* affichait sur sa page de couverture, un article intitulé *« Notre droit »*. Cet article était une franche attaque envers les syndicats, considérés comme les pôles des forces communistes, et menaçait aussi le président João Goulart, « ami des rouges » :

> *Si [les syndicats] ne respectent pas la loi, et que le gouvernement ne les oblige pas à la respecter, l'anarchie s'installe – et un régime sans loi. D'ici nous avertissons le président de la République du risque d'évènements imprévus et précipités par la peur et par le manque d'assurance de nos esprits. Le Brésil a un président constitutionnel travailliste, mais il n'est pas sous le gouvernement d'une oligarchie syndicale*[111].

Quelques jours plus tard, le *Jornal do Brasil* affirmait que l'opposition à Jango avait commencé à s'armer en formant des milices antirévolutionnaires, afin d'éviter le coup d'Etat socialiste. L'arrière-plan montrait de plus en plus le revers de la médaille. La menace d'un coup d'Etat communiste se transformait progressivement en une menace de coup d'Etat de droite.

João Goulart, pressentant le vraisemblable coup d'Etat de droite, répondit aux menaces des opposants : *« Ça va coûter beaucoup de sang*[112]*. »* Mais la gauche ne faisait plus confiance aux pouvoirs de résistance et de conciliation de João Goulart et discréditait ouvertement celui-ci. Brizola, politicien traditionnel de gauche, déclara le 21 février au *Jornal do Brasil* : « Ce gouvernement, mon cher ami, est un bon à rien. Il est tel que Belo Monte. Il parle trop, mais au bout du compte, n'est rien du tout ».

[111] Traduction de l'auteur. Jornal do Brasil, 17 janvier 1964, couverture.
[112] Jornal do Brasil. Coluna do Castelo. Le 1er février 1964.

Dans les campagnes, le mois de février vit les tensions augmenter et le discours de résistance et de haine de la part des propriétaires terriens se radicaliser. A Goiás, São Paulo, Minas Gerais, régions des traditionnels bastions de propriétaires fonciers possédant d'immenses domaines, les associations de *latifundiários* annoncèrent publiquement que les paysans qui oseraient envahir leurs terres seraient reçus à coups de fusil. Les tensions montèrent à un tel point que Jango se vit obligé d'envoyer l'armée dans la région de Governador Valadares (Etat de Minas Gerais) pour désarmer les milices des propriétaires de terres et prévenir la survenue d'un conflit.

Vers la mi-février, João Goulart, dans le but de donner l'exemple lui-même et d'apaiser les troubles, annonça l'expropriation de deux de ses fermes pour la Réforme agraire, une à Goiás et l'autre à Rio Grande do Sul. Les partis *« ruralistas »*[113] prirent l'initiative du président comme un affrontement et une intimidation, mais surtout comme une menace « au bon équilibre de la démocratie et de la propriété privée ». Alarmés, les propriétaires fonciers publièrent ultérieurement un manifeste qui demandait à l'armée de prendre ses dispositions pour chasser les communistes.

Dans le secteur économique, une politique d'intensification du commerce avec des pays socialistes, tels que la Tchécoslovaquie, la Yougoslavie et l'Union Soviétique elle-même, contribua aussi à l'aggravation de la peur et des hostilités des conservateurs. Le 10 février 1964, de sa propre initiative, le Président annonça qu'au mois de mai, le Brésil allait reconnaitre la Chine en tant qu'Etat communiste. Cette annonce soulignait ouvertement l'alignement politico-idéologique de Goulart avec le socialisme. Elle durcit encore davantage les tensions politiques par le biais de la peur et de la menace d'une « révolution populaire de gauche » de plus en plus manifeste.

Dans une ambiance troublée et manifestement agressive, des manifestations, marches, parades, appels à la lutte se multipliaient dans les grandes capitales du pays. Le 25 février, au centre-ville de Belo Horizonte, dans le sud-est du pays, une manifestation du Front de Mobilisation Populaire fut violemment interrompue par l'action de groupes « démocrates » d'opposition. La confrontation entre les deux groupes s'étendit dans les rues du centre et fut accompagnée de pillages, de destruction du patrimoine public et se solda par un total de soixante-dix blessés. La presse, qui dans sa quasi-totalité, menait une politique ouvertement antijanguiste, mettait à la une de ses journaux des titres excessifs, quasi hystériques, incitant opposants et janguistes à la

[113] *Ruralista*: grands propriétaires fonciers qui créèrent leur propre parti politique.

confrontation. La presse internationale, de son côté, surtout la presse nordaméricaine, parlait ouvertement du Brésil comme étant la possible « future Chine » :

> *Le Brésil pourra être la Chine communiste de l'Amérique Latine, étant donné son ressentiment par rapport aux Etats-Unis et sa tendance à des modifications révolutionnaires*[114].

La crise politique se généralisait et le champ de bataille politique évoluait et dépassait maintenant les limites des institutions traditionnelles et des noyaux durs du pouvoir. L'agitation populaire se manifestait par l'occupation des rues par les réformistes et les antiréformistes, sur un arrière-plan de polarisation de la société dans le domaine idéologique. Le président, comme nous le savons, avait profité des occupations de rues pour se rapprocher rapidement des mouvements sociaux et même des organisations les plus radicales de gauche. Les réformistes et la gauche en général accueillirent le soutien du président aux mouvements sociaux avec enthousiasme et interprétèrent son adhésion comme une prise de décision. Jango avait-il décidé formellement d'être le « leader de la Révolution brésilienne » en abandonnant la politique de conciliation et en exécutant les Réformes de Base d'une main forte ? Non. Jango n'avait aucunement programmé, ni assumé de rompre avec les institutions ou même avec le Congrès National, qui lui était pourtant profondément opposé.

La crise, cependant, progressait, et se concrétisait par l'augmentation des tensions dans les manifestations de rue qui, des deux côtés, s'enflammaient et prenaient de l'ampleur. A Juiz de Fora, dans l'Etat fédéré de Minas Gerais, le 15 février, un effectif de 1000 agents de police dut être mobilisé pour garantir l'ordre et la sécurité d'une manifestation menée par Miguel Araes[115], politicien de gauche.

---

[114] Traduction de l'auteur. *US News and World Report.* Le 4 Mars 1964.

[115] Miguel Araes a été élu gouverneur de Pernambuco en 1962 soutenu par le Parti Communiste Brésilien (PCB) et le Parti Social-Démocrate (PSD), battant João Cleofas (UDN) représentant des oligarchies de Pernambuco. Son gouvernement a été considéré comme de gauche, obligeant les fonciers et les propriétaires d'usine à étendre le salaire minimum aux travailleurs ruraux (l'Accord de Campo). Araes a aussi fortement soutenu la création de syndicats, d'associations communautaires et de ligues paysannes. Avec le déclenchement du coup d'Etat militaire de 1964, les troupes de la IV Armée ont entouré le Palais des Princesses (siège du gouvernement de l'Etat). Il lui a été proposé de démissionner pour éviter l'arrestation, mais il refusa par les mots "Jamais trahir la volonté de ceux qui m'ont élu". En conséquence, il sera arrêté le 1er avril.

Plus de 3000 manifestants, conservateurs opposés au politicien réformiste, brandissaient des crucifix en hurlant des injures et en priant à l'unisson contre le « malheur communiste ». Les mouvements conservateurs des rues et la droite institutionnelle manifestaient ainsi qu'ils ne voyaient que deux issues à la crise : soit obliger le président à rompre avec la gauche et à se soumettre à la politique des conservateurs, soit le renverser avec le soutien des militaires.

Mais les rues s'animaient, et dans une logique d'escalade des tensions et des antagonismes, l'espace public produisait des évènements paradigmatiques. La gauche, maintenant, avec le soutien du gouvernement, décida de s'investir en force dans une campagne de manifestations et de rassemblements de rues. Une grande manifestation prévue le dimanche 13 mars 1964 allait être le point de départ de cette politique et serait marquée par le rassemblement inaugural de la prise générale des rues. Les réformistes prétendaient, à partir du 13 mars, déclencher un mouvement d'agitation globale de la gauche dans le pays, mouvement qui enflammerait le Brésil et se terminerait par une grande manifestation nationale le 1er mai. Leonel Brizola, réformiste radical qui faisait pression sur Jango depuis 1963 pour qu'il abandonne la politique de conciliation, adhéra, en tant que leader de la Frente de Mobilização Popular, au mouvement de manifestations des rues, ce qui apporta de la force au mouvement. Le rassemblement politique, organisé par la Présidence, promettait d'annoncer divers points des Réformes de Base, et parmi ceux-ci : le droit d'expropriation des fermes inexploitées de plus de 500 hectares pour la Réforme agraire, la règlementation des tarifs des loyers et le début d'un mouvement ample et organisé de plébiscites et d'amendements constitutionnels pour la mise en marche des Réformes de Base.

Jango profita de l'ambiance révolutionnaire-populaire des rues et envoya au Congrès, deux jours après, un message qui renforçait la nécessité de réformes structurelles et de révision constitutionnelle. Cependant, la politique conciliatoire du gouvernement, au travers des agents centre-libéraux, s'était désormais trop compromise et se rapprochait de plus en plus des secteurs et idées de droite. De toute façon, la grande manifestation du 13 mars avait fait écho un peu dans toutes les directions. L'ambassadeur nordaméricain, Lincoln Gordon, par exemple, voyait avec appréhension la situation au Brésil basculer. Il envoya le 18 mars au Département d'Etat américain un télégramme qui soulignait la montée des forces, l'articulation de la gauche et laissait entendre que Goulart aurait pris enfin le parti de la *Révolution :*

> *Une analyse de la phase plus récente de la crise (déclenchée par le rassemblement du 13 mars et par le message du président au Congrès) nous ont mené à conclure qu'il y a des éléments dangereux présents qui étaient inexistants dans d'autres moments critiques. [...] Il existe une compréhension généralisée que Goulart « s'est défini ». Ce compromis (qui parait beaucoup plus ferme et explicite que n'importe quel autre du passé de Goulart) a jusqu'à présent reçu un soutien consistant de toute la gauche – ainsi que celui de Brizola, du PCB, et de divers groupes et sous-groupes. [...] L'élan de l'offensive de Goulart ne semble pas avoir des éléments d'assouplissement. [...]*[116].

Mais la droite, de son côté, ne resta pas apathique à la grande mobilisation populaire de la gauche. L'opposition réagit en exhortant les conservateurs à se mobiliser et à démontrer leur importance en nombre et en représentativité. Il fallait que la masse des conservateurs s'empare aussi des rues pour protester contre le gouvernement et elle avait de quoi faire. La droite possédait, en effet, elle aussi, une légion qui enrégimentait les mères de famille traditionalistes, les hommes d'affaires, les leaders civils et religieux du conservatisme, ainsi que les secteurs de la jeunesse et de la petite bourgeoisie.

Les anti-janguistes choisirent la ville de São Paulo, une des villes les plus importantes au niveau politique et économique, ainsi que la ville avec la plus grande visibilité médiatique. La date choisie pour la grande mobilisation des rues de la droite fut le 19 mars, jour de Saint Joseph, saint patron de la famille et des ouvriers au Brésil[117]. La date n'était pas prise au hasard ; elle voulait, de manière symbolique, déplacer et affaiblir le mouvement ouvrier, en s'emparant de la date du Saint des travailleurs et en la transformant en une date-symbole de la mobilisation des réactionnaires.

[116] Télégramme de l'ambassadeur Lincoln Gordon au Département d'Etat nord-américian. In: BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque 1964.* 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Pg.75.
[117] NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro.* 1ª Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014. Pg. 56

Depuis la Révolution cubaine en 1959, les Américains suivaient de près l'évolution politique au Brésil dans un contexte étroitement social et idéologique. Les Etats-Unis redoutaient fortement que le Brésil ne se transforme en une « Chine communiste » en Amérique Latine, suivant les contours révolutionnaires de l'île castriste. Les Etats-Unis considéraient, avant tout, que le Brésil, par ses dimensions géographiques et démographiques qui excédaient largement celles de Cuba, possédait par conséquent un potentiel subversif infiniment supérieur, ce qui pouvait déstabiliser toute la région, voire tout le continent sud-américain. En résumé, le Brésil, non seulement était plusieurs fois plus grand et plus important économiquement que Cuba, mais il présentait des structures socio-politiques qui rendaient aisément possible une révolution communiste.

Le modèle des *Ligas Camponesas,* par exemple, illustrait parfaitement la problématique à laquelle les Américains faisaient face au Brésil. Les Ligues Paysannes étaient en effet, un fort mouvement social de gauche, au nord-est du pays, qui se rapprochait beaucoup de l'idéologie de *Sierra Maestra* à Cuba. Cette région misérable du Brésil, marquée par de fortes inégalités sociales liées à la gigantesque concentration de la richesse, renvoyait, aussi bien dans l'imaginaire de la gauche que dans celui de la droite, à une image et à une situation propice à une inévitable *Révolution*.

En ce qui concerne encore la région du Nord-Est et les *Ligas Camponesas,* un reportage relativement alarmiste du *New York Times*, le 31 octobre 1960, avait mis Washington en état d'alerte[118]. Le reportage annonçait catégoriquement une nouvelle situation révolutionnaire en Amérique Latine, alimentée par une misère choquante et quasi-absolue. Le gouvernement Kennedy était déjà attentif aux dangers que la misère pouvait apporter à une nation, et notamment aux Etats-Unis. La détresse et l'adversité donnaient largement prétexte à des révolutions, c'était connu des Etats-Unis, mais aussi démontré par l'Histoire. Des régions telles que le Nord-Est du Brésil, accablées par la pauvreté, pouvaient devenir facilement subversives, c'est à dire, communistes. C'est pourquoi le gouvernement Kennedy avait concentré des efforts politiques et économiques dans la circonscription en question par le biais du programme *Alliance pour le Progrès.* Le programme était destiné à aider socioéconomiquement les gouvernements latino-américains, dans le but de les éloigner d'une possible, ou même, d'une inévitable révolution de gauche. En fait, le programme visait, via des subventions

[118] SZULC, Tad. *"Northeast Brasil Poverty Breeds Threat of a Revolt".* In: The New York Times, le 31 octobre 1960.

et des aides financières, à contrôler des régions et des populations qui pouvaient être tentées par une rébellion ou une révolution populaire socialiste. De manière plus large, le programme ciblait désormais la stabilité et le contrôle politique de l'Amérique Latine. Pour illustrer ce fait, il est important de signaler les manœuvres de terrain que les Américains mirent en place au Brésil. Entre 1961 et 1964, les Etats-Unis envoyèrent, en zone tropicale, un énorme effectif qui approchait en moyenne les 6000 personnes par an. Parmi ces citoyens américains venus en terres brésiliennes, nous pouvons compter une masse de bénévoles, mais certainement aussi une légion d'espions et d'observateurs de la CIA. C'est le raisonnement défendu par l'historiographie actuelle, qui considère que l'année 1962 se présente comme un moment central dans l'évolution de la crise politique au Brésil, mais aussi, par analogie logique et évidente, le moment où les inquiétudes envers le pays s'accentuent, suivies par des interventions secrètes de la part de Washington.

C'est justement en 1962 que la *star* de l'anticommunisme américain arriva en grande pompe au Brésil. Sous le slogan « *La famille qui prie ensemble reste unie*[119]», le Père Patrick Peyton vint sous les tropiques brésiliens apprendre aux Brésiliens, à l'aide d'un chapelet, comment conjurer le démon venu de Moscou. Le Père fut reçu solennellement par les autorités traditionnelles et conservatrices, mais attira surtout derrière lui une masse de la population brésilienne, exploitée et facilement manipulée par une foi catholique ancrée depuis des siècles dans l'imaginaire populaire. La *pop star* religieuse et la « technique du chapelet » eurent aussi du succès parmi les personnes de la classe moyenne, dont l'adhésion donna encore un élan supplémentaire à la *cause,* via leur influence sur leurs employés, leurs fonctionnaires ou leurs femmes de ménage.

Un autre point de tension important entre les Etats-Unis et le Brésil est lié à un des personnages les plus renommés de l'histoire politique de la gauche de ce pays, Leonel Brizola. Politicien ouvertement socialiste et nationaliste, parfois polémique avec de fortes composantes anticapitalistes, Brizola entra en conflit avec le « capital » nord-américain, en expropriant des entreprises américaines au Brésil. Entre 1959 et 1963, en tant que gouverneur de l'Etat de Rio Grande do Sul dans le sud du pays, Brizola expropria en 1959, après l'échéance de la concession et le refus de reconduite du contrat, l'entreprise américaine *Bond and Share,* compagnie d'énergie succursale de Amforp (American & Foreign Power). Le gouverneur s'attaqua ensuite à ITT (International Telephone and Telegraph) en faisant pression sur l'entreprise pour qu'elle

[119] Traduction de l'auteur de: « A família que reza unida permanece unida ».

fasse des investissements substantiels, en ce qui concerne l'extension du réseau téléphonique. Les démarches en question menées par Brizola envers le capital nord-américain furent suffisantes pour dégrader, voire corrompre, les rapports avec Washington. Les Etats-Unis exprimèrent évidemment leur mécontentement et firent pression à leur tour sur la Présidence de la République. Sur un ton conciliant, João Goulart, pour compenser les pertes étrangères, essaya de calmer la pression étasunienne, en réalisant des emprunts à faible taux d'intérêts de la part de la Banque du Brésil (BB) aux deux entreprises qui auraient été lésées. La démarche proposée par Jango eut cependant une répercussion très négative parmi les *Brizolistas* et le président se vit acculer en interne à suspendre l'accord avec les entreprises américaines. Les tensions étaient désormais évidentes entre Brizola et les Etats-Unis, mais aussi avec le Président du Brésil qui finissait par défendre exclusivement des intérêts unilatéraux.

Un autre point qui dégrada, dès le début des années 1960, les relations entre le Brésil et les Etats-Unis fut la position prise par Jango au sujet de Cuba. Le président donnait en effet des signes de déploiement idéologique, mais aussi diplomatique envers Cuba, ce qui défiait directement la thèse d'un alignement automatique avec les « intérêts occidentaux » et son nécessaire combat contre le communisme international. La politique extérieure brésilienne de relative indépendance menée par Goulart s'était concrétisée en effet, plusieurs fois, par des positions diplomatiques favorables à Cuba. La première de ces démonstrations de bienveillance envers Cuba eut lieu à la Conférence de Punta del Este en janvier 1962, quand le président brésilien défendit l'autonomie de l'île. Postérieurement, dans le contexte de la *Crise des missiles*, en octobre de la même année, Jango soutint le blocus naval à Cuba mais refusa, en revanche, de soutenir une invasion du pays de Fidel Castro. Pour la diplomatie et le gouvernement de Kennedy, la politique extérieure du Brésil envers Cuba ne faisait que sous-entendre une influence du Parti Communiste du Brésil (PCB) et de la gauche du gouvernement Jango, ce qui exacerba davantage les tensions au niveau diplomatique avec les Etats-Unis. A partir de 1963, la politique extérieure nord-américaine manifesta désormais son mécontentement et son ressentiment envers le gouvernement Goulart et décida de financer directement et uniquement les projets des gouverneurs d'opposition, tels que Carlos Lacerda de l'Etat de la Guanabara et Adhemar de Barros de l'Etat de São Paulo.

Cependant, malgré les ressentiments et la méfiance envers le gouvernement du chef d'Etat brésilien, Washington, jusqu'à 1963, ne s'était pas encore décidé pour un

coup d'Etat au Brésil. En tout cas, les preuves historiques indiquent que les Américains déployaient systématiquement, et depuis des années, un travail de conspiration contre le président Jango sans prévoir, cependant, de le renverser. L'assassinat de Kennedy en 1964 et l'arrivée de Lyndon Johnson, personnage d'une diplomatie plus directe et rigide à la présidence des Etats-Unis, tout cela allié à la radicalisation du cadre politique au Brésil, vont désormais changer cette situation de relative torpeur des tensions.

Dans la pratique, la stratégie et la logistique anti-Goulart était nettement tracée depuis le début de son arrivée au pouvoir. Des actions de toutes sortes, depuis les plus subtiles jusqu'aux plus raffinées et machiavéliques, étaient en marche et s'articulaient parmi les opposants de Jango au Congrès National, dans les médias antiréformistes et au sein des secteurs civils conservateurs. Néanmoins, le style plus direct de Johnson, un président plus dogmatique et déterminé, n'allait pas permettre aux Etats-Unis de mener une politique extérieure et une diplomatie qui appuieraient ouvertement un coup d'Etat. Il fallait un coup d'Etat, mais avec « un semblant de légalité[120]. » C'est ainsi que les agents de la CIA, dans le but d'éradiquer n'importe quelle menace communiste internationale, commencèrent à agir plus directement au travers du soutien de l'Ambassade américaine au Brésil. La fonction première de l'ambassadeur au Brésil, Lincoln Gordon, fut ainsi de « cartographier » les possibles alliances avec des conspirateurs anti-janguistes. La tâche se présenta cependant complexe, étant donné la quantité d'ennemis que Jango, par sa politique toujours conciliante qui évitait de prendre des positions fermes, finit par accumuler. Lincoln Gordon dut, dans ce sens, savoir sagement repérer entre les personnages politiques, les aventuriers et les arrivistes, les vrais opposants sérieux et fiables qui pourraient mener à son terme la destitution du président réformiste.

Toujours dans le cadre du repérage des alliés sur lesquels les Etats-Unis pourraient compter pour conclure des accords et maintenir une démocratie capitaliste au Brésil, il faut mettre en lumière l'action et l'influence du colonel américain Vernon Walters. Le colonel Walters était un ex-combattant de la Seconde Guerre mondiale et avait retrouvé des amis de combat à la *Força Expedicionária Brasileira*[121]. Son arrivée sous les tropiques brésiliens et son rapprochement avec des agents haut gradés de

[120] Expréssion du Secrétaire d'Etat Dean Rusk, In: TAVARES, Camilo. *O dia que durou 21 anos*, 2012, Pequi Films, 77 minutes.

[121] La force expéditionnaire brésilienne (également connue sous l'acronyme FEB) était une force militaire formée dans sa totalité par 25 834 hommes et femmes, qui pendant la Seconde Guerre mondiale était responsable de la participation du Brésil aux côtés des Alliés dans la campagne d'Italie, dans ses deux dernières phases - la rupture de la ligne gothique et l'offensive finale alliée sur ce front.

l'armée, tel le Général Humberto de Alencar Castelo Branco, inaugurèrent des rapports entre l'Ambassade, le Département d'Etat Nord-Américain et les opposants à un niveau supérieur de discussion.

En effet, à partir de 1964, l'influence étasunienne se transforma en une véritable action de terrain. Poussée par l'aggravation de la crise politique aux contours révolutionnaires et socialistes, l'action de Washington évolua du statut d'observateur, qui accompagnait les conspirations et donnait son soutien aux conspirateurs, à celui d'acteur majeur et décisif dans l'évolution des faits politiques. Dans ce contexte, pendant l'évolution de la crise en mars 1964, les informateurs de l'Ambassade américaine mirent systématiquement à jour des informations sur l'avancement des faits et tracèrent simultanément des plans d'action.

L'ambassadeur Lincoln Gordon, pendant la période d'escalade de la crise janguiste, eut, pour sa part, un rôle clé d'informateur. Gordon envoya régulièrement une série de télégrammes au Département d'Etat Américain en informant celui-ci, de manière détaillée, du déroulement des faits. L'Ambassadeur nord-américain, étant l'agent hiérarchiquement supérieur des Etats-Unis au Brésil, eut donc un rôle fondamental dans l'analyse des faits et de la situation. Gordon avait dorénavant une interprétation très claire de la possible évolution de la politique sous Jango et de la stratégie que la gauche allait être amenée à mener postérieurement. Le diplomate défendait que Jango préparait un coup d'Etat avec le soutien des forces de gauche qui fermeraient le Congrès National, mais il soulignait que le danger majeur résidait dans les évènements post-coup d'Etat. Lincoln Gordon voyait, lui aussi, João Goulart comme un leader faible et peu fiable, et croyait que celui-ci subirait postérieurement, non seulement des pressions des secteurs les plus agressifs de gauche, mais pouvait même subir un coup d'Etat perpétré par ses alliés les plus radicaux, à savoir les *brizolistes* et les communistes. Gordon défendait, dans cette optique, une stratégie politique de renversement de João Goulart : il fallait, d'une part critiquer ouvertement le gouvernement en place, et d'autre part, donner un soutien réel en armes et en logistique aux conspirateurs alignés sur les Etats-Unis. Le plan d'action était désormais décidé. Il sera mis en place à la fin du mois de mars 1964.

Le 30 mars 1964, à 18 heures à Washington, le Secrétaire d'Etat, Dean Rusk, réunit un groupe de conseillers et des représentants de la CIA et du Ministère de la Défense américaine dans le but de discuter et de préparer la stratégie d'intervention

politique de l'ambassadeur Lincoln Gordon au Brésil. A 21h 35, horaire de Brasília, Dean Rusk et le groupe réuni, reçut un appel téléphonique directement de la part du Président américain, Lyndon Johnson, qui voulait discuter de la situation politique au Brésil. Dean Rusk expliqua au Président que la crise était arrivée à un niveau critique et que la révocation de Jango interviendrait probablement dans les heures à venir. Le Secrétaire d'Etat souligna encore que l'armée et les gouverneurs des Etats les plus importants de la côte est du pays étaient en train d'organiser une véritable résistance anti-janguiste. Le président termina la conversation téléphonique en exigeant le retour de Rusk à Washington : « Mieux vaut rentrer à Washington le plus vite possible avant que l'hémisphère Sud devienne communiste[122] ».

Le lendemain de la conversation entre le Président américain et son Secrétaire d'Etat, le journal *New York Times* affirma que la situation politique au Brésil était devenue chaotique et que le président João Goulart était « une curieuse combinaison d'entêtement et faiblesse[123]. » Au Brésil, le journal *O Globo,* un des plus importants du pays, accusa ouvertement le gouvernement Jango d'être l'ennemi du pays et du régime démocratique, en affirmant que le président était en train de ruiner la nation et le bon cours de son développement politique. L'ambassadeur Lincoln Gordon était désormais persuadé que Jango ne tarderait pas à lancer un coup d'Etat communiste, par le biais d'une grève d'ampleur nationale. Les prochaines étapes suivies par João Goulart seraient la fermeture du Congrès et l'intervention directe auprès des gouverneurs d'opposition.

Dans la vision de Lincoln Gordon, il fallait intervenir le plus vite possible et de manière décisive. En tout cas, le plan d'action des conspirateurs de Jango était tracé. L'action pratique de renversement de Jango allait être mise en place par des acteurs brésiliens avec le soutien diplomatique et logistique des Etats-Unis : l'opération *Brother Sam*. Cette action pouvait compter sur l'appui logistique d'une force spéciale de la Marine, ainsi que d'un effectif de soldats pour ce qui concerne les questions tactiques. Le coup d'Etat articulé et planifié depuis l'arrivée de Jango et dessiné à l'intérieur et à l'extérieur des frontières brésiliennes était clairement mis en place et ne tarderait pas à s'accomplir.

---

[122] Conversation téléphonique entre le Secrétaire d'Etat Dean Rusk et le Président américain Lyndon Johnson. In : BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque 1964.* 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Pg.85.

[123] In : BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque 1964.* 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Pg.86.

Le 31 mars 1964, à 3 h du matin, le général Olímpio Mourão Filho, commandant de la 4e Légion militaire à Juiz de Fora, capitale de l'Etat de Minas Gerais dans le sud-est du pays, donnait des ordres pour que son effectif marche sur Rio de Janeiro. Il s'agissait d'un effectif, nommé le détachement *Tiradentes,* réunissant des troupes de l'Armée et des effectifs de la Police Militaire de l'Etat de Minas Gerais.

Vers 16 h, le 31 mars, des chars de guerre et des avions de la *Força Aérea Brasileira* firent irruption à Rio de Janeiro répandant la panique dans la population locale. Il s'agissait en fait d'une manœuvre défensive de la part du gouvernement du président João Goulart, visant à protéger le président et les membres de son gouvernement qui se trouvaient assiégés au Palais Laranjeiras. A 20h 30, des marines fidèles à Jango envahirent la maison mère du *Jornal do Brasil.* Quelques minutes plus tard, ils recevaient l'ordre du gouvernement de quitter les lieux. A 21h, une déclaration officielle du gouvernement Jango annonça la rébellion de Minas Gerais et l'envoi d'unités du Ier détachement de l'armée pour contrôler « l'insurrection contraire à l'ordre constitutionnel et les pouvoirs de la République[124]. »

Quelques heures plus tard, à 22h 10, le général Amaury Kruel, appella trois fois de suite le Président João Goulart, exigeant de lui qu'il rompe avec la gauche et qu'il déclare la CGT dans l'illégalité. João Goulart répondit par la négative à cet ultimatum et souligna ne pas accepter une telle humiliation, ni la possibilité de devenir un président « décoratif ». Le président termina la conversation en disant au Général Kruel : « Général, soyez fidèle à vos convictions. Faites sortir vos effectifs et trahissez-moi[125]. »

Le Général, après avoir échoué à convaincre Jango d'abandonner son poste de président, rallia les troupes de la IIème Armée aux insurgés de Minas Gerais. Les pelotons se déplacèrent par la *Via Dutra,* une des autoroutes les plus importantes qui mène à Rio de Janeiro. En passant par Resende, ville industrielle située à 160 km de Rio, les effectifs de Kruel rejoignirent le détachement *Tiradentes,* commandé par le général Muricy, les cadets de l'Académie Militaire de *Agulhas Negras* et la Ière Armée commandée par Armando de Moraes Âncora, jusque-là fidèle au gouvernement fédéral, mais qui décida finalement de s'unir aux conspirateurs.

[124] In: BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque 1964.* 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Pg.86.
[125] Conversation téléphonique le 31 mars 1964 à 22h 10 entre le Général conspirateur Amaury Kruel et le Président João Goulart. In : BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque 1964.* 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Pg.86.

Entre temps, l'Ambassade nord-américaine au Brésil envoya un télégramme au Département d'Etat à Washington transmettant l'information que la rébellion contre Goulart commencerait probablement à São Paulo dans deux heures et que le général Mourão Filho serait le commandant de la révolte.

À Washington, à 23h 46, le Secrétaire d'Etat, Dean Rusk, le Secrétaire à la Défense, Robert McNamara, le directeur de la CIA, John McCone et les chefs de l'Etat Major américain, se réunissaient déjà pour planifier l'assistance militaire post-coup d'Etat au Brésil. Ils évaluèrent, par exemple, la possibilité pour la Marine américaine d'envoyer des provisions et du matériel divers. L'envoi d'une escadrille de l'Aéronautique avec des avions de combats prêts à l'attaque, fut aussi proposé pendant la réunion. Dans le cas d'une guerre civile post-coup d'Etat, les agents réunis décidèrent de faire parvenir ouvertement des armes et le soutien nécessaire aux conspirateurs ayant renversé Jango.

La « révolution » contre le président commença, comme déjà vu, la nuit du 31 mars à Minas Gerais et se propagea en quelques heures. Cependant, les troupes conspiratrices comprirent que pour achever la prise de pouvoir, il fallait s'emparer de Rio de Janeiro, la vitrine du pays, sa capitale culturelle et politique. Brasília, la capitale formelle, n'avait alors que quatre ans d'existence et ne figurait pas encore comme « thermomètre » de visibilité des décisions socio-politiques. Les troupes conspiratrices se mirent en marche. En quelques heures elles s'emparèrent des autoroutes débouchant sur Rio pour ensuite occuper la ville de manière bien visible. Les conspirateurs voulaient montrer clairement à la population, à l'opinion publique et à la grande presse, que le Président « communiste » avait été renversé. Dans ce sens, des soldats, armes au poing, et des chars de guerre occupèrent des points stratégiques, comme par exemple, la plage de Copacabana, carte postale internationale du pays.

Le lendemain, à Rio de Janeiro, vers midi et demi, João Goulart, en apprenant que la rébellion *Tiradentes* de Minas Gerais avait désormais le soutien de la Ière et IIè Armée, décida de quitter le Palais Présidentiel et se dirigea vers l'aéroport Santos Dumont d'où il allait partir vers la capitale Brasília. A Brasília, Darcy Ribeiro, intellectuel de gauche de renom et un des principaux accesseurs de Jango, essaya d'organiser des milices armées dans le but de défendre la légalité de la Présidence de la République. João Goulart se réunit dans ce sens avec le commandant militaire de Brasília, Nicolau Fico, et avec le chef de la *Casa Militar*, le général Assis Brasil, pour préparer un communiqué à la nation, invitant la population à rejeter le coup d'Etat,

faisant valoir ses intentions d'unir des forces fidèles à l'*ordre* à partir de l'Etat de Rio Grande do Sul. Mais la situation ne fit qu'empirer dans d'autres capitales du pays. Vers 13 h, des officiers envahirent le Palais *das Princesas* à Recife, capitale de Pernambuco au Nord-Est du pays, et exigèrent la déposition du gouverneur de l'Etat en question, Miguel Arraes. Ce dernier fut immédiatement arrêté, suite à son refus de « trahir ceux qui l'ont élu ».

Aux Etats-Unis, l'ambiance était à l'optimisme et même à une certaine tranquillité. Le président Lyndon Johnson réunit à la Maison Blanche le Secrétaire d'Etat Dean Rusk, le Secrétaire à la Défense, Robert McNamara et le commandement de la CIA pour évaluer la situation au Brésil. Rusk estima que la situation au Brésil était « excellente ». McNamara, pour sa part, fit savoir au président nord-américain que les forces de la Marine américaine arriveraient au port de Santos, à São Paulo, le 10 avril.

Au Brésil, l'après-midi même, les derniers effectifs fidèles à Jango qui défendaient des positions stratégiques à Rio de Janeiro abandonnèrent leurs postes. Le soir, les chaînes de radio et de télévision qui soutenaient le coup d'Etat adoptèrent le nom de « Chaîne de la Liberté » et le gouverneur conspirateur de Minas Gerais, Magalhães Pinto affirma que la *Révolution* (démocratique de droite) était victorieuse.

Quelques heures plus tard, vers 23 h, João Goulart quitta Brasília et prit un avion en direction de Porto Alegre, capitale de Rio Grande do Sul, où il avait encore le soutien politique et militaire de la IIIè Armée, commandée par le Général Ladário Telles. Jango, sur le trajet entre Brasília et Porto Alegre, craignait de voir son avion présidentiel abattu par les forces aéronautiques conspiratrices. Le président avait encore l'espoir de neutraliser le coup d'Etat à partir d'une contre-offensive menée par des effectifs de l'Armée de l'air et des Marines brésiliens fidèles à son gouvernement. Cependant, João Goulart, comprenant la possible intervention américaine dans le conflit et soucieux de ne pas lancer le pays dans une guerre civile, finit par abandonner la contre-offensive.

À 23h 30, heure du Brésil, par téléconférence, le Département d'Etat nord-américain demanda à l'ambassadeur américain sur place, Lincoln Gordon, de confirmer les rumeurs de la déposition de Goulart. Gordon répondit de manière catégorique : « Je crois que tout est achevé et que la révolution *démocratique* a triomphé à 95%[126]. » L'ambassadeur américain fournit davantage d'informations en affirmant que Jango allait renoncer dans les heures à venir, que le commandement de la Ière Armée serait

[126] Téléconférence le premier avril 1964 à 23h 30 entre le Département d'Etat américain et l'ambassadeur au Brésil Lincoln Gordon. In: BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque 1964.* 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Pg.97.

assuré par le général Costa e Silva et que le général Castelo Branco affirmait ne pas avoir besoin du soutien « logistique » de la part des Etats-Unis pour achever le coup d'Etat.

Le lendemain, le 2 avril, à 3h 45, le Président du Congrès National, Auro Soares de Moura Andrade, déclara la vacance du poste de président, rejetant un communiqué envoyé par Darcy Ribeiro qui confirmait la présence de Jango sur le territoire national. Le président de la Chambre des Députés, Pascoal Ranieri Mazzilli, assuma la présidence de la République provisoirement. Les troupes de la 11ème *Região Militar* assiégèrent le Congrès National et d'autres points stratégiques, pour renforcer la prise de pouvoir définitive du pays. En résumé, il ne fallut que 72 heures pour que le coup d'Etat s'accomplisse, après une frénésie d'appels téléphoniques, de discours enflammés et de télégrammes internationaux vers les Etats-Unis.

4.4 La composante culturelle sous la dictature, entrevoir la problématique.

Les années 1960 furent emblématiques, culturellement et politiquement au niveau international dans sa globalité. Au Brésil en particulier, les questions culturelles et artistiques se voyaient dans une impasse. Dans une ambiance post-euphorie « *desenvolvimentista* » de JK, suivie de l'espoir du réformisme social de Jango, le Brésil vivait la triste réalité d'une politique de droite conservatrice et autoritaire. Mais le rôle des artistes fut toujours pour certains d'entre eux, le combat, la dénonciation, le basculement des valeurs et du statu quo.

En faisant un large bilan de la composante culturelle pendant la première période du coup d'Etat, c'est à dire 1964-1968, l'avant-gardisme de la culture se présentait comme l'arme de combat contre le système oppresseur. Vers la moitié de 1968, cette tactique de combat par le biais de la culture et de l'art fut cependant ébranlée par une nouvelle donne : la lutte armée.

Il faut d'abord comprendre que la lutte armée se distanciait nettement de l'opposition libérale et de la politique culturelle du Parti Communiste Brésilien. En ce qui concerne les contradictions entre les armes et l'art, la lutte armée finit par contrebalancer le travail développé par la culture anti-régime de gauche en séduisant et recrutant des combattants subversifs parmi les étudiants. Certains d'entre eux finirent

ainsi par abandonner la lutte conduite par l'art et la culture, pour mener un combat plus effectif et direct, arme au poing.

Le régime voyant la situation évoluer vers une lutte armée finit, de façon symptomatique, par prendre également les armes. La dictature « souple et douce » passa au régime oppressif direct et meurtrier. La bibliographie classique défend largement la thèse que la lutte armée fut la goutte d'eau et l'argument légitimant l'aggravation de la censure et de la répression, débouchant sur le AI-5 et la fin absolue de la démocratie et du respect des droits du citoyen. Les militaires firent en effet, une lecture simple et négative, où la libre expansion de l'art de gauche stimulait de plus en plus, de manière volontaire ou non, le passage de la « guerre psychologique » à la « guerre révolutionnaire », ce qui dépassait les niveaux de tolérance des manuels de la *Doutrina de Segurança Nacional.*

La lutte armée n'eut cependant pas de résultats efficaces et concrets. Premièrement par le manque d'effectifs et d'armes pour faire face à la puissance de l'Armée de l'Etat avec ses matériels. Deuxièmement par l'absence d'articulation plus ample et pondérée avec les mouvements de gauche. Et enfin, par l'impossibilité, en fonction du discours de violence qu'elle tenait de captiver la plupart des intellectuels, artistes et agents de gauche de la société civile en général. La lutte armée finit, dans ce contexte, par s'atrophier et s'affaiblir, se limitant à des actions locales, mais peu susceptibles de changer le cours de la politique au Brésil.

Vers 1973-1974, la lutte armée accumula des échecs concrets et s'affaissa presque totalement. Après l'échec de la lutte par les armes pour présenter à l'opposition une vraie issue combative, au sens large du terme, l'hégémonie culturelle de gauche finit « capitalisée » au fur et à mesure par les libéraux. De surcroît, la culture de gauche se vit limitée à servir d'appellation dans l'enseigne de la lutte des droits civils démocratiques offrant, contradictoirement à son idéologie de base contre le « Capital », d'énormes profits aux hommes d'affaires et au marché culturel capitaliste médiatisé.

Certains intellectuels allèrent plus loin et affirmèrent qu'il n'y eut pas effectivement un art ou une culture révolutionnaire sous la période du régime militaire[127]. L'opposition, de manière générale, n'avait pas vraiment proposé dans le champ artistique et culturel un art dit de « barricades », un art exhortant à l'action. Il ne faut pas, bien entendu, déprécier le rôle historique de l'art contestataire. Il fut

[127] Un exemple, l'historien Marcos Napolitano In: NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro.* 1ª Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014, Pg. 106.

évidemment très important dans l'éducation sentimentale de la génération militante démocratique, soit par la fétichisation de la notion et du concept de résistance comme acte symbolique de conscientisation, soit comme mécanisme de simple catharsis, face à la peur et à l'ambiance d'étouffement imposées par l'autoritarisme de la période.

La culture et l'art de résistance doivent être compris, par ailleurs, au-delà de la vision manichéiste qui place l'art et la culture dans une logique permanente d'opposition et de combat. Il est fréquent, principalement dans des périodes très complexes, de voir les œuvres de résistance comme des expériences esthétiques et aussi symptomatiques des dilemmes vécus par la société. Cela fut justement le point fort de l'année 1968 en particulier.

L'année 1968 fut notablement marquée par la reprise et la radicalisation des avant-gardes dans plusieurs domaines d'expressions artistiques. Le cinéma, les arts plastiques et principalement la musique populaire, connurent en 1968 la combinaison entre un essor accentué et une production nettement novatrice, esthétiquement et idéologiquement. La principale marque d'innovation de l'avant-garde brésilienne en 1968 se matérialisait désormais par une rupture avec le langage formel jugé ancien, élitiste et figé, s'alignant étroitement, par quasi-opposition, à la culture de masse. Conséquemment, ou par dérivation, l'art et la culture vécurent plus intensément un rapprochement idéologique, voire philosophique, entre l'art et la vie, c'est à dire, entre l'art et le quotidien de la réalité sociale. La samba et la MPB (Musique Populaire Brésilienne) sont des exemples importants de cette dynamique. 1968 est, dans ce sens, un moment de synthèse radicale où des expériences esthétiques et politiques les plus variées, qui étaient en cours d'évolution depuis le début des années 1960, se sont matérialisées et ont fortement impacté la culture et les mentalités.

Dans le cadre de l'étendue majeure que la musique eut dans ce processus, nous devons insister sur l'importance du mouvement *tropicaliste,* c'est à dire, de la *Tropicália*, comme élément artistico-politico-culturel qui dresse la synthèse de ce mouvement culturel d'avant-garde. L'artiste plasticien Hélio Oiticica, en 1968, prévoyait cette nouvelle phase de l'art brésilien :

> *L'art n'est plus instrument de domination intellectuelle ne pouvant plus être utilisé comme quelque chose de suprême, d'inatteignable, comme source de plaisir du bourgeois qui prend son whisky et de l'intellectuel spéculatif. Il ne restera de*

> *l'art du passé que ce qui pourra être appréhendé comme émotion directe et qui ébranlera le conditionnement oppressif auquel l'individu est soumis, en lui proposant une nouvelle dimension en réponse à son comportement*[128].

4.5 Du coup d'Etat à l'instauration de la dictature

Pour la droite brésilienne et les Etats-Unis, le coup d'Etat militaire fut la victoire de la démocratie contre les forces oppressives et sombres des communistes et de ses sympathisants. La grande bataille de l'Occident contre la terreur communiste avait été remportée par la démocratie capitaliste et légitimait, par conséquent, le modèle socio-économique nord-américain, ainsi que son orbite culturelle. L'ambassadeur américain Lincoln Gordon affirma que le Brésil « s'est sauvé de soi-même », signifiant probablement que ce pays de l'Amérique du Sud avait échappé à une probable incursion de la part des Etats-Unis, dans le cas où Jango se serait battu pour rester au pouvoir. En résumé, le Brésil avait évité de souffrir d'une intervention militaire directe de la part des nord-américains et avait sauvé les intérêts de Washington en ce qui concerne la géopolitique établie pour l'Amérique du Sud. Le gouvernement américain de son côté reconnut promptement la dictature qui se mettait en place au Brésil.

La presse anti-janguiste accueillit le coup d'Etat dans une ambiance de fête. Les journaux : *Jornal do Brasil, O Globo, O Estado de São Paulo, Folha de São Paulo, Correio da Manhã*, et les revues : *O Cruzeiro, Manchete, Fatos e Fotos*, ainsi que les stations de radio et les émissions télévisées, se battirent pour lancer des reportages les plus euphoriques et favorables au coup d'Etat. La couverture de la revue *Manchete* affichait : « Castelo Branco : pouvoir total ». La revue la plus populaire du pays, *O Cruzeiro*, raconta avec minutie dans son édition spéciale « Edition historique de la Révolution » l'évolution du « coup victorieux ». La plupart des médias de la presse brésilienne en firent autant. Seuls quelques titres, *Última Hora*, *A Noite* et *Diário Carioca*, adoptèrent un ton et un regard discordants sur le coup d'Etat, ainsi que les radios *Nacional* et *Mayrink Veiga.* Ces voix divergentes face à la majorité des médias se turent dès les premiers jours du mois d'avril. Le 1er avril, la rédaction du journal *Última*

[128] Traduction de l'auteur. OITICICA, Hélio. *O aparecimento do suprassensorial na arte brasileira.* Artes em Revista 7, pg. 41-42. In NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro.* 1ª Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014, Pg. 107.

Hora et les sièges de *l'Union Nationale des Étudiants* et de la *Faculté Nationale de Philosophie* à Rio de Janeiro, furent attaqués par des groupes pro-révolution militaire. Des œuvres de Diderot, Stendhal et Dostoïevski furent saisies par l'armée comme étant du matériel subversif. Le 7 avril, le Centre Populaire de Culture de l'Union Nationale des Etudiants fut fermé par les militaires.

En ce qui concerne les arrestations, elles dépassèrent rapidement plusieurs centaines. Les deux premiers jours à Rio de Janeiro, plus de 1 000 personnes furent arrêtées. Au niveau national, le chiffre passe de 3 000 personnes au 6 avril à 5 000 quelques semaines plus tard début mai. Parmi les personnes arrêtées figuraient une dizaine de professeurs et d'étudiants de l'Université de Brasília accusés de communisme. Parmi eux, le sociologue et journaliste Perseu Abramo et le juriste Sepúlvida Pertence. Au bout de la première semaine du coup d'Etat, trois navires-prison à quai, dans la baie de Guanabara, Rio de Janeiro, furent remplis. Le navire-prison Raul Soares partit à São Paulo pour recevoir encore 600 « communistes et ennemis de la démocratie[129]. »

La « chasse aux sorcières » ne faisait que commencer. Elle s'attaqua rapidement aux leaders fidèles à Jango. Des dirigeants de mouvements de gauche de la société civile, ainsi que des militaires pro-Jango favorables aux réformes de base, furent destitués ou arrêtés dans les jours qui suivirent, faisant entrevoir le but central du coup d'Etat : désarticuler les forces de gauche, faire taire les intellectuels qui défendaient le réformisme social et réprimer toute sorte de mouvement social d'opposition au régime militaire. Certains intellectuels et leaders de gauche partirent rapidement en exil. Samuel Wainer, patron du journal *Última Hora*, s'exila à l'Ambassade du Chili. Abelardo Jurema, ex-ministre de la Justice, trouva refuge à l'Ambassade du Pérou, José Serra, ex-président de l'Union Nationale des Etudiants, se réfugia à l'Ambassade de Bolivie. Celso Furtado, un des plus importants économistes brésiliens « accepta » un poste de professeur à l'Université de Yale. Des milliers d'autres personnes fuirent la dictature et la prison en traversant les frontières de l'Uruguay et de l'Argentine. Le politicien de gauche, Leonel Brizola, fit une conférence de presse à l'Hôtel Central de Montevideo le 7 mai. Il fit un résumé de la situation et attaqua ouvertement le coup d'Etat :

[129] BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque 1964.* 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Pg. 92.

Il n'y a pas de démocratie, voire aucune garantie juridique au Brésil, ne restant aux démocrates que l'exil ou la lutte clandestine pour renverser le régime totalitaire, où il n'y a que le pouvoir militaire.

Pour l'opinion publique, c'est à dire les médias traditionnels et l'élite au pouvoir depuis des siècles, le coup d'Etat militaire ne faisait en principe que renforcer et stabiliser définitivement leur pouvoir économique et social. La grande partie de la population, c'est à dire les plus démunis et les plus défavorisés (à part certains syndicats et mouvements sociaux de gauche, comme les *Ligas Camponesas*), souffrirent de la « *Révolution* » mais, comme d'habitude, furent condamnés à figurer en tant que masse traditionnelle de manœuvre politique, ne participant pas effectivement aux décisions qui menèrent le pays à une dictature capitaliste de droite.

Marcos Napolitano, dans son livre *1964, Histoire du Régime militaire Brésilien,* défend la thèse, de plus en plus acceptée et répandue de nos jours[130], que la droite libérale et autoritaire et ses élites au pouvoir n'ont jamais très bien accepté le vote populaire, le nationalisme économique, l'agenda redistributif et les mouvements sociaux des travailleurs. Cela semblait, à leurs yeux et en fonction de leurs intérêts, comme de la subversion. Les élites n'ont jamais accepté en effet que les grandes masses participent à des processus tels que le vote et les révolutions sociales[131]. Le pays « multicolore » du Carnaval et du football se dévoilait être un pays contrôlé par une élite sociopolitique extrêmement rétrograde, égoïste et corrompue.

Le coup d'Etat militaire en 1964 ne doit pas seulement être compris comme un coup d'Etat contre un gouvernement en place. Le coup d'Etat militaire au Brésil doit être appréhendé comme un coup fort porté contre un régime, une idéologie sociale, une élite en formation, contre, en résumé, un projet de société qui se dessinait, avec les Réformes de Base, plus juste et solidaire. Cependant, sous des révolutions autoritaires de droite, la situation peut toujours empirer. Le coup d'Etat de mars 1964 n'était que la première étape de la *Révolution.* En 1968, avec le AI-5, la main de fer des militaires s'abattit sur le Brésil faisant que le coup d'Etat civilo-militaire de 1964 évolue vers un régime militaire autoritaire. La période militaire s'installa ainsi définitivement en 1968

[130] Il est très intéressant de voir une reprise enflammée du débat critique sur les élites au Brésil dans l'actualité après l'impeachement de la présidente de gauche Dilma Roussef.
[131] Voir NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro.* 1ª Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014, Pg. 66.

et dura vingt ans. Vingt longues années d'intolérance, de peur et de violences contre la liberté.

L'historiographie traditionnelle, et surtout la mémoire libérale du régime, a tendance à considérer la période 1964-1968 comme une période de transition où les militaires auraient pris le pouvoir à « contrecœur ». Le but de la Révolution de 1964 était, selon les intellectuels de droite, d'éviter une guerre civile entre la démocratie et le communisme. L'intervention devait être transitoire et le pouvoir politique devait revenir ensuite à la société civile, dès que le pays se serait soustrait au danger des *rouges*, en se remettant, par conséquent, sur les bons rails de la démocratie capitaliste.

Il est possible de dire, pour certains intelectuels, que la dictature fut plus « clémente » pendant les quatre premières années de la période militaire. Les condamnés avaient encore le recours à *l'habeas corpus* et la presse avait une certaine liberté d'expression et de manifestation. D'autre part, un aspect, certainement paradoxal mais significatif de la période en question, est le fait que le volume et l'intensité de la production artistique pré-AI-5 connurent leur apogée justement entre 1964-1968. Nous en discuterons de manière plus approfondie ultérieurement.

La phase pré-AI-5 n'était pas en effet véritablement marquée par une rigoureuse et préalable censure, ni par la terreur systématique envers ses opposants, ce qui n'a pas, en revanche, empêché les militaires d'infliger aux intellectuels et aux leaders d'opposition des arrestations et des « invitations » à quitter le pays. Cependant, pour que cette discussion ne retombe pas sur le terrain stérile et très polémique de la dichotomie classique entre l'historiographie civilo-libérale et le discours conciliant des historiens pro-militaires, il faut reprendre la discussion sur les véritables intentions du coup d'Etat de 1964.

Le premier objectif du coup d'Etat était de dissoudre l'élite politique et intellectuelle réformiste qui démontrait une force croissante et une représentativité dans la société et qui, d'autre part, gagnait de plus en plus de terrain dans les mécanismes de pouvoir de l'Etat. Dans ce sens, les poursuites et les enquêtes en tout genre imposées aux militaires de gauche et aux leaders syndicaux du réformisme social et travailliste furent les instruments et les mécanismes pour mener cette stratégie d'annihilation des opposants. La plupart des intellectuels, idéologues et technocrates du gouvernement antérieur furent, de leur côté, destitués de leurs postes. Les artistes et les écrivains, malgré le harcèlement et le contrôle permanents de la part des militaires, furent plutôt

épargnés dans cette première phase, ce qui ne se vérifia pas, en revanche, après l'institution du AI-5.

De manière évolutive, le deuxième but de la *Révolution* était de mettre fin aux liens et organisations qui se développaient entre l'élite intellectuelle militante et les mouvements sociaux de base populaire, dans le monde agricole et chez les ouvriers. En ce qui concerne la classe ouvrière et les organisations agricoles, comme les *Ligas Camponesas*, la répression policière et politique fut rapidement instaurée. Les syndicats d'ouvriers et leurs leaders furent prioritairement destitués ou arrêtés, et leurs postes mis sous la tutelle du Ministère du Travail, contrôlé évidemment par les militaires. Les paysans, pour leur part, qui connaissaient la violence et la « dictature » imposée séculairement par les *colonels*[132] et leurs armées privées de *jagunços*[133] appuyées et légitimées par la police locale, subirent une aggravation de leur situation avec une quasi absence des Droits de l'Homme et du Citoyen[134].

Toutefois, même dans une ambiance nettement répressive, il faut reconnaître que le régime militaire avait évité d'instaurer, principalement envers les artistes, les journalistes et les intellectuels, une répression généralisée par le biais de la violence policière directe et extralégale. Dans un pays de dimension continentale, marqué par une complexité culturelle et sociale remarquable, une répression globale et ouverte aurait pu ébranler le soutien de la société civile, jusqu'à présent considérable, et mettre en péril la légitimité du régime en question. Par ailleurs, il fallait conserver la classe moyenne comme alliée et partenaire dans le processus de modernisation capitaliste du pays, car c'était ce groupe social qui fournissait les effectifs techniques et supérieurs nécessaires au progrès et au développement économique et scientifique de la nation. Il fallait, à la marge, articuler avec discernement, les forces arbitraires et leurs pouvoirs d'action sur l'acceptation du régime par la classe moyenne. Celle-ci avait servi de base de manœuvre, mais elle ne resterait pas passivement témoin de la violence à la liberté. Le soutien des cartels de tradition autoritaire et antisubversive n'admettrait pas, de leur côté, la possibilité de soulèvement ou de contre-révolution.

Il s'avère important de comprendre que, dans un premier temps, le régime en place s'occupait de consolider sa légitimité face aux pressions de la société civile et aux

[132] Les grands fermiers et propriétaires de terres des recoins du pays étaient traités et s'intitulaient en tant que *colonels* tellement leur pouvoir armé et dictaturiel était significatif et imposant. Des meurtres et « leçons » étaient couramment appliqués laissant entrevoir la logique de l'héritage esclavagiste au Brésil.
[133] Fonctionnaires armés des « colonels » qui réprimaient et tuaient ces opposants.
[134] Pour comprendre la situation du mouvement politique des paysans et des sans terres au Brésil pendant la période, voir le film de Eduardo Coutinho, *Cabra marcado para morrer* (1962, 1984).

mouvements sociaux. La répression totale et absolue de l'opinion publique et le silence imposé aux manifestations culturelles de gauche n'étaient pas une posture judicieuse dans le contexte immédiat post-coup d'Etat, où le régime n'avait pas encore atteint une stabilité reconnue et illimitée. Equilibrer le consensus entre des agents conspirateurs qui avaient tramé le coup d'Etat, l'unité militaire qui l'avait mis en œuvre, et la classe moyenne qui l'avait légitimé, n'était pas tâche évidente et facile. Mais ce challenge sera relativement bien relevé, surtout pendant les deux premières années qui seront ainsi marquées par une relative stabilité, corrélée à la combinaison d'une répression sélective et à la construction d'une logique institutionnelle autoritaire et centralisée.

La période qui précède l'Acte Institutionnel n.5 (AI-5) n'a évidemment pas été dépourvue de violences et de répressions, comme cela a déjà été relevé, mais elles ne seront en rien comparables aux niveaux de terreur et de brutalité que l'on connaîtra pendant *les années de plomb*[135] qui arriveront bientôt. Toutefois, la politique d'équilibre des forces et des tensions post-coup d'Etat du général Castelo Branco, désormais chef d'Etat du Brésil, présentait des problèmes d'envergure considérable.

La classe moyenne et ses leaders politiques, la plupart d'entre eux formés par des politiciens conservateurs qui avaient soutenu le coup d'Etat, manifestaient de plus en plus leur mécontentement face aux manques d'issues pratiques à la crise économique. Rappelons-nous qu'un des arguments majeurs pour renverser Jango était que celui-ci avait plongé le pays dans une crise économique majeure par son incompétence et sa faiblesse. En revanche, la « Révolution rédemptrice » qui promettait de sauver le pays, non seulement des communistes, mais aussi de la crise économique, ne présentait pas de solutions et paraissait de plus en plus égarée au pouvoir. En ce qui concerne les militaires, une partie des casernes exigeait un régime plus punitif et réformiste de droite, revendiquant la fin des « subtilités et des arrangements » conciliatoires.

En 1966, la politique d'équilibre finit par devenir intenable avec la croissance de l'opposition libérale et de la gauche, le mécontentement de la société civile et l'aggravation de la crise dans les casernes. Toutes ces forces en jeu menèrent le gouvernement Castelo Branco à abandonner une action politique modérée et d'intervention militaire provisoire, pour commencer à établir les bases d'une dictature

[135] Traduction de *Anos de chumbo,* nom donné à la période la plus répréssive et violente de la dictature militaire au Brésil, période comprise entre 1968 à 1974. Certains historiens défendent la fin de cette période en 1976, voire 1977, avec la fin du Acte Institutionnel n. 5.

militaire à long terme proprement dite. Le régime évolua ainsi vers l'autoritarisme de droite et lança, pour se maintenir au pouvoir par la force, une série d'Actes Institutionnels qui limita la liberté et la démocratie.

Le premier Acte Institutionnel, AI- 1, avait été promulgué juste après le coup d'Etat par une junte militaire composée du général d'armée Artur da Costa e Silva, du lieutenant-brigadier Francisco de Assis Correia de Melo et du vice-amiral Augusto Hamann Rademaker Grunwald. L'Acte Institutionnel n.1 accordait au Président militaire, désormais au pouvoir, de choisir les membres du Congrès National qui feraient partie du Collège Electoral. Comme dans un pacte tacite, ces membres du Congrès ralliés au régime, soit par idéologie, soit par terreur, élisaient à leur tour le Président militaire, créant ainsi une fausse image de démocratie pour l'opinion publique internationale, qui pensait voir au Collège Electoral des représentants élus par le peuple.

La conjoncture politique présentait, comme déjà dit, dès 1965, des points d'instabilité, soit en fonction du mécontentement croissant de la part des casernes radicales envers le ton modéré du gouvernement en place, soit par la dissolution de la coalition anti-Goulart qui se révélait, elle aussi, de plus en plus déçue par la politique des militaires au pouvoir. En octobre de la même année, en réaction aux résultats des élections pour les gouvernements de la Guanabara et de Minas Gerais qui laissaient entrevoir une reprise en force de la part de l'opposition, le gouvernement militaire lança l'Acte Institutionnel n. 2, acte qui changerait l'avenir du pays en le mettant sur les rails de l'autoritarisme.

L'AI-2 est aujourd'hui analysé comme le franchissement entre la promesse des militaires de présider un gouvernement provisoire vers le retour à la démocratie, et l'implantation d'un régime autoritaire structuré pour se maintenir au pouvoir. Pour résumer, l'Acte n.2 fit entrevoir la position fasciste du gouvernement militaire face aux principes démocratiques. L'AI-2 renforçait premièrement les pouvoirs du Président de la République (militaire) dans le domaine constitutionnel, législatif et économique. L'Acte renforçait ensuite l'étendue et la compétence de la Justice militaire en ce qui concerne les jugements et les punitions des crimes considérés préjudiciables à la sécurité nationale. L'AI-2 donna aussi les pleins pouvoirs au Président de la République pour décréter l'Etat de siège pendant 180 jours, pour intervenir librement auprès des gouvernances fédérales, pour destituer des députés de leurs postes, pour fermer le Congrès National et pour suspendre pendant dix ans les droits civiques des citoyens

« subversifs ». Il s'agissait en résumé d'une réforme constitutionnelle imposée par l'exécutif qui ferait de l'Acte Institutionnel n.2 « l'extrait de naissance définitif »[136] de la dictature.

En février 1966, les militaires lancèrent l'Acte Institutionnel n. 3 qui complétait la stratégie de contrôle politique de la part des militaires envers les politiciens. A partir de l'AI-3, les élections des gouverneurs des Etats fédéraux devinrent indirectes et celles des municipalités furent tout simplement abolies, remplacées par des nominations par les militaires. La promulgation des actes 2 et 3 eut, en résumé, comme but principal, la consolidation du pouvoir de l'Exécutif et de celui du Président de la République en particulier, permettant au régime d'évoluer vers une normalisation autoritaire.

Au début de l'année 1967, le gouvernement Castelo Branco fit encore un pas vers l'institutionnalisation de la dictature en créant le *Conselho de Segurança Nacional*[137]. Ce Conseil de sécurité nationale offrit aux militaires et à la police la base légale pour interpeler n'importe quel citoyen, que ce soit en tant que suspect potentiel, que ce soit en tant que délateur. Dès janvier 1967, une nouvelle Constitution qui définissait le nouveau *format* des élections fut rapidement ratifiée par le Congrès National. Selon le nouveau texte, les élections devenaient indirectes dans tout le pays. Toutefois, le coup fatal était encore à venir. Il s'appellerait Acte Institutionnel n. 5.

Au Congrès National, les parlementaires d'opposition élus en 1966, exprimèrent les inquiétudes de la société civile et leur soutien aux mouvements contestataires. Ces parlementaires assumèrent le rôle de dénonciateurs des actes répressifs du gouvernement, alors que dans la pratique, leurs fonctions législatives étaient inexistantes. Plus globalement, la politique répressive du gouvernement militaire ouvrait la porte à une conjoncture favorable à la constitution d'une alliance informelle de plusieurs secteurs de l'opposition. Cette alliance débuta en 1967 et se transforma en mouvement de masse en 1968, avec comme principaux organisateurs et participants, le mouvement des étudiants et les organisations de travailleurs.

En mars 1968, avant même Mai 68 à Paris, la mort de Edson Luís, tué par balle par la police pendant une manifestation à Rio de Janeiro, fit éclater les tensions accumulées entre les étudiants et le régime. Le pays porta ainsi témoignage d'une série de rassemblements et de manifestations d'étudiants qui s'emparèrent des rues des

[136] Expréssion utilisée par Marcos NAPOLITANO In : *1964: História do Regime Militar Brasileiro.* 1ª Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014, Pg. 79.
[137] Conseil de Sécurité Nationale

capitales, entrant en conflit direct avec les forces de l'ordre. Les conflits, stimulés dorénavant par les images et les actualités des évènements de Mai 68 à Paris, finirent par s'exacerber, faisant des morts et des blessés, certains par arme à feu. Les manifestations furent, de manière croissante, marquées par une violence extrême de la part des forces de l'ordre qui faisaient face, armes au poing, à la fureur populaire, transformant les rues en vrais champs de bataille.

Le 26 juin 1968, la mobilisation des étudiants qui se déploya avec une ampleur majeure dans les rues à la suite du soutien de la société civile, des artistes et des intellectuels, fut appelée *A Passeata dos Cem Mil*[138]. Malgré une forte concentration de manifestations à Rio de Janeiro, d'autres villes du pays ayant des pôles ou des centres universitaires, organisèrent aussi des protestations publiques importantes avec le soutien d'autres secteurs de la société.

Bien entendu, le gouvernement militaire n'assista pas de manière passive à l'évolution des manifestations et aux occupations de rues ; il interdit en juillet, au niveau national, toute sorte de manifestations publiques. La répression et l'absence de liberté d'expression connurent cependant leur apogée à la fin août quand des effectifs de l'armée occupèrent l'Université de Brasília. L'invasion de l'Université déclencha chez les étudiants deux mouvements de prise de conscience relativement opposés. Le premier mouvement insistait sur la nécessité de réorganiser leurs institutions et en particulier l'Union Nationale des Etudiants, le deuxième opta pour la révolte ouverte contre le régime et participa à la naissance de la lutte armée, la *Guerilha*.

La *Guerilha* au Brésil se fit connaître mondialement en mars 1968, quand l'*Ação Libertadora Nacional*[139], avec comme chef le dissident du PCB, Carlos Marighella, revendiqua l'attentat à la bombe du consulat des Etats-Unis à São Paulo. A partir de 1969, les pratiques de *guerilha* urbaine et rurale s'accentuèrent mettant en valeur une dialectique de la violence, dont le résultat fut la consolidation de l'appareil répressif.

La lutte armée était au cœur du débat idéologique, se présentant comme pratique/action directe et de terrain. Elle était ainsi fortement politique et avait évidemment du poids dans les discussions idéologiques des milieux universitaires. La combinaison potentielle de ces deux éléments s'avérait une vraie bombe au sens littéral du terme. Une possible association de la *Guerilha* avec le mouvement des étudiants

[138] La Marche des Cent Mil.
[139] Action Libératrice Nationale

pouvait se transformer en mouvement contre-révolutionnaire et déclencher une convergence de la *guerilha* de gauche avec des mouvements de masse de contestation culturelle. Mais les tensions ne se limitaient pas aux affrontements entre les étudiants et la police, ni entre la *Guerilha* et les forces spéciales de l'Armée. Le mouvement ouvrier, durement réprimé et contrôlé depuis l'aube du coup d'Etat, se réorganisait graduellement et hantait les jours et les nuits des hommes d'affaires, ainsi que du gouvernement, jusqu'à présent dit provisoire.

Le mouvement ouvrier, qui s'était réduit à des vieux leaders, travaillistes et communistes modérés, enfermés dans des modèles de réformisme dépassé et discrédité, vit naître de nouveaux militants politiques, ayant une vision et une action plus modernes et radicalisées. Les ouvriers, et toutes les classes de travailleurs en général, luttaient contre les mauvaises conditions de travail et l'érosion salariale, qui représentait pour eux des pertes de revenus aux alentours de 25%. Cette dégradation des conditions de vie eut un impact social qui attisa les tensions et aboutit à la naissance de nouveaux leaders et à des grèves de grande ampleur. En avril 1968, à Contagem, dans l'Etat de Minas Gerais, une grève réunit 15 000 métallurgistes qui manifestaient contre la politique de libéralisme économique au détriment de la liberté politique et des conditions sociales. En juillet, dans la ville d'Osasco, à São Paulo, six métallurgistes occupèrent l'usine Cobrasma. L'occupation se solda par une intervention policière au siège du syndicat et par l'invasion de l'usine par les forces de l'ordre.

La radicalisation croissante des mouvements contestataires des étudiants et des ouvriers, l'augmentation des attaques de la *Guerilha*, l'opposition grandissante de la classe moyenne, ainsi que « la prédication » gauchiste des artistes et des intellectuels, édifiaient un scénario préoccupant pour les militaires. A ce sombre tableau, s'ajouterait bientôt la trame de l'activisme des opposants politiques.

En septembre, le député Márcio Moreira Alves, indigné par les violences et les humiliations infligées aux étudiants lors de l'invasion de l'Université de Brasília (UnB), traita ouvertement l'armée d' « antre de tortureurs ». L'Armée exigea la destitution du député pour que celui-ci puisse répondre à des procédures judiciaires. La Chambre des Députés vota, en revanche, en faveur du député, en refusant la destitution du politicien, ce qui était le signe d'une évidente perte de contrôle du système politique de la part des militaires. Lors du vote, le discours du député Mário Covas donna le ton de la situation et confirma la perte progressive de légitimité du coup d'Etat :

Comment pouvons-nous croire que l'Armée, qui est allée à l'étranger défendre au nom du peuple brésilien, la liberté et la démocratie dans le monde, pour se maintenir au pouvoir, sacrifierait la liberté et la démocratie au Brésil ?[140]

Le gouvernement qui se voyait désormais coincé entre le Congrès qui ne suivait pas la ligne dure des militaires extrémistes, la pression des casernes et la critique de l'opposition croissante dans les rues, décida d'agir en convoquant le Conseil de Sécurité Nationale. La réunion en question est entrée dans l'histoire du régime militaire brésilien comme « *la Messe Nègre* » et eut comme résultat la promulgation de l'Acte Institutionnel n.5, AI-5, l'acte le plus répressif et autoritaire de la dictature.

Le 13 décembre 1968, d'une voix grave et sinistre, le ministre de la Justice, Gama e Silva, annonça le coup fatal porté à la liberté en proclamant sur les chaînes de télévision et radios, le AI-5. Par le biais de l'acte en question, des professeurs, des journalistes, des diplomates, des juges, des députés et sénateurs perdirent leurs droits politiques ou leurs mandats. L'acte toucha cependant au-delà des acteurs politiques de premier rang et eut un impact foudroyant sur le tissu social en général.

L'AI-5 marqua, d'une part, de manière définitive, l'arrêt de la dynamique de mobilisations populaires des rues, menée depuis 1966 par le mouvement des étudiants. D'autre part, à partir du AI-5, la persécution politique, réservée jusqu'à présent aux leaders populaires, aux syndicalistes et aux politiciens de gauche, toucha aussi fortement les étudiants, les artistes et les intellectuels qui protestaient contre le régime dans la sphère publique de façon encore relativement libre. L'acte en question fut ressenti aussi par la classe moyenne qui jusqu'à présent était relativement épargnée par la répression. Le gouvernement Costa e Silva, qui débuta en 1967 par la promesse de libéralisation politique et la fin du terrorisme culturel, changeait ainsi radicalement la direction idéologique de son discours, laissant entrevoir que le gouvernement, dit provisoire, serait désormais une dictature de long terme.

Au niveau culturel et artistique, la période 1964-1968, peut être considérée, d'une manière générale, comme une dictature suffisamment forte en ce qui concernait la répression des mouvements sociaux et politiques, mais relativement modérée au niveau

[140] NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro.* 1ª Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014. Pg. 93.

de la sphère culturelle, laissant de l'espace pour que la gauche y gagne du terrain. La situation paradoxale de la culture dans la période en question, doit être comprise comme un espace de redynamisation des forces sociales critiques et de réaffirmation des valeurs de résistance démocratique, faisant de la question culturelle le vrai tendon d'Achille de la dictature. Pour comprendre la situation de façon plus large, il faut avoir en tête que la culture et la liberté d'expression étaient des points très sensibles pour la classe moyenne d'où émanaient la plupart des artistes et des cadres intellectuels reconnus à l'époque. Le coup d'Etat qui basait son discours sur la démocratie libérale versus le communisme, ne pouvait pas par conséquent rompre avec les classes moyennes, qui étaient, depuis le début, sa principale base sociale.

Il s'avérait en plus que la modernisation capitaliste, stimulée par les militaires, considérait la culture comme un des secteurs les plus dynamiques de l'économie. Le marché culturel et artistique finit paradoxalement par être lancé par des œuvres d'artistes d'opposition et de gauche, œuvres qui étaient évidemment achetées par la classe moyenne scolarisée. Si d'une part, la classe moyenne constituait une minorité dans la population, d'autre part, c'était elle qui avait les moyens économiques et qui donc était celle qui majoritairement animait le marché culturel dans la deuxième moitié des années 1960.

Les marchés télévisés et phonographiques qui étaient l'axe principal de la modernisation, mirent en valeur toute une gamme d'artistes de gauche, de dramaturges communistes de la *Rede Globo de Télévision* et de compositeurs liés à la chanson engagée des festivals de la chanson. Les militaires, de leur côté, voyaient la culture comme « subsidiaire » de la politique d'intégration de la nation, renforçant le sentiment d'appartenance et mettant en lumière le culte des valeurs nationales, soi-disant nationalistes. Dans cette dynamique de contradictions et d'impasses du gouvernement militaire, l'effet de l'action du régime fut de stimuler les politiques culturelles et le développement de systèmes de communication encourageant le marché des biens symboliques dans un contexte d'«intégration nationale », combinant à la fois une politique culturelle répressive et proactive.

Trois moments spécifiques doivent cependant être signalés au niveau de la politique culturelle sous la dictature. Le premier moment, entre 1964 et 1968 s'attacha principalement à éliminer les connections entre la culture de gauche et les classes populaires, stratégie qui se manifesta largement par la fermeture et la répression contre

les Centres Populaires de Culture, à l'Institut Supérieur d'Etudes Brésiliennes (ISEB) et dans les associations d'alphabétisation de base.

Le deuxième moment répressif eut lieu de 1969 à 1978. Il avait comme but principal de réprimer la culture en tant que mouvement de mobilisation du radicalisme de la classe moyenne. Pendant cette période fut lancée une série de nouvelles lois, telle la *Loi de la Censure* en novembre 1968 qui systématisait la censure des pièces de théâtre et des œuvres cinématographiques. Cette loi de la censure aboutit à la création du *Conselho Superior de Censura,* qui ne vit réellement le jour qu'en 1979.

De manière évolutive, le Décret n. 1077, de janvier 1970, instaura une censure préventive et préalable de toute la presse. Mais c'est effectivement à partir de 1972 que la Police Fédérale s'organisa pour appliquer la censure de façon plus systématique et efficiente par le biais de la *Divisão de Censura de Diversões Públicas* (Division de Censure des Divertissements Publiques). Par la création de cette division, le corps des censeurs augmenta nettement en nombre et en importance. La période en question fut celle aussi de la plus grande proactivité de la part du gouvernement avec la *Política National de Cultura* du Ministère de l'Éducation et de la Culture, lancée en 1975. Il s'agissait d'un projet très ambitieux qui souhaitait marier le mécénat officiel à la normalisation du champ culturel et de ses institutions publiques, dans le cadre de la stratégie d'institutionnalisation du régime, période plus connue comme les années « d'ouverture ».

La troisième période à signaler est celle comprise entre 1979 et 1985. Cette phase a eu un objectif assez précis, à savoir le contrôle de la morale et des *bonnes moeurs* en établissant des limites en ce qui concernait le contenu et le langage véhiculés. L'objectif pratique recherché était de contrôler le processus de dégradation de l'ordre politique et moral en vigueur. Ce fut aussi pendant cette période d'*ouverture* que le *Conselho Superior de Censura* fut programmé. Il s'agissait, grosso modo, d'un conseil d'intervention avec des représentants de la société civile, qui agissait comme une sorte d'instance de révision des procès de la censure. Ce conseil, ou plus exactement, ce mécanisme adopté par le gouvernement, donnait un air de légitimité et d'intellectualisme à l'activité de censeur, qui était très mal vue par les secteurs plus scolarisés et éclairés de la société. Malgré la participation d'intellectuels de la société civile dans le processus de censure, dans la pratique, le contrôle policier sur l'opposition culturelle et artistique ne se relâcha pas.

Si nous revenons sur le panorama des quatre premières années qui suivirent le coup d'Etat, l'ouverture et le développement culturels stimulés par les Réformes de Base sous le gouvernement Jango furent relativement préservés. Jusqu'en 1968, la culture dite critique et de gauche, fut tolérée par les militaires, à la condition que les artistes se maintiennent dans les strictes limites du marché et des circuits culturels de la classe moyenne.

Toutefois, si les artistes de gauche avaient une certaine liberté en tant qu'individus, cela ne se vérifiait pas pour les organisations culturelles et artistiques qui se sont rapidement vues réduites et restreintes. Les trois principaux noyaux durs de la culture de gauche pré-coup d'Etat, comme par exemple, le Centro de Cultura Popular de l'Union Nationale des Étudiants, le Mouvement de Culture Populaire de Recife et l'Instituto Superior de Estudos Brasileiros, ont aussitôt été déclarés illégaux.

Privé d'un réseau formel avantagé par les organisations culturelles et artistiques, les artistes, les producteurs et les agents culturels de gauche furent isolés du contact direct avec les classes populaires. C'était donc l'essentiel du projet esquissé depuis 1961 avec João Goulart, pour favoriser la rencontre et le contact direct de l'artiste engagé avec les classes de travailleurs, qui était en grande partie démantelé.

En ce qui concerne les artistes et les intellectuels, les militaires partirent au combat de façon plus subtile, sans l'utilisation classique des armes à feu. En résumé, l'inquisition qui suivit le début de la période post-coup d'Etat s'attaqua non seulement aux mouvements de masse, mais aussi à l'élite intellectuelle d'opposition, même si les intellectuels ne représentaient pas, jusqu'en 1967, une menace forte et établie contre le régime. La stratégie du gouvernement allait cependant moins dans le sens de l'élimination physique des membres de cette élite intellectuelle, et cherchait plus par une tactique de dissolution des réseaux formels développés, à contraindre les opposants au régime à l'isolement politique. Les artistes et intellectuels qui pour la plupart venaient des cadres de la classe moyenne scolarisée, étaient condamnés, par cette logique imposée par les militaires, à reprendre leur vocation « politiquement correcte », c'est à dire, à participer au processus de modernisation économique à base conservatrice du statu quo du nouvel ordre politique capitaliste.

Le régime essayait en effet de corrompre la politique de courant nationaliste et démocratique qui flattait l'alliance de classes construite par le Parti Communiste Brésilien depuis la moitié des années 1950. L'expression culturelle que l'alliance des classes développa, fut l'exaltation du national-populaire, par la valorisation d'un art qui

combinait les expressions locales et folkloriques avec les esthétiques cosmopolites, unissant ainsi le monde rural, la classe ouvrière, la classe moyenne progressiste et la bourgeoisie nationale. Les communistes prétendaient, sous l'égide de ce processus, faire de la culture le « phare » de la conscientisation nationale en direction d'un modèle social plus équitable et plus juste. Le coup d'Etat ébranla cette hégémonie, mais pas de manière totale et définitive.

4.6 Perplexité et résistance post-coup d'Etat.

Le 1er avril 1964, au lendemain de l'arrivée des troupes militaires de Minas Gerais à Rio de Janeiro, le bâtiment de la maison mère de l'Union Nationale des Etudiants prenait feu. L'incendie détruisit non seulement une salle de spectacle moderne en construction, mais surtout le Centre Populaire de Culture et la UNE, tous les deux interdits immédiatement après l'arrivée des militaires au pouvoir.

Dans les flammes de cet incendie, aujourd'hui qualifié de criminel, mourrait aussi le projet de théâtre engagé du CPC dans lequel une bonne partie des grands artistes de la période s'étaient investis. Le travail et la posture politique développés par le CPC étaient évidemment condamnés à ce genre d'attaques violentes de la part de son adversaire, le régime militaire de droite, qui s'apprêtait de son côté à éliminer les mouvements contestataires populaires et de gauche.

Paradoxalement, à part l'incendie de la maison mère de la UNE et de son futur théâtre, les premiers mois de 1964 ne présentèrent pas de grands changements dans le quotidien de l'art théâtral. Malgré le trouble et la perplexité de la plupart des membres de la classe artistique face au coup d'Etat encore mal digéré, la saison 1964 ne souffrit pas de grandes perturbations et les neuf mois qui suivirent ne présentèrent pas de changements notables dans le déroulement des représentations. En faisant un panorama des spectacles les plus importants du moment, nous comprenons en revanche que les troupes de théâtres ne tardèrent pas à « s'adapter » aux nouvelles conditions imposées de manière verticale par le nouveau gouvernement autoritaire en place.

Le 3 avril, trois jours après le coup d'Etat, le groupe *Oficina* se dépêcha de retirer de la scène son grand succès *Pequenos burgueses*[141] de Gorki et la direction

[141] Traduction de l'auteur: Petits bourgeois.

artistique de la troupe se vit invitée à prendre des vacances. Ce n'est qu'après avoir retiré de la pièce le chant de l'*Internationale* de sa bande originale qu'*Oficina* put retrouver la scène le 2 juillet avec *Pequenos burgueses.* L'*Arena,* qui avait lancé la pièce *O filho do cão*[142] de Guarnieri, deux mois avant le coup d'Etat, fit de son côté relâche pendant plusieurs mois et reprit ses activités en septembre s'étant déjà « adapté » à la nouvelle configuration politique en mettant en scène *Tartouffe* de Molière. En tout cas, on peut dire que les premiers mois de 1964 ont été une période où les artistes de théâtre en général ont eu plus de peur que de vrais ennuis avec les militaires. Le renommé critique de théâtre Yan Michalski expliqua en partie ce phénomène par le fait que le premier président militaire, Castelo Branco, était un des rares gouverneurs brésiliens à s'intéresser au théâtre et avait une certaine admiration pour ses agents et ses artistes, s'efforçant de s'assurer qu'on « les laisse tranquilles ». Que ce soit vrai ou non, le fait est que pendant les premiers mois, le président militaire se montra bien intentionné envers le théâtre en nommant des personnes compétentes du milieu de la dramaturgie et en accordant des subventions de secours pour pallier les situations de crises de trésorerie. La première attitude positive à mettre en évidence dans cette posture du Président, fut la nomination de Bárbara Helionora, personnalité intellectuelle des arts scéniques, en tant que directrice du SNT, *Serviço National de Teatro*. Par la suite, la *Campanha Nacional de Teatro* du SNT intégra à son conseil consultif des agents culturels et artistiques de premier plan : Carlos Drummond de Andrade, Décio de Almeida Pinto Adonias Filho, Gustavo Dória et Agostinho Olavo[143]. En novembre 1964, pendant une période de crise financière déclenchée par la basse saison, le président accorda une aide exceptionnelle à chacun des dix-neuf spectacles qu'on présentait alors à Rio de Janeiro. Cette aide fut étendue ensuite, aux spectacles en difficulté de São Paulo. Toutes ces prises de position et ces interventions de la part du Président étaient positives et ne laissaient pas entrevoir la future période sombre et extrêmement répressive envers les artistes et les metteurs en scène de théâtre.

En ce qui concerne les mises en scène et les nouveautés au théâtre, nous pouvons qualifier la période qui englobe les premiers mois postérieurs au coup d'Etat militaire comme relativement peu créative. Il s'agit probablement d'un moment où les compagnies n'osaient pas lancer de spectacles trop ambitieux ou contraires aux idéologies qui se mettaient en place par la voie d'un militarisme autoritaire.

[142] Traduction de l'auteur. Fils du chien ou Fils du démon.
[143] MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. Pg. 17.

Comme les mois précédents le coup d'Etat ne s'étaient pas signalés par une grande créativité artistique, nous pourrions penser qu'il s'agissait d'une simple continuation de cette période peu inspirée. Mais par ailleurs metteurs en scène, artistes et directeurs de compagnies hésitaient à se lancer dans des productions qui pouvaient les conduire à être dans l'illégalité et même à connaître la prison. C'est probablement la raison pour laquelle le premier semestre 1964 se caractérisa plutôt par des spectacles commerciaux, sans grandes connotations politiques.

Cependant, à partir du deuxième semestre, la production théâtrale présenta des changements significatifs. Le Théâtre Brésilien de Comédie, lança à São Paulo en juillet un texte basé sur une histoire véridique d'immigrants qui, affamés et désespérés, trouveront refuge et à la fin la mort, dans un fanatisme religieux classique du mysticisme primaire des régions les plus pauvres du Brésil. *Veredas da salvação,* de Jorge Andrade, mis en scène par Antunes Filho, fut considéré à l'époque par Yan Michalski comme un des plus impressionnants textes de toute la dramaturgie contemporaine brésilienne. Le spectacle n'eut cependant pas de succès auprès du public, ce qui se traduisit par des pertes significatives de recettes. Le TBC qui venait de subir une série de crises financières, ne se releva pas de cet échec et cessa ses activités en tant que producteur.

Toujours à São Paulo, le groupe *Oficina* choisit de lancer un spectacle qui abordait le sujet de l'antisémitisme, ce qui peut être vu aussi comme une manière d'aborder indirectement la question de l'intolérance, question centrale sous une dictature. La mise en scène de *Andorra* de Max Frisch doit être comprise dans ce sens, comme une prise de position de la part de la compagnie et une franche démonstration de son mécontentement et de son opposition au régime récemment installé dans le pays.

La ville de Rio de Janeiro connut elle aussi des changements remarquables au deuxième semestre 1964. Contrairement au premier semestre qui se montra très faible en termes de créativité et de volume de production, le deuxième semestre fut très intense et fructueux. En novembre, en plus du grand nombre de spectacles recommandés par la critique, la ville battit un record avec neuf lancements en dix jours, record qui sera largement souligné par la presse spécialisée.

En résumé, le panorama du deuxième semestre nous présente une période de grandes et importantes productions théâtrales, qui suggère une relative normalité dans les rapports entre la sphère théâtrale et le régime autoritaire récemment en place.

En décembre de la même année fut lancée la formule littérat musical *Opinião.* Cette mise en scène qui allie poésie, musique et théâtre fut largement utilisée tout au long de la dictature par le théâtre dit de résistance. Le *show Opinião,* qui mariait sagement la chanson engagée et le théâtre engagé, est aujourd'hui considéré par plusieurs intellectuels comme la première vraie réaction artistique au coup d'Etat de 1964 et surtout la première semence de la lutte culturelle et artistique contre le régime.

4.7 - *Opinião,* art de manifestation à l'aube de la dictature

Contrairement à ce qu'avaient pu prévoir les militaires, le mouvement culturel et artistique survenu avec le coup d'Etat, eut justement, dans un premier temps, pour effet de renforcer le discours sur les valeurs nationalistes et les alliances de classes comme stratégie de base pour remettre en question le régime. Le *show Opinião,* en décembre 1964, fut exemplaire pour mettre en valeur ce courant sociopolitique, en mettant en scène des personnages qui illustraient de manière emblématique cette dynamique, tout à fait caractéristique d'une nouvelle composante de la société brésilienne. Encore dans ce sens, les années 1960 furent témoins, au niveau de la scène théâtrale, de l'apparition d'une série de comédies musicales authentiquement brésiliennes, c'est à dire, abordant des sujets brésiliens sous une esthétique innovatrice de traits nationaux.

Le *Show Opinião,* écrit par Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho et Paulo Pontes, et mis en scène par Augusto Boal, est considéré par la plupart des intellectuels et des politiciens, comme le premier acte de résistance contre le régime militaire instauré en 1964. Sous la direction musicale de Dori Caymmi, le *Show Opinião* fut lancé le 11 décembre 1964 au *Teatro Super Shopping Center* à Rio de Janeiro.

Il ne faut pas cependant se limiter à comprendre le *Show Opinião* comme le seul résultat de son esprit critique face au coup d'Etat de la même année. Les dramaturges qui ont écrit le *Show Opinião* portaient un discours thématique de gauche directement lié aux questions sociales et politiques du Brésil, bien avant le coup d'Etat. Le spectacle avait été écrit par des dramaturges directement attachés à des compagnies idéologiquement de gauche comme le *Teatro Oficina* et le *Teatro de Arena,* et qui circulaient librement parmi les *Centros Populares de Cultura* de l'*União dos Estudantes*, deux institutions qui ont été placées dans l'illégalité dès les premiers jours

du coup d'Etat. Le *Show Opinião* doit être compris aussi comme un travail collectif entre les anciens membres du CPC de la UNE et certains membres du *Teatro de Arena.* En ce qui concerne la ville de Rio de Janeiro en particulier, une partie des discussions et des débats politiques menés par ces intellectuels et ces artistes eurent une adresse fixe : le restaurant Zicartola.

Le restaurant Zicartola a eu une importance culturelle et artistique remarquable, devenant un espace de discussions et un refuge pour certains artistes[144]. Le restaurant est né de l'envie de faire écouter aux gens de la musique authentiquement brésilienne, principalement la *Samba de terreiro* (très traditionnelle et populaire) qui mettait en valeur ses compositeurs et leurs histoires de vie. C'est dans ce sens que, dans un premier temps, le restaurant servit de lieu d'accueil pour les *sambistes* traditionnels qui, méprisés à l'époque par les radios et les maisons de disques, s'étaient vus rejetés et oubliés. Le restaurant fut dans ce sens important pour que ces artistes puissent se réunir, discuter et surtout, composer et maintenir vivante la flamme de la Samba à Rio de Janeiro. Parmi les plus illustres habitués, nous pouvons citer Zé Kéti, Ismael Silva, Cartola, Dona Zica, Nelson Sargento, Paulinho da Viola entre autres[145].

A partir de 1964 et de la dictature militaire, le Zicartola vit sa fréquentation changer radicalement. Désormais les tables et les chaises du restaurant ne furent plus uniquement fréquentées par les sambistes traditionnels issus des classes pauvres des favelas et des banlieues de Rio de Janeiro. Le restaurant connut, en plus des traditionnelles rondes de Samba, des discussions politiques révolutionnaires à travers les voix d'ex-membres du CPC de la UNE, d'étudiants de la jeunesse universitaire, ainsi que de membres de la classe moyenne des quartiers riches de Rio de Janeiro. Zone de convergence et interface entre l'intelligentsia politique et les sambistes, le Zicartola doit être considéré comme un lieu de rencontre et de débats de personnes engagées dans un possible processus de résistance politique. De ses tables et de sa petite scène est né un art en dialogue avec les problèmes vécus par la société[146]. Selon les mots de Dufrenne, nous pouvons parler d'un endroit où « Art et politique ont en commun de s'inscrire dans

[144] Pour plus d'informations sur le restaurant Zicartola, voir: CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e D. Zica.* Rio de Janeiro: Relume Damará/Prefeitura, 2004.
[145] BARBOZA, Marília T. e Arthur L. de Oliveira Filho. *"Cartola - os tempos idos"*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997. Pages 94 et 101.
[146] CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica.* 2ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013.

la totalité sociale[147]» et où « politique et artistique, les deux révolutions ont d'abord en effet le même champ : la vie dans la totalité sociale[148]. » Une des plus créatives possibilités de résistance au coup d'Etat, sous forme d'expression artistique et politique, est justement née autour des tables du Zicartola : le *Show Opinião*.

Le *Show Opinião* est le résultat de la tradition du théâtre *nacional-popular* qui à la fin des années 50, comme nous l'avons vu antérieurement, était fortement marqué par le discours d'un théâtre d'inspiration nationaliste engagé politiquement. Ce théâtre avait comme but principal de portraiturer le peuple, ainsi que d'inspirer les bases culturelles et politiques de celui-ci. Pour mettre l'accent sur la critique de la réalité brésilienne comme source d'inspiration de la production théâtrale, le théâtre national-populaire choisit ses protagonistes parmi les classes populaires, c'est à dire des personnages emblématiques de la culture populaire tels que Tiradentes, Lampião, Zumbi, Antônio Conselheiro, Padre Cícero. La plupart des grands dramaturges des années 1950 et 1960 proviennent de cette tradition théâtrale. Parmi ses grands écrivains nous pouvons citer Jorge Andrade, Oduvaldo Vianna Filho, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri et Dias Gomes.

La fin des années 1950 et le début des années 1960 virent ainsi le *Teatro Nacional Popular* renforcer le discours sur les valeurs nationalistes et les alliances de classes, mais aussi se développer de manière systématique un examen critique de la réalité du pays. C'est dans ce sens que l'image du travailleur, de l'ouvrier et du paysan migrant gagna de nouveaux contours idéologiques. Si d'un côté l'art populaire chercha à valoriser et à diffuser la richesse culturelle des classes populaires, de l'autre, elle mit en lumière, par le biais de poésies, chansons et dialogues de pièces de théâtre, les conditions de vie misérable de la plupart de ces citoyens. L'art populaire jouait ainsi son rôle et se présentait comme un moyen éminemment politique de dénonciation et de critique du gouvernement qui avait délaissé systématiquement une partie de la population du pays.

Nous devons rappeler que jusqu'à la moitié des années 1950 l'élite brésilienne partait en Europe pour aller au théâtre. Le Théâtre Brésilien de Comédie à São Paulo, en 1955, avait mis soixante et onze pièces en scène dont seulement onze d'auteurs nationaux. Le TBC fut au fur et à mesure fortement critiqué pour cette posture.

---

[147] DUFRENNE, Mikel. *Art et politique*. Paris: Union Générale d´Éditions, 1947. Pg. 85.
[148] *Ibid.*, p. 69.

Ce n'est que vers la fin des années 1950, en 1958, avec *Eles não usam Black-tie*, que le théâtre national, au sens large du terme, établit ses bases idéologiques, mettant en scène la favela, l'ouvrier, la grève, la misère, bref, une partie de la réalité du Brésil. Le *Teatro de Arena,* ainsi que le *Teatro Oficina* jouèrent un rôle majeur pour établir les bases du nouveau théâtre national. Mais le théâtre brésilien n'évoluait pas que sur le plan idéologique et historique. Les perfectionnements techniques, la formation d'un public plus critique et fidèle, la spécialisation et la formation d'acteurs, de metteurs en scène, de scénographes et de costumiers/ères, fut une constante dans les années 1950 et dans la décennie qui suivit.

Comme déjà vu, l'engagement culturel s'est manifesté dans les mouvements d'étudiants principalement au travers de l'Union Nationale des Etudiants qui donna naissance aux Centres Populaires de Culture, qui furent essentiels pour diffuser cette nouvelle conception de l'art. L'art des CPC transcende le rôle du seul divertissement et s'incarne comme outil primordial de l'émancipation du peuple, par le biais de l'éveil de sa conscience critique et politique. Déjà, avant le coup d'Etat militaire, sous le régime démocratique pré-64, les rapports entre la classe théâtrale et les gouvernements s'étaient détériorés en raison des fortes critiques des dramaturges envers l'absence de politiques sociales visant à atténuer les souffrances des plus démunis. Le théâtre pendant la période pré-64, à la suite d'un fort engagement critique et d'un affrontement artistique avec le pouvoir politique, connut déjà le boycott de certains spectacles et même une certaine censure envers les mises en scène les plus « acides ».

En reprenant la discussion sur les CPC et leur rôle pour renforcer le discours sur les valeurs nationalistes et populaires tout en créant des alliances de classes, ce travail révolutionnaire fut interrompu par le coup d'Etat.

Les dramaturges du CPC en revanche ne se turent pas et s'unirent pour répondre à l'oppression en écrivant le *Show Opinião* et en créant ensuite le *Grupo Opinião,* qui incarna dès sa naissance l'influence des CPC et leur penchant intellectuel et artistique de produire des messages de révolution sociale pour le peuple. Le *Show Opinião* tenta, toujours sous l'influence des CPC, de créer des liens d'identification entre les acteurs et le public, cherchant à incarner le projet utopique politico-culturel des passionnantes années pré-coup d'Etat de droite.

Produit d'un travail collectif sous l'influence révolutionnaire de gauche des Centres Populaires de Culture, la conception du spectacle *Opinião* sur la représentativité

du peuple brésilien s'affinera. La mise en scène eut comme base esthétique de discours, des personnages/acteurs qui illustraient la diversité sociale et culturelle du pays, ainsi que ses contradictions et ses disparités sociales, telles que la misère et la violence. C'est dans ce sens que la production du spectacle se construisit à partir de récits de trois personnages distincts, mais représentatifs de la diversité et des problématiques de la société brésilienne. Ces personnages furent incarnés par trois chanteurs/acteurs de la musique populaire brésilienne issus justement de ces milieux sociaux relativement antagoniques et qui jouèrent ainsi le rôle de leur propre vie dans la réalité quotidienne.

Le premier personnage/chanteur est Zé Keti, musicien et compositeur noir, qui représenta de manière globale sa condition sociale et culturelle en jouant son propre rôle, c'est à dire, celui d'un sambiste pauvre et marginalisé de la banlieue et des favelas de Rio de Janeiro. Le deuxième personnage et interprète (le choix de l'ordre est aléatoire), João do Vale, incarna la représentation de ses propres origines du nord-est du Brésil, région globalement très aride, pauvre et abandonnée par les pouvoirs publics. João do Vale joua la musique de sa région natale, c'est à dire, du *Forró* ainsi que tous les rythmes dérivés de ce genre comme le *Xote*, le *Baião*, la *Toada*, etc. João do Vale jouait le rôle d'un pauvre migrant *nordestino*[149] qui abandonne sa terre natale à la recherche de travail et de meilleures conditions de vie, et part vers les grands centres urbains, tels que São Paulo et Rio de Janeiro. Cependant le rêve de jours meilleurs est vite interrompu quand les migrants connaissent la triste réalité des conditions déplorables imposées aux pauvres dans les grands centres économiques du pays. Enfin, de manière paradoxale, mais très intentionnelle, le troisième personnage est une jeune fille de la classe moyenne des quartiers riches de Rio de Janeiro. Incarnant la *Bossa Nova* et les milieux cultivés, à la fois bourgeois et engagés politiquement pour la lutte socio-économique envers les plus démunis, la jeune femme bourgeoise, Nara Leão, représente justement sur scène une esthétique très éloignée des deux autres personnages, pauvres et modestes.

Un point important à signaler est que Nara Leão, jusqu'en 1966, était la grande référence musico-politico-culturelle d'opposition au régime militaire de l'époque. Le répertoire choisi par Leão dans ses albums *O canto livre de Nara* (Philips, 1965), *Nara pede passagem* (Philips, 1966) et *Manhã de Liberdade* (Philips, 1967), fait apparaître un choix de compositions fortement caractérisées par une thématique sociale qui illustre

[149] *Nordestino*: de la région du Nord-Est du Brésil. Il est important de signaler que, par évolution, le terme *nordestino* est devenu synonyme de pauvreté et même de relative infériorité culturelle et intellectuelle.

clairement sa position politique face à la dictature militaire. Pour Marcos Napolitano, l'œuvre de Nara Leão est une très claire synthèse des questions vécues dans les années 1960 au Brésil, mises en évidence par le choix et le traitement d'un répertoire raffiné et socialement engagé[150]. Caetano Veloso, de son côté, nous rappellera que le *Show Opinião* a hérité, d'une certaine manière, son esthétique et son discours de l'album de Nara, intitulé *Opinião* (Philips, 1964). Cet album a reçu ce titre grâce à une composition homonyme (une samba) de Zé Kéti. Le *Show Opinião,* par évolution, peut être compris à la limite comme inspiré par l'aspiration et l'attitude de Nara Leão de valoriser et diffuser les musiques des classes populaires, telles que la Samba des *favelas* et la musique du nord-est du pays.

L'esthétique de la scène et du décor du *Show Opinião,* s'aligne sur l'idéologie de l'art engagé des CPC et du *Teatro de Arena.* Ces deux importants agents politico-culturels avaient comme principe de rapprocher symboliquement l'artiste et l'œuvre du public par le choix de la mise en scène. Celle de l'*Opinião* adopte ainsi la forme -déjà vue- d'une arène et n'utilise comme décor que la scène elle-même, où se tiennent les trois acteurs/chanteurs. Allié à une configuration intimiste de la scène, le spectacle, par une alternance entre chansons et récits de vie émouvants, réussit à transmettre la sensation désirée de proximité et de communion avec les spectateurs. Ces mécanismes scéniques avaient comme principe premier de transmettre symboliquement et inconsciemment le sentiment que, malgré les différences de classe, nous sommes tous unis par une même réalité nationale. L'impossibilité de discussions politiques, franches et ouvertes, à cause de la dictature, était contournée par cette esthétique qui donnait l'impression de créer, pendant le spectacle, un espace momentané de discussion libre. Cette possibilité de protester contre le régime par le biais d'un spectacle qui attire sous son orbite le public, trompa la réalité et créa une sensation de victoire envers les spectateurs. L'énorme succès[151] du *Show Opinião* parmi les étudiants était sans doute lié à ce phénomène très bien réussi de l'art engagé des CPC, de *l'Arena* et de *l'Opinião.* La jeunesse éprouva dans l'*Opinião* un sentiment de catharsis et de sublimation d'une réalité momentanément vécue où l'ouvrier, la réforme agraire, la favela, la Révolution cubaine « étaient possibles ». Il faut comprendre dans ce sens, que l'importance de l'art engagé des années 1960 et de son public est une démonstration d'une relative

[150] NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro.* 1ª Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014. Pg. 209.

[151] 25000 spectateurs pour les deux premières semaines à Rio de Janeiro et plus de 100000 après en réunissant les capitales de São Paulo et Porto Alegre.In : KUHNER, Maria Helena; ROCHA, Helena. *Opinião: para ter opinião.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. Pg. 71.

hégémonie de la culture de gauche. Roberto Swartz explique dans son livre *Cultura e Política : 1964-1969*[152] que le théâtre, ainsi que le cinéma et la musique, se présentent pendant cette période comme des véhicules privilégiés pour l'élaboration d'une critique idéologique de gauche. Le rôle critique artistico-culturel de gauche qui se centrait jusqu'à présent dans le champ purement littéraire, va se déplacer dorénavant vers ces trois expressions artistiques.

Comprenant par évolution la question du public comme essentielle dans les débats autour de la culture et de l'art, ainsi qu'en ce qui concerne le domaine de la politique, il est important de souligner que le théâtre, le cinéma et la musique brésilienne de cette période connaissent désormais une croissance significative d'un nouveau public, ce qui provoque une demande importante pour le marché artistique et culturel.

Dans les débats autour de la culture et de l'art, mais aussi de la politique, cette question de l'évolution du public est essentielle à souligner. Ce public formé de jeunes universitaires de gauche, de journalistes et d'intellectuels, va exiger de l'art, non seulement un discours idéologique de gauche, mais aussi une approche plus raffinée et littéraire de son discours et de son esthétique. La plupart des discours intellectuels de cette période mettent en valeur « l'art de bonne qualité » qui atteste d'une expression de qualité au travers de son engagement et qui, par évolution, s'articule en tant qu'instrument pour la diffusion d'une idéologie politique révolutionnaire. Il sera, par conséquent, exigé de l'art qu'il n'opère plus uniquement en tant que divertissement culturel « vidé de positionnement politique », mais qu'il soit, au contraire, l'expression sociale et culturelle majeure de la transmission d'une « Opinion » et d'une vision de monde. Les productions culturelles et artistiques vont assimiler cette ambiance culturelle et répondre positivement à la demande de ce public urbain, formé des couches les plus aisées et scolarisées de la société. Ce public qui, jusqu'à présent, constituait un marché réduit et inexpressif, va désormais devenir un débouché rentable et fidèle[153].

Dans ce contexte et cette problématique socioculturels, le *Show Opinião* apparait comme l'expression artistique et politique majeure de tous ces désirs et ces demandes. En essayant de comprendre et de problématiser les ressentiments encore mal digérés par ce public face au coup d'Etat de 1964, l'*Opinião* connut un énorme succès justement

[152] Voir SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política: 1964-1969.* São Paulo: Paz e Terra. 3ª edição, 2009.
[153] ORTIZ, Renato. *Mondialização, saberes e crenças.* Brasiliense, 2006. Pg. 104.

parce qu'il réunissait sur scène toutes les exigences de ces spectateurs urbains et éduqués. Le *Show Opinião* lançait sur scène, sans les filtres qui seront imposés dans la période post AI-5, non seulement l'alliance entre le peuple et les intellectuels, mais surtout la détermination à la résistance, l'appel à l'affrontement, le cri de révolte, tout cela par le biais de la dénonciation marquée par un discours et une esthétique, à la fois littéraires, poétiques, populaires et révolutionnaires. Ce mouvement culturel sous la bannière de la *Révolution Nationale et Populaire,* était déjà le signe de la formation d'une masse politique qui montrerait sa radicalisation pendant les importantes manifestations des années 1967 et 1968. Dans ce sens nous pourrions affirmer que le *Show Opinião,* et d'autres spectacles qui viendront après, en tant qu'expression d'opposition au régime militaire, ont coopéré à mettre en place, peu à peu des liens sociopolitiques par la création d'un imaginaire de résistance révolutionnaire, dont l'un des résultats fut la lutte armée.

La composition dramatico-musicale du *Show Opinião,* mis en scène par Augusto Boal, se compose de deux parties. La première aborde l'univers du *nordestino* (habitant du nord-est en général très pauvre) et celui des *favelas.* Ce bloc présente les traditions des plus pauvres, la sécheresse et le départ de ceux qui fuient vers les grands centres urbains à la recherche de travail. On y présente les conditions extrêmement rudes de vie des *favelas*, la violence, l'analphabétisme, la mortalité infantile, la famine. Ces sujets seront des thématiques centrales et récurrentes développées pendant cette première partie par le biais de poèmes, de lettres et de chansons. La deuxième partie du spectacle centre son discours sur la lutte politique, et au delà de l'aspect littéraire et romantique, regarde et questionne les pratiques en jeu pour aboutir à la *Révolution,* dans le sens large du terme. La discussion sur les enjeux et les problématiques de la production de l'art national va s'aligner définitivement dans cette partie comme principe de lutte politique, au niveau de ses frontières, mais aussi dans un sens plus large, au niveau international en ce qui concerne la Révolution du peuple. C'est dans ce sens que nous pouvons comprendre le choix de commencer cette deuxième partie par une chanson de Peter Seeger qui expose la lutte politique des années 1950 et 1960 aux Etats-Unis. On trouve encore cette expression de combat et d'exhortation politique à la fin du spectacle qui se

termine par une rétrospective, en vers à connotation politique de la musique Carcará : « *m'arrêter, me frapper, ne me fera pas changer d'opinion*[154]*.* »

Les critiques ne furent pas unanimes. La complexité du spectacle donna lieu à des jugements très divergents, certains soulignant le caractère naïf, voire inoffensif du spectacle, alors que d'autres mettaient l'accent sur son discours subversif et ses exhortations à la lutte et au combat. Les milieux les plus traditionnels, conservateurs et anti-communistes comme la *Campanha da Mulher pela Democracia, Camde,* allèrent jusqu'à exiger auprès du Secrétaire à la Sécurité Publique[155] l'interdiction du spectacle. Les secteurs conservateurs des militaires voyaient déjà dans l'*Opinião* un discours agressif et perturbant envers les « bonnes valeurs morales ».

Le spectacle *Opinião* doit être compris de manière globale, non seulement comme une nouvelle possibilité dramaturgique du texte, mais aussi, comme la création d'un espace de discussion. L'*Opinião* doit être assimilé, pour conclure, à une arène amplificatrice, à une caisse de résonance du débat politique pour tous ceux qui vivaient dans l'impasse du coup d'Etat, c'est-à-dire, les intellectuels, la gauche et les étudiants. Dans un contexte où le coup d'Etat militaire de droite mettait en place une série de mécanismes et d'instruments de dépolitisation de la population, *l'Opinião,* en incarnant la réalité et les souffrances des plus démunis, allait contre la marée et au travers de la musique et de la poésie populaire, donnait à la population une bouffée d'air de conscience politique. Lieu de débat, mouvement culturel d'avant-garde, l'*Opinião* est aujourd'hui considéré comme la première expression artistico-politique d'une quête à la recherche d'une issue, en faveur de la lutte contre l'autoritarisme qui bientôt s'aggraverait.

4.8 Tropicalismo : avant-gardisme et critique à l'intelligentzia de gauche

Les racines du mouvement *tropicaliste* furent lancées par Gilberto Gil et Caetano Veloso en 1967 au *III Festival de MPB* de la chaîne de télévision Record de São Paulo. Gilberto Gil présenta la chanson *Domingo no Parque*[156] et Caetano Veloso la chanson *Alegria, Alegria*[157]. Ces chansons se différenciaient de la récente tradition de

[154] Traduction de l'auteur de : « podem me prender, podem me bater que eu não mudo de opinião. »
[155] Traduction de l'auteur de : Secretário de Segurança Pública »
[156] Traduction de l'auteur: Dimanche au parc.
[157] Traduction de l'auteur: Joie, Joie.

la MPB[158] engagée, en insérant des éléments poétiques et musicaux très éloignés du mode et du style courant de faire de la musique de la MPB, et en abordant des thématiques inhabituelles dans les compositions.

La chanson *Alegria, Alegria* de Caetano, en ce qui concerne le sujet abordé, dressait le portrait d'un jeune urbain qui menait sa vie sans compromis avec les autres, ni avec le monde qui l'entourait. Quant à la musique elle-même, la transgression était presque brutale. *Alegria, Alegria*, pourrait rythmiquement s'encadrer comme une *marcha*[159], rythme très traditionnel, mais en ce qui concerne l'arrangement, Caetano rompait radicalement avec la tradition des *marchas* en insérant quasiment une orchestration qui rappelait un groupe de rock avec des guitares, un clavier, une contrebasse électrique et une batterie.

Gilberto Gil, de son côté, pour présenter la musique *Domingo no Parque*, fut accompagné du groupe de rock psychédélique *Os Mutantes*[160]. Les paroles de la chanson abordaient le quotidien aliéné des classes populaires, sans désormais s'attacher à la mode esthétique épique des chansons engagées de gauche. D'autre part, la chanson innovait avec l'arrangement de Rogério Duprat, maestro de l'avant-garde érudite, qui lança, avec *Domingo no Parque*, un nouveau concept en musique. Les arrangements du maestro Duprat n'accompagnaient plus directement la voix, ils adoptaient plutôt une « position » de « commentateur » des images poétiques, se rapprochant davantage des interventions des bandes sonores du cinéma.

Le *Tropicalisme* rompait ainsi avec la plupart des mouvements culturels et artistiques de son époque en s'affirmant de plus en plus comme une expression avant-gardiste. Les procédures et les mécanismes esthétiques d'ordre poétique, musical et aussi performatif, adoptés par le mouvement en question, s'intensifièrent désormais tout au long de l'année 1968. Dans un contexte où la Tropicália occupait de façon massive les circuits culturels et les médias, elle fut de plus en plus reconnue en tant que groupe spécifique pour ce qui concerne les luttes culturelles. Il ne faut cependant pas voir le

[158] Sigle courante pour Musique Populaire Brésilienne

[159] Les marches modernes ont environ 120 battements par minute (tempo «napoléonien»), mais de nombreuses marches funéraires présentent la «norme romaine» de 60 battements par minute. Les marches au Brésil seront incorporées dans les fêtes junines et passeront à s'appeller *marchas juninas*, faisant aujourd'hui partie de la tradition culturelle du pays.

[160] Os Mutantes, considéré comme l'un des plus importants groupes du rock brésilien, est un groupe de rock psychédélique formé pendant le *Tropicalismo* en 1966 à São Paulo par Arnaldo Baptista (basse, clavier, chant), Rita Lee (chant) et Sérgio Dias (guitare, basse, chant). Comme la plupart des groupes des années 1960, Os Mutantes ont été fortement influencés par The Beatles, Jimi Hendrix et Sly & the Family Stone. Cependant, les musiciens brésiliens ont également été immergés dans leur culture locale, exerçant leur propre créativité.

mouvement *tropicaliste* comme un mouvement artistico-culturel uni et cohérent, c'est-à-dire homogène. Les artistes identifiés comme *tropicalistes* ne partageaient pas néanmoins de valeurs culturelles et politiques similaires, voire identiques. Des personnalités de poids dans le mouvement, comme Caetano Veloso, Hélio Oiticica, José Celso et Glauber Rocha, tout en ayant comme point idéologique commun, la critique de la culture engagée nationaliste, attachée historiquement à la gauche orthodoxe, laissaient entrevoir, par ailleurs, des éléments qui les différenciaient l'un de l'autre. Les options esthétiques et idéologiques suivies par ces artistes illustraient en effet un mouvement en construction qui affichait ses composantes. Si d'un côté ceci empêcha le développement d'un mouvement plus uni d'opposition à la culture traditionnelle, de l'autre, l'hétérogénéité de son expression peut être vue comme porteuse d'une richesse remarquable et féconde, légitimant le principe de la liberté d'expression dans un contexte politique répressif.

Mise à part l'hétérogénéité du mouvement, le *Tropicalisme* faisait entendre son discours et gagnait de plus en plus d'espace dans le marché culturel et dans l'esprit de la société. Encore en début d'année 1968, la *Tropicália* marqua son entrée définitive et formelle dans le discours politico-culturel. Nelson Motta, journaliste, compositeur, producteur de musique, présentateur et écrivain brésilien, à partir d'un « manifeste » intitulé *Cruzada tropicalista*[161], décrivit noir sur blanc l'effervescence de ce mouvement, lui apportant une visibilité et une cohésion dictée par sa production.

Si on voulait analyser plus largement le *Tropicalisme*, on pourrait dire que, si d'une part ce mouvement d'avant-garde se montrait intimement en phase avec les transformations culturelles et esthétiques vécues par la contreculture occidentale, de l'autre, il ne rompait pas directement le dialogue avec des questions spécifiques de la culture traditionnelle de gauche, fertilisant ainsi plusieurs domaines artistiques. Dans ce sens, la *Tropicália* doit être envisagée comme une synthèse du radicalisme culturel expérimenté par la jeunesse et par la société brésilienne de manière plus ample.

En poursuivant l'analyse de la musique tropicaliste, le disque *Tropicália, ou Panis et Circensis*[162], accomplit une fusion admirable entre la tradition de la musique

[161] Traduction de l'auteur: Croisade Tropicaliste. Journal Última Hora, colonne "Roda Viva", le 5 février 1968, Rio de Janeiro. Voir l'intégralité du manifeste sur le site : http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/report_cruzada.php (31/01/2018).

[162] *Tropicália ou Panis et Circencis* est un album de Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Nara Leão, Os Mutantes et Tom Zé, accompagnés par les poètes Capinam et Torquato Neto, et le maestro Rogério Duprat, lancé en juillet 1968 par le label Philips Records.

brésilienne et l'avant-garde pop-rock et érudite, en problématisant simultanément divers courants idéologiques, culturels et esthétiques. L'approche musicale et poétique du *long play* a ouvert la culture brésilienne au dialogue direct avec la musique internationale et les avant-gardes *pop*. Cependant, le plus intéressant de cet album, en terme révolutionnaire, est la relecture et la déconstruction que le regard critique de ces musiciens fit de la culture brésilienne, mettant à terre des icônes, des valeurs et des symboles culturels et artistiques préétablis et ancrés dans les mœurs et les mentalités.

La *Tropicália*, en tant que mouvement artistique avant-gardiste, fut diffuseur d'une esthétique de « *choque* ». Dans cette logique esthétique de rupture avec le statu quo, le mouvement tropicaliste protestait contre la croyance rédemptrice du progrès historique, conception qui était d'ailleurs partagée, non seulement par la droite, mais aussi par la gauche traditionnelle. En produisant un art qui dévoilait les problématiques et les interfaces entre l'archaïque et le moderne, la *Tropicália* prétendait mettre à terre toutes les illusions politiques antérieures imposées par les élites et le système capitaliste.

Un autre point central dans l'approche idéologique et esthétique du *tropicalisme* était la reprise des expressions avant-gardistes modernes, renouant ainsi le dialogue entre la culture brésilienne et le monde occidental par une relecture et une réappropriation de la culture *pop*. Le *Tropicalisme* s'aligna aussi sur le courant spécifique de la tradition moderniste brésilienne qui débuta avec l'anthropophagie culturelle d'Oswald de Andrade, passa par le concrétisme et s'aiguilla vers une tradition culturelle très éloignée dans tous les sens de l'art engagé de la gauche communiste.

A un niveau purement historique, le *Tropicalisme* doit être appréhendé comme le point culminant d'une série de contradictions et d'impasses politiques et culturelles vécues pendant les années 1960 et qui s'aggraveront sous la dictature. La Tropicália finit ainsi par offrir une perspective nouvelle sur le plan socio-culturel, là où les débats de la gauche orthodoxe ne faisaient plus écho, et où les questions, sous un regard révolutionnaire, se centraient sur la réalité brésilienne.

Dans le contexte socioculturel d'un discours tiersmondiste où le Brésil se révélait comme un pays condamné à produire les mêmes erreurs du passé, les problématiques que le mouvement *tropicaliste* lançait dans le débat, allaient dans le sens opposé à la standardisation de l'imagerie internationale. Contrairement aux propositions récurrentes avancées par la gauche nationaliste pour surmonter « les maux » du pays, tels que le conservatisme et le sous-développement, la *Tropicália* assumait ces caractéristiques comme étant « notre identité », les « reliquaires » de la

culture brésilienne. La *Tropicália* produisit ainsi une discussion idéologique qui mariait justement les distinctions de la culture et de la vie du « peuple » à la modernité et à la logique culturelle médiatisée d'origine commerciale. Au lieu de « cacher » les caractéristiques de notre culture populaire et ses « contradictions » (ce ne sont plus des contradictions pour la Tropicália), le mouvement tropicaliste les mit en valeur et les diffusa comme étant leur vraie carte d'identité, assumant la beauté, la joie, mais aussi la souffrance et la pauvreté de notre peuple et de la culture populaire :

> *Sur les genoux une enfant souriante, laide et morte / tend la main [...] dans la cour intérieure il y a une piscine / d'eau bleu d'Amaralina [...] Le monument est bien moderne / elle n'a rien dit à propos du modèle de mon costume / que tout part en enfer, ma chérie...*[163]

La chanson Tropicália de Caetano Veloso est une chanson « manifeste » dans sa totalité. Elle cherche à délivrer plusieurs critiques à la dictature militaire, mais aussi à la bourgeoisie et à la classe moyenne égoïste et aliénée. Caetano Veloso cherche dans cette chanson à esquisser une mosaïque, un ensemble d'images de ce que représente le Brésil en tant que nation fragmentée et d'une complexité simultanément moderne et archaïque. Suivant la marque des chansons de l'époque, Caetano utilise des métaphores pour que la censure n'interdise pas sa musique dans les festivals. La chanson est un exemple de la façon dont le *tropicalisme* critiquait le gouvernement et certains mouvements sociaux, mais aussi de la façon dont elle exaltait le peuple et sa réalité sociale avec un regard moderne, sans filtre ni refoulement[164]. Le *tropicalisme,* en juxtaposant divers éléments antagoniques et fragmentés de la culture brésilienne (éléments nationaux et étrangers, modernes et archaïques, populaires et érudits), reprenait, le principe de

[163] "Tropicália", musique de Caetano Veloso. « Caetano Veloso » est le deuxième album du chanteur Caetano Veloso, étant son premier album solo, enregistré en 1967 et sorti en 1968 par la maison de disques Philips Records. Arrangements de Júlio Medaglia, Damiano Cozzella et Sandino Hohagen. La chanson *Tropicália*, premier morceau de cet album, donnera son nom au prochain album de Caetano. Le LP a été choisi dans une liste de la version brésilienne du magazine Rolling Stone comme le 37º meilleur disque brésilien de tous les temps.

[164] Une observation nécessaire. Le brésilien moyen copiait en générale le mode de vie soit américain, soit européen, essayant de cacher sa brésilienneté. Certains intelectuels et la gauche tropicaliste appelera ce mécanisme socioculturel de *recalque tupiniquim*, refoullement tupiniquim (Tupiniquim, groupe d'indiens du sud-est du Brésil).

l'«anthropophagie » de Oswald de Andrade créée à la fin des années vingt, synthétisant et utilisant ces contrastes comme source d'inspiration.

Un an après les débuts de la *Tropicália* avec Caetano Veloso et Gilberto Gil au *III Festival da MPB-Tv Record* en 1967, le mot *tropicalisme* était déjà un « label », une étiquette et son mouvement et son esthétique attiraient des *fans* de plusieurs classes sociales. L'industrie culturelle, pour sa part, ne laissa pas le « produit » inaperçu et s'apprêta à transformer, au moins, à essayer de transformer, les expériences poético-musicales des artistes du mouvement en une formule reconnue, dépassant l'idée de style artistique, pour transformer le *tropicalisme* en un article de marché.

Toutefois, malgré l'impact et la résonnance du *tropicalisme* dans le domaine des arts, ainsi que dans les médias et la presse, son succès connut diverses critiques, en général de la part de jeunes artistes et des intellectuels de la gauche nationaliste. Certains intellectuels, acteurs, comédiens et interprètes de renom n'ont pas toujours apprécié de bon gré le mouvement. Sidney Miller (compositeur), Augusto Boal (directeur de théâtre), Francisco de Assis (critique musical), Roberto Schwarz (critique littéraire), entre autres, ont écrit d'importantes et sévères critiques sur la Tropicália.

Sidney Miller[165] attaqua le mouvement en l'accusant d'être « commercial » et ira au point de le dénoncer comme une stratégie de la grande industrie phonographique pour internationaliser le goût musical en faveur du mercantiliste et l'aligner sur les standards du marché nord-américain et anglais. Augusto Boal alla plus loin et formalisa sa critique envers la Tropicália sous forme d'un manifeste intitulé *Chacrinha e Dercy de Sapato Branco*[166]. Le manifeste anti-tropicaliste qui fut lancé à la *I Feira Paulista de Opinião* en 1968 (Foire Paulista d'Opinion) et publié en mai de la même année dans le journal *Folha da Tarde,* définit la *Tropicália* comme le symbole de l'aliénation majeure, le caractérisant comme une manifestation artistique timide et néoromantique, importée et « légère ». Boal dénonça, en résumé, le mouvement comme individualiste et dépourvu d'engagement politique fort, ne servant qu'à divertir la bourgeoisie au lieu de

[165] Sidney Álvaro Miller Filho, compositeur brésilien, a émergé dans la scène musicale brésilienne dans les années 1960, et a participé aussi à des festivals de musique. Le premier enregistrement important en tant que compositeur fut en 1965 au *Premier Festival de la Musique Populaire Brésilienne de TV Excelsior (SP),* obtenant la 4ème place avec la chanson *Queixa,* composée en partenariat avec Paulo Thiago et Zé Keti, interprétée par Cyro Monteiro. En 1967 il a lancé le premier disque dans le fameux label *Aloísio de Oliveira*, dans lequel il se distingue pour retravailler des chansons populaires et des chansons de ronde. Sidney Miller a composé avec Théo de Barros, Caetano Veloso et Gilberto Gil la bande sonore de la pièce *Arena conta Tiradentes*, des dramaturges Augusto Boal et Gianfrancesco Guarnieri.

[166] Traduction de l'auteur: Chacrinha et Dercy en chaussures blanches. Chacrinha, présentateur de télé et Dercy, comédienne, sont des symboles de la « moquerie et de la dérision ».

la « choquer ». Dans ce sens, pour le dramaturge engagé, la Tropicália s'égarait politiquement dans un discours centré sur une moquerie vide de sens, qui exposait dorénavant l'égocentrisme aliéné et aliénant de la bourgeoisie. Dans la même logique d'analyse, Roberto Schwarz, se penchant sur le théâtre de Zé Celso, développa une analyse critique encore plus approfondie du tropicalisme. Pour le critique littéraire, l'esthétique de l'agressivité et de la moquerie de José Celso laissait entrevoir plutôt l'agonie politique et existentielle d'une bourgeoisie individualiste et autocentrée sur elle-même, au lieu de faire valoir un discours de gauche bien construit et révolutionnaire.

Toutefois, les critiques acides de la gauche nationaliste envers l'esthétique et l'idéologie des avant-gardes ne se focalisèrent pas uniquement sur le *tropicalisme.* Les plus radicaux accusaient les arts de gauche, en général, de ne pas partir à un affrontement plus combatif, passible de résultats concrets. Les artistes plus modérés étaient désormais accusés de se limiter à reproduire un discours et une pratique mystificatrice et irréelle de la *Révolution,* qui assujetissaient par conséquent, les œuvres à une apologie de l'immobilisme politique. L'action offensive, en opposition à l'espoir de voir les jours de la *Révolution* arriver, vivait un paradoxe auxquels les plus subversifs ne voulaient plus se soumettre. Il leur fallait un hymne à l'action tel que la Marseillaise et non pas des chansons intellectuellement et culturellement trop complexes qui auto valorisaient le mouvement avant-gardiste, mais qui ne produisaient pas de résultats effectifs dans l'urgence de combattre la dictature. La dichotomie des discours d'opposition qui produisaient une critique élargie et ceux des plus radicaux, dévoilait, en résumé, la montée des contradictions idéo-politiques de la gauche brésilienne. Ce contexte divergent entraîna les plus radicaux à la *guerrilha* qui, de son côté, servit paradoxalement de prétexte pour le durcissement politique du régime militaire avec l'instauration du AI-5 en décembre 1968.

Tout au long de l'année 1968, l'antagonisme de la gauche s'intensifia avec certains secteurs plus radicaux d'étudiants et d'intellectuels favorables à un combat frontal et direct. La posture plus radicale de ces groupes qui désapprouvaient de plus en plus les présupposés culturels et politiques menés par exemple par le PCB, aboutit d'ailleurs à la scission du parti et à la création du PC do B, parti communiste plus draconien et attaché à l'idéologie socialiste. La radicalisation des étudiants de gauche provoqua, par évolution, une montée de l'importance de la lutte armée et des actions qui en découlèrent, tels que les rapts de personnalités importantes, comme ce fut le cas avec

l'ambassadeur américain Charles Burke Elbrick[167], en septembre 1969, par des membres des groupes *guerrilheiros* de gauche du *MR-8*[168] et de l'*Ação Libertadora Nacional*[169].

Dans le domaine politico-culturel, nous pouvons résumer la période comme un moment de clivage entre l'art du courant hégémonique communiste moins attaché à l'art de barricades, et le courant plus « énergique » lié directement aux dissidences alignées sur la lutte armée. En tout cas, même n'ayant pas pris de fusil en main, il faut distinguer le *tropicalisme*, en particulier, comme mouvement esthétique et idéologique qui apportera des visions et des questionnements « révolutionnaires et subversifs » sur le plan culturel, artistique et des mentalités de la société plus aisée du Brésil. Le mouvement performatif et moderne baptisé de Tropicália eut en effet comme résultat deux chemins historiques tangibles. Il y eut, d'une part, la radicalisation des expériences avant-gardistes en termes de comportement et d'esthétique qui étaient largement « mises en scène » par le groupe *Oficina* et les artistes plasticiens du courant conceptuel. Il y eut d'autre part, l'épanouissement de la contreculture et de toutes ses valeurs intrinsèques, telles que la libération sexuelle, l'expérience des hallucinogènes, la recherche de la liberté individuelle et la valorisation du mode de vie communautaire. La contreculture eut une visibilité et une diffusion plus importante dans la presse dite « alternative » brésilienne, mais aussi dans les médias de manière globale.

L'année 1968 s'imposait ainsi comme une frontière où des positions politiques devaient être prises par les artistes. Les artistes qui prétendaient occuper certains secteurs du marché (marché phonographique, radio et télévision) mais ne voulaient pas être engloutis par la logique capitaliste, ni par une conception artistique contraire à leur

---

167 Voir le film *"O quê é isso companheiro?"* de 1997 dirigé par Bruno Barreto. Entre fiction et réalité, le film, basé sur le livre de même nom de Fernando Gabeira de 1979, raconte l'histoire du rapt de l'ambassadeur américain au Brésil, Charles Burke Elbrick, en septembre 1969, par des membres du groupe *guerrilheiro* de gauche *MR-8* et *Ação Libertadora Nacional (Action Libératrice Nationale)*. En 1997, le film fut lancé au Etats-Unis sous le titre de *Four Days in September* et fut indiqué comme un des meilleurs films étrangers de l'année.

168 MR-8, *Movimento Revolucionário 8 de Outubro* (Mouvement Révolutionnaire 8 Octobre). Organisation politique d'idéologie communiste qui participait à la lutte armée contre la dictature militaire brésilienne et avait comme objectif principal la lutte contre la répression de la dictature. Son but final était la création d'une dictature communiste. Fondée en 1964 dans la ville de Niterói, dans l'Etat de Rio de Janeiro, sous le nom de *Dissidência do Rio de Janeiro* (DI-RJ), elle fut rebaptisée par la suite en mémoire à Ernesto "Che" Guevara capturé en Bolivie le 8 octobre 1967.

169 L'*Action Libératrice Nationale* (ALN) était une organisation révolutionnaire qui a résisté à la dictature militaire de 1964. Le groupe est apparu à la fin de 1967 avec le départ de Carlos Marighella du Parti Communiste Brésilien (PCB) après sa participation à la conférence de l'Organisation latino-américaine de solidarité (OLAS) à La Havane. Selon des chercheurs et des militants de gauche, tels que Nilmário Miranda et Carlos Tiburcio (ex-*guérilleros*), l'ALN avait proposé une action objective et immédiate pour anéantir le régime militaire, défendant la lutte armée, la guérilla et la guerre populaire comme instruments d'action politique.

idéologie, se voyaient dans une conjoncture problématique, comme on dit au Brésil, *entre a cruz et a espada*[170]. Dans ce sens, nous pouvons comprendre la Tropicália, d'un certain point de vue, comme le mouvement qui a justement problématisé l'engagement artistique de l'époque en poussant la discussion sur l'art à une réflexion plus large, et en exigeant une autocritique intellectuelle plus consciencieuse dans le domaine de la création.

Les militaires, de leur côté, surtout les plus réactionnaires, voyaient tous ces courants idéologiques, esthétiques et artistiques en général, comme de la subversion. L'art de gauche était directement associé aux « instruments » de la guerre psychologique menée par la gauche contre les bonnes coutumes et l'ordre du pays. Il est évident que le mouvement artistique de gauche n'était pas vu par le régime comme un bloc monolithique esthétiquement ou idéologiquement, mais il était compris surtout comme un mouvement contre-révolutionnaire et la porte d'entrée à la lutte armée, s´encadrant conséquemment dans la logique quasi-paranoïaque de l'École Supérieure de Guerre et de la Sécurité Nationale.

Les tensions et les différences de courant idéologique dans les mouvements contestataires de gauche n'ont cependant pas atténué le sentiment des militaires que le coup d'Etat était menacé par de fortes pressions sur le plan culturel et des arts. Le régime ne tarda pas à prendre les devants en annonçant l'AI-5 le 13 décembre 1968, inaugurant abruptement une nouvelle ère dans la politique et la culture. Dans une période désormais rougie par le sang et la honte, et non pas par le rouge communiste, la culture d'opposition continua dorénavant à critiquer le régime, mais avec d'autres armes et combats.

[170] Traduction de l'auteur: « *Entre la croix et l'épée* ». Expréssion très utilisée au Brésil qui sous-entend une très grande difficulté de choisir un côté ou tout simplement de s'en sortir.

4.9 La montée du Printemps de Prague: La scène théâtrale avant le coup d'Etat, 1965 à 1967.

L'année 1965, un an après la montée des militaires au pouvoir, fut marquée par une augmentation remarquable du nombre de pièces de théâtre jouées à Rio de Janeiro. Deux mises en scène venues de São Paulo furent particulièrement importantes : *Pequenos Burgueses*[171] de l'*Oficina* et un spectacle très émouvant intitulé *Morte e vida Severina*[172] présenté par la troupe Tuca. Cette année fut aussi témoin d'une mise en scène très condensée et précise de Ziembinski d'un texte de Nelson Rodrigues : *Toda nudez sera castigada.* C'est un an après le coup d'Etat militaire de droite que nous verrons aussi naitre ce qui sera bientôt appelé au Brésil le « théâtre de résistance » avec la présentation, au Théâtre Opinião, de *Liberdade, liberdade* de Millôr Fernandes et Flávio Rangel. La pièce, dont le titre mettait deux fois en évidence l'invocation à la liberté, manifestait, de manière courageuse et sensible, l'anticonformisme de certains secteurs face à la montée de plus en plus assumée de l'arbitraire et de la répression imposée par le gouvernement militaire.

En revanche, toutes ces réalisations de grande qualité, tant au niveau artistique que politique, n'ont pas résonné à l'époque comme suffisamment critiques et combatives, face à la situation autoritaire vécue par la gauche et les agents sociaux d'opposition au gouvernement en place. Yan Michalski, qui dans les années 1980 se rendit formellement compte de son erreur, affirma à l'époque que la grande variété de répertoire et d'innovations scéniques de 1965 ne traduisait pas, dans son ensemble, une vraie prise de décision et de posture au niveau politique.[173] Pour les intellectuels et les critiques, cette année vivait des moments de perplexité et d'une certaine réaction certes, mais qui ne pouvaient pas à l'époque être considérés comme révélateurs d'une volonté de construction de nouvelles issues politiques face au régime mis en place qui, de son côté, commençait clairement à organiser sa stratégie de censure.

Ce fut à Rio de Janeiro, en mars, que fut interdit, dans sa totalité, le premier texte : *O vigário*[174] de Rolf Hochhuth. Moins de deux mois après, en mai, l'actrice Isolda Cresta fut arrêtée avant une séance du spectacle *Electra* au prétexte qu'elle avait

[171] Traduction de l'auteur : Petits bourgeois
[172] Texte poème de João Cabral de Melo Neto ; metteur en scène : Silney Siqueira ; musique de Chico Buarque de Hollanda ; Traduction de l'auteur : Mort et vie Sévérine.
[173] MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. Pg. 23.
[174] Traduction de l'auteur : le vicaire.

lu un manifeste contre l'intervention en République Dominicaine. Encore en 1965, en juillet, le théâtre connaitra la première interdiction d'un spectacle sur le point d'être mis en scène. La pièce *O berço do herói*[175], du dramaturge Dias Gomes, fut interdite dans son intégralité et ne put voir la lumière de la scène. Le milieu du théâtre ne resta cependant pas passif devant cet arbitraire. En août, acteurs, directeurs, metteurs en scène réunirent plus de 1500 signatures dans une lettre de protestation contre la répression et la censure, lettre qui fut remise en mains propres au Président militaire Castelo Branco. Quelques mois plus tard, en octobre, un télégramme fut envoyé à l'ONU dénonçant l'attaque contre la liberté d'expression au Brésil. Rien ne changea le cours des évènements.

En 1966, malgré l'absence encore d'une prise de conscience collective d'envergure, de nouvelles tendances et contours esthétiques commencèrent à évoluer de manière plus systématique. La scène théâtrale fut désormais de plus en plus témoin de spectacles dont le choix était le résultat de motivations politiques, ou, au moins, de la prise de conscience de voix contestataires dans un contexte de montée d'un théâtre qu'on appellera postérieurement *nouveau théâtre*.

Dans un contexte d'absence totale de consultation du peuple et d'une évolution claire et systématique de la censure, les débuts d'un théâtre dit *nouveau*, prirent naissance parmi la jeunesse universitaire engagée. Déjà vers la fin des années 1980, historiens et intellectuels étaient d'accord pour dire que la jeunesse anticonformiste de la moitié des années 1960 fut la principale responsable pour esquisser les contours de la révolution du langage scénique et esthétique dans son ensemble.

D'une manière plus large, une analyse plus responsable et stricte nous ferait comprendre la contestation des jeunes des années 1960 comme un non-conformisme moral au sens large du terme : l'art et son esthétique étaient les porte-paroles, les outils pratiques pour exprimer désaccord et mécontentement. L'engagement politique est justement marqué à l'époque par le questionnement et la remise en cause des représentations sociales dans leur ensemble, qu'elles soient sexuelles, raciales, sociales, politiques ou autres. Les artistes et les jeunes furent poussés ainsi à s'interroger sur leur rapport au monde, mais surtout furent amenés à se pencher plus profondément et activement sur ces rapports qui en effet masquent des relations de pouvoir bien réelles,

[175] Traduction de l'auteur : le berceau du héros.

qui dans ce contexte en particulier s'imposaient par le biais de la censure et de la répression.

L'art de la période est ainsi de plus en plus remis en cause et tend à évoluer vers un moyen d'expression politique, par le biais de la dénonciation des multiples formes de violences directes et aussi symboliques que la société brésilienne perpétuait avec ses dominations sociales séculaires. Ce nouveau théâtre, dit de résistance dans son approche esthétique, finit par produire lui-même une méthode de contestation en offrant de nouvelles perspectives et des possibilités de luttes politiques.

L'aspect fondamental de l'art peut et doit être, dans un contexte répressif, de proposer une méthode qui valorise la pensée et la critique et s'impose comme acte social et politique. Si d'une part le travail artistique et intellectuel est indispensable pour légitimer la culture et le statu quo rétro-alimentant la société, d'autre part il est fondamental que l'art et la pensée développent de nouvelles formes d'expression et d'actualisation en fonction de l'évolution des complexités historiques[176]. C'est ce climat de révolution culturelle et politique des années 1960 qui fit écho un peu partout dans le monde et qui fut témoin de grands évènements politiques et culturels, comme le fut mai 68 à Paris, qui influença la jeunesse théâtrale brésilienne.

Cette jeunesse apporta ainsi au théâtre la contestation des codes traditionnellement acceptés et légitimés par une société élitiste et conservatrice. La tradition théâtrale fut dans ce sens remplacée à partir des années 1960 (mais aussi tout au long des années 1970 comme on le verra plus tard) par des alternatives esthétiques et scéniques marquées par des approches conceptuelles et idéologiques gravitant autour des mots d'ordre, tels que nouveauté, provocation, non-conformité, irrévérence, bref, tout ce qui tourne autour du concept de révolution. Le spectacle fut, dans cette ambiance de révolution culturelle et artistique, reformulé et certains des aspects figés et traditionnels de l'art dramatique furent remis en cause, voire transformés.

Le premier d'entre ces aspects à être fortement ébranlé est la tradition de la prédominance du discours/ du texte déclamé/ de l'oralité. Le mot /la parole ou la *palavra*, qui jusqu'à présent était consacré comme la base, voir l'élément déterminant de l'expression théâtrale, sera fortement remis en question et on mettra l'accent sur le langage gestuel et l'expression corporelle.

[176] Pour aller plus loin dans le rôle social et politique de l'art, voir GLEIZAL, Jean-Jacques. *Art et politique.* 1ère Édition. Paris: Puf, 1994.

D'autre part, l'espace scénique traditionnel, c'est-à-dire le théâtre à l'italienne, avec une scène unique et immutable depuis des siècles qui figeait la posture des acteurs et du public, sera concurrencé par une série de possibilités d'espaces libres où acteurs et public, mettant à terre les barrières physiques, renverseront les paradigmes de coexistence.

Un autre aspect révolutionnaire, mais aussi sûrement politique, concerne l'acteur proprement dit. Le concept figé du personnage de fiction, qui devait être physiquement et psychologiquement une quasi reproduction sur scène de « l'écriture » de l'auteur, va de plus en plus donner place à une espèce d'appropriation, d'adaptation et de symbiose entre les convictions personnelles de l'acteur et le personnage en soi. La personne de l'acteur, sa vie, sa réalité, sa constitution en tant qu'être humain devient la matière première thématique du personnage. Personnage et acteur cohabitent maintenant dans une logique où l'acteur lui même est presque aussi important que l'expression du personnage rédigée par l'auteur. Dans cette démarche liée à l'acteur et à l'esthétique de la scène, le « nude » va être largement et paradoxalement remis sur scène et surtout réinventé dans une logique, à la fois d'allusion aux origines du théâtre et, d'affrontement aux normes et tabous.

Alliés au contexte répressif, toutes ces évolutions vont pousser l'artiste à avoir une attitude plus directe, voire agressive envers le public qui représentait encore, d'une certaine manière, le conformisme et la zone de confort des élites économiques et de la bourgeoisie intellectuelle, secteurs que la révolution culturelle prétendait combattre.

En ce qui concerne les acteurs, auteurs et metteurs en scène, il est important de souligner que la plupart de ceux qui étaient les grands responsables de l'effervescence culturelle et artistique vécue à l'aube du coup d'Etat, voyageaient beaucoup à l'étranger. De retour aux tropiques, les expériences vécues pendant ces voyages se transformeront en vrais témoignages et en informations pratiques sur les tendances et les changements dont le théâtre se nourrissait au niveau international. Nous pouvons rapidement évoquer quelques-uns d'entre eux: Paulo Afonso Grisolli et Antônio Pedro partent en France pour des stages avec Roger Planchon et Jean Vilar; les leaders du *Teatro Oficina*, José Celso Martinez Corrêa, Fernando Peixoto et Renato Borghi partent en Europe ; Amir Haddad de son côté rentre des Etats-Unis[177]. L'état d'esprit importé de ces voyages et

[177] MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. Pg. 27.

de ces formations laissera entrevoir sa marque dans l'innovation et l'avant-gardisme de certains des spectacles les plus marquants de l'année 1966. Pour illustrer ces tendances, citons un exemple caractéristique avec la mise en scène en 1966, de la pièce *Onde canta o sabiá,* de Castro Tojeiro. En réadaptant un récit d'amour timide des années vingt en discours actuel et contestataire où la sexualité se présente de manière presque obsessionnelle, Tojeiro résume assez bien, par le biais de l'humour acide et de la liberté de la mise en scène, l'influence révolutionnaire des tendances culturelles et artistiques internationales sur l'art dramaturgique au Brésil.

Ce mouvement culturel doit en revanche être compris au-delà d'une réponse ciblée et limitée à la répression militaire du contexte post-coup d'Etat. La montée de la nouvelle esthétique théâtrale dans les années 1960 est surtout le résultat d'une révolution qui mettait en échec les valeurs culturelles et éthiques des générations antérieures. Les pays d'une plus forte et grande tradition théâtrale vont être évidemment le fer de lance de ces comportements révolutionnaires sur scène.

Nous ne pouvons cependant pas ne pas parler de la tendance qui allait marquer d'une certaine manière l'opposition aux mouvements d'influence internationale. Il s'agit de l'affinité et de l'aspiration vers l'investigation de plus en plus consciente, critique et engagée des questions directement liées au social et à la politique du Brésil, même si cela s'argumenta dans les limites strictes de la censure. Il parait évident que Brecht est d'une certaine manière une influence, et même une orientation idéologique suivie par ce courant. Deux réalisations en 1966 vont dans ce sens : *Senhor Puntilla e seu criado*[178], mis en scène par Flávio Rangel, et *Terror e miséria do III Reich*[179] mise en scène par Grisolli.

L'autre aspect fondamental à élucider par le lecteur est le fait que le poids de la censure sur des mises en scène de textes d'auteurs étrangers n'était pas le même que pour des textes écrits par des dramaturges nationaux. La censure était beaucoup plus attentive et même, disons, chirurgicale sur tout ce qui était écrit par des créateurs et intellectuels brésiliens, laissant aux textes nationaux un univers d'expression relativement limité aux « entre les lignes », c'est-à-dire à un discours voilé farci d'allusions indirectes, de métaphores, d'analogies. Un des meilleurs spectacles de l'année, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* de Oduvaldo Vianna Filho et

[178] Traduction de l'auteur : Maître Puntilla et son serviteur.
[179] Traduction de l'auteur : Terreur et misère du IIIème Reich.

Ferreira Gullar, est un bon exemple d'une mise en scène bridée par ce contexte de censure sévère envers les textes nationaux.

Nous pourrions continuer à citer d'autres points intéressants de l'année 1966, comme par exemple, l'absence de prise de position du déjà renommé *Teatro Oficina* qui hésitait à choisir entre l'influence culturelle internationale et l'investigation politique et sociale sur la réalité brésilienne. Mais ayant comme intention (et limite) de donner un panorama du théâtre des années 1960 pour mieux comprendre le théâtre des années 1970, nous ne nous attarderons pas plus longuement sur cette période. En revanche, le point central à mettre en lumière avant de passer à 1967, est le fait que la censure se durcit de plus en plus, principalement envers les textes nationaux. Voici quelques exemples. Les militaires envahirent en 1966 le *Teatro Jovem* à Rio de Janeiro, empêchant qu'un débat sur Brecht se tienne (le débat fut autorisé quelques jours plus tard). Des passages du texte *Terror e miséria do III Reich* furent coupés. Le casting de Rio de Janeiro de *Joana Flor* qui présentait le spectacle à la ville de Maceió, au nord-est du pays, sera arrêté.

Une bouffée d'air frais, cependant. *Morte e vida Severina*, texte du poète João Cabral de Mello Neto, mis en scène par la troupe TUCA de São Paulo, remporta ce qui est encore aujourd'hui considéré comme une des plus grandes et significatives récompenses du théâtre brésilien : le prix principal du Festival de Théâtre de Nancy.

Ce n'est qu'en 1967 que les réactions politiques contestataires, via le théâtre, portèrent témoignage de ce qui, pour l'historiographie en général est considéré le tournant, le point de repère décisif, vers une vraie et nouvelle proposition esthétique et culturelle sur scène. Cette étape du théâtre brésilien fut inaugurée au Théâtre Oficina de São Paulo, le 29 septembre, par la première de *O rei da vela* de Oswald de Andrade. Source d'inspiration et bouffée d'air et de dédoublement du théâtre brésilien, la mise en scène de *O rei da vela* est pour le théâtre contemporain brésilien ce que *Vestido de noiva* a été pour le théâtre moderne dans les années 1940 : une vraie révolution.

Cependant le texte de Oswaldo de Andrade fut écrit dans les années 1930, plus précisément entre 1933 et 1937, avec une thématique à l'époque déjà considérée révolutionnaire. L'auteur dénonçait, de manière extrêmement acide et virulente, les engrenages d'un capitalisme corrompu et tiers-mondiste. Le ton du texte, malicieux, ironique, voire moqueur, sur une toile de fond esthétique de mise en scène agressive et chaotique, causa un choc énorme parmi la critique, les dramaturges et le public dans son ensemble.

Considéré comme un texte d'une virulence excessive, son langage et son esthétique, sa thématique et son récit, bouleversaient, depuis les années 1930, les canons artistiques et la morale de l'époque, assumant une posture et un style qui se situaient très loin du comportement théâtral en vogue. En revanche, dans le contexte culturel des années 1960, où la contestation, l'acidité critique faisaient de l'art une arme de lutte et de combat, *O rei da vela* se présentait comme une vraie radiographie comportementale, exigée par la jeunesse révolutionnaire et par les intellectuels de gauche[180]. Fernando Pessoa, un des piliers du groupe *Oficina,* soulignait le choix du texte dans une ambiance intellectuelle d'investigation des actions du dit capitalisme impérialiste, légitimé et soutenu par les intérêts de la bourgeoisie nationale[181].

Le style grotesque et agressif de la mise en scène de José Celso Martinez Corrêa du texte virulent de Oswald de Andrade mettait sur le plateau, face à un public ébloui, un univers chaotique et ostentatoire d'éléments mélangeant la farce, l'opéra et le théâtre de revue. Ce récit scénique résumait la proposition théorique et explicitait le discours politique et manifeste du dramaturge. C'est sur cette toile de fond que la troupe choisit, avant même la première, *O rei da vela* comme son « spectacle-manifeste ».

La force et l'âpreté révolutionnaire de la scénographie de José Celso fit l'effet d'une gifle face à la timidité du théâtre brésilien et plut à la grande majorité des critiques. Pour le public traditionnellement bourgeois des élites de la ville de São Paulo, la mise en scène causa un certain inconfort, résultat de la perplexité, de l'étourdissement et du bouleversement que le spectacle provoqua dans un public qui se disait moderne, mais qui était encore régi par des valeurs traditionnelles et conservatrices.

La censure de son côté ne verra pas d'un bon œil le ton provocateur de la mise en scène de la troupe Oficina. Le discours et l'esthétique de la pièce était clairement du côté du défi, de la résistance et de l'opposition. Le style en soi était dans le champ de la confrontation et proposait un discours autre que celui qu'imposaient les agents politiques au pouvoir, mettant sur scène une possibilité de combat et d'appel à la liberté. Cette nouvelle attitude et ce comportement qui sous-entendaient une légitimité de la liberté d'expression, étaient en contradiction avec le concept de censure mis en place

[180] Voir photo de mise en scène de la pièce de Oswald de Andrade par la troupe Oficina sous la direction de José Celso Martinez Corrêa : MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. Pg. 29.

[181] Voir l'œuvre : PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina. Trajetória de uma Rebeldia Cultural* (1958-1982). Editora Brasiliense, 1982.

par les militaires. Citons Jean-Jacques Gleizal, « le style propose une forme de démocratie où l'individu se réconcilierait avec la collectivité[182]. »

La saison fut évidemment le reflet des turbulences politiques de l'époque, tout cela amplifié délibérément par la proposition combative du spectacle. Les appréciations variaient en fonction des convictions des uns et des autres, suscitant des réactions qui mélangeaient étonnement, fascination, fureur et frénésie. Dans une ambiance de menaces courantes et quotidiennes, certaines séances furent interrompues, par exemple, par des agressions verbales de la part du public et des menaces de destruction du théâtre. L'ambiance globale était très tendue depuis la billetterie, où le public subissait des fouilles corporelles et des sacs, jusqu'aux installations du théâtre où des agents de sécurité armés, évidemment pro-militaires, faisaient des rondes. Des appels téléphoniques de la part de la censure ne faisaient qu'augmenter toutes les semaines, au fur et à mesure que la pression des « chefs » de la capitale Brasília montait en flèche. Toutes ces tensions finirent par rétro-alimenter le spectacle en lui donnant plus de légitimité et de force malgré la peur des acteurs et du metteur en scène, José Celso Martinez Corrêa. Cependant, de manière certainement paradoxale, malgré les constantes attaques de la répression envers le spectacle, celui-ci ne fut pas l'objet de contrôle direct et ne fut pas interdit.

Nous devons aussi souligner, concernant les aspects esthétiques et culturels, l'influence et les points de contact de la scénographie de *O rei da vela* de l'Oficina envers le mouvement tropicaliste, qui débuta pendant la même période, principalement dans le domaine de la musique et des arts plastiques.

En résumé, la mise en scène de *O rei da vela* fut l'évènement majeur du théâtre brésilien en 1967, voire de toutes les années 1960. Un tel bouleversement et une telle agitation esthétique et idéologique, portés par José Celso, finirent par éclipser et faire sembler dérisoires les mises en scène de la même année. La saison 1967 de São Paulo présenta, en revanche, d'autres spectacles qui multiplièrent et intensifièrent l'esprit rebelle de la période. Parmi eux nous pouvons citer *Marat-Sade*, de Peter Weiss, mis en scène par Ademar Guerra à São Paulo, et *Oh que delícia de guerra,* mis en scène aussi par Guerra en 1966 à São Paulo, puis à Rio de Janeiro en 1967. A l'inverse, le spectacle *Dois perdidos numa noite suja,* monté à São Paulo en 1966 et ensuite transféré à Rio de Janeiro, mit sous les projecteurs un nouvel auteur, Plínio Marcos. Malgré un

[182] GLEIZAL, Jean-Jacques. *Art et politique.* 1ère Édition. Paris: Puf, 1994. Pg. 179.

succès timide, face à l'excellente mise en scène de Fauzi Arap et Nélson Xavier, *Dois perdidos numa noite suja,* révéla un auteur contemporain qui, tel Nelson Rodrigues, reproduisait sur scène la réalité brésilienne. Incorporant des personnages caractéristiques de la société tels que des marginaux et des vagabonds, Plínio Marcos reprenait, plus de vingt ans plus tard, l'esthétique du discours et le langage populaire qui débuta avec le « père » du théâtre moderne brésilien, Nelson Rodrigues, dans les années 1940 avec *Vestido de Noiva*. Cette radiographie, ce nouveau regard sur la société brésilienne, dévoilaient la précarité, voire la survie presque inhumaine, de la périphérie des grands centres urbains, mettant en échec l'individualisme et la passivité du public. Encore sous la plume de Plínio Marcos et fidèle à la thématique de dénonciation des contradictions et des souffrances sociales, *Navalha na carne* et *Homens de papel* firent de cet auteur dramaturge le plus prohibé et interdit par la censure.

D'autres mises en scène furent significatives en 1967. *Edipo rei,* de Sophocle mis en scène par Flávio Rangel ; *Rastro atrás* de Jorge Andrade mis en scène par Gianni Ratto et tant d'autres spectacles…

Au-delà de l'univers des auteurs et des mises en scène, l'institution majeure du Théâtre National au Brésil, le SNT (Service National du Théâtre) fit ses premiers pas formels vers l'arbitraire et le déclin de l'institution qui ne vit une relative reprise qu'en 1974. A la suite du départ de Bárbara Heliodora de la direction du SNT, au début du gouvernement militaire du Général Costa e Silva, Meira Pires assuma le poste de direction qui fut rapidement transféré à Felinto Rodrigues, personne dont l'expérience pratique dans le domaine théâtral était quasi inexistante. Dans la pratique il s'agissait de mettre à la direction de l'institution la plus importante du théâtre national, une personne qui était alignée sur les intérêts et le contrôle des militaires. Dans ce sens, malgré l'importance surtout qualitative des mises en scène en 1967, avec *O rei da vela* comme marqueur de changements significatifs au niveau esthétique et idéologique, l'année en question souffrit malgré tout du début de l'étouffement qui ne tarderait pas à se montrer beaucoup plus brutal dans les années qui suivront. Pour résumer, en 1967, une série de pièces, soit, *Dois perdidos numa noite suja, Navalha na carne, Volta ao lar* et l'emblématique *O rei da vela,* vont avoir des problèmes avec la censure. Quelques pièces comme *O homem e o cavalo* de Nelson Rodrigues et *Os cinceros* de César Vieira ont été strictement interdites.

L'autre point très important à souligner est la centralisation de la censure qui désormais se faisait à Brasília. Cette centralisation exigeait des producteurs et auteurs

des déplacements fréquents qui imposaient aux théâtres, d'une part la montée excessive des coûts de production, ainsi que la contrainte pratique des allers et retours qui poussaient les compagnies à souvent repousser leur première, voire à l'annuler. Il s'agissait évidemment d'une stratégie des militaires pour miner et ébranler par ces mécanismes le moral des metteurs en scène et des auteurs ainsi que les réserves financières des troupes.

Certains intellectuels comparent l'ambiance des années 1967-1968 avec celle du printemps de Prague. La jeunesse qui vécut le terrible poids de la répression en 1968, avait expérimenté, notamment en 1967, toutes les limites possibles de cette époque de rupture avec la morale et les tabous imposés par les générations antérieures. Révolution comportementale dans le domaine de la sexualité avec la pilule et l'appel au droit d'avortement ; révolution politique avec la montée de l'idéal révolutionnaire socialiste international ; révolution philosophique avec l'existentialisme, ainsi qu'une série de revendications et d'attitudes qui se plaçaient dans la sphère du social, du psychologique, etc. En résumé, les années antérieures au coup d'Etat furent une époque de luttes passionnées pour renverser des valeurs qui n'étaient plus acceptables pour cette génération contestataire, qui devenait adulte et qui était assoiffée de changements, voire, de transgressions.

La culture des années 1960 avait comme discours de base : renverser les valeurs morales et sociales traditionnelles. Les jeunes femmes de cette époque, âgées entre vingt et trente ans, questionnaient fortement les valeurs morales de la dite « bourgeoisie ». Ces jeunes femmes engagées, surtout universitaires et de la classe moyenne, vont rejeter le mariage « bourgeois » et toutes les valeurs circonscrites à ce mariage conservateur, démodé et surtout machiste et archaïque. Cette lutte pour renverser le statu quo de la femme les a poussées à abandonner la zone de confort économique de femme au foyer et les a encouragées à se lancer dans une entreprise risquée, expérimentale et existentielle, qui se traduisait, par exemple à l'époque, par une formation, un métier ou, tout simplement un travail qui apportait une certaine indépendance financière. Les difficultés et les problèmes rencontrés par ces femmes étaient évidemment très grands vu les préjugés, les discriminations et toutes sortes de limitations et de boycotts imposés par une société conservatrice et machiste. Cette ambiance et ce contexte de début de la « libération féminine » au Brésil sont marqués par certains faits internationaux qui doivent être soulignés. Le premier d'entre eux concerne la pilule anti-conceptrice. La

pilule et les moyens contraceptifs devinrent rapidement un thème en vogue débattu dans la presse et les revues. L'arrivée, et surtout l'accès à la pilule contraceptive au Brésil, facilita et apporta de vraies possibilités pratiques de libération sociale et sexuelle de la femme. La pilule vint en effet légitimer un discours d'indépendance de la femme qui était cependant déjà en cours par le biais du féminisme et de l'ambiance révolutionnaire des années 1960. En effet, on pourrait affirmer que la révolution sexuelle commença par la théorie, par la lecture et l'accès aux discours contestataires de l'époque. Sur trois livres édités, un au moins traitait de sujets liés à des questions sexuelles. Le sexe s'est converti à cette époque en thème de conférence, en dialogue social, en discussions de café.

Il convient toutefois de noter que si la pilule contraceptive accélérait les changements sociaux et moraux dans la sphère des comportements des femmes brésiliennes, ce processus n'atteignait pas de manière homogène toutes les classes sociales. L'Église catholique, par exemple, a joué un rôle de premier plan en s'opposant à l'utilisation de la pilule et en favorisant l'émergence d'un sentiment de méfiance, qui existait déjà dans certains secteurs des couches populaires. Des recherches menées entre 1965 et 1967 ont montré une réelle méfiance à l'égard de la pilule : sur quatre mille femmes entendues, 76% utilisaient tous les types de contraceptifs, à l'exception de la pilule[183].

Si nous revenons sur les caractéristiques de la formation de l'esprit critique des jeunes Brésiliens, la génération 1968 a forgé son apprentissage intellectuel et sa perception esthétique par la lecture. Contrairement aux générations des années 1980 et 1990, elle a été formée plus pour lire que pour regarder. Il y avait une curiosité théorique qui surpassait l'usage instrumental que les jeunes révolutionnaires ont fait de certains auteurs. Cela explique certainement le succès de revues, comme la Revue de Civilisation Brésilienne, qui était le centre de concentration des intellectuels de gauche. Plusieurs œuvres ont été contestées, comme c'est le cas de *Um projeto para o Brasil*, de Celso Furtado, vendu à plus de 600 exemplaires en trois heures, ou de *Desenvolvimento e crise no Brasil*, de Luis Carlos Bresser, sans oublier les œuvres classiques telles que le *Capital* de Marx. Les amoureux de la révolution croyaient vraiment que le capitalisme était dans l'impasse et que sa fin était proche. Les ouvrages de Marx, Mao, Freud, Sartre, Bresser, Caio Prado Junior, Celso Furtado, Althusser et, bien sûr, Herbert

[183] VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não terminou. A aventura de uma geração.* Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988. Pg. 35.

Marcuse, entre autres, étaient toujours à portée de main, ou plutôt dans la tête et la bouche de cette génération.

Les jeunes, dans leur ensemble, ont commencé à faire de la politique par la pratique. C'était une période de redéfinition des comportements, dans lesquels il était nécessaire d'introduire la politique et vice versa. La révolution comportementale a rompu avec la "schizophrénie culturelle" antérieure et a créé un néo-existentialisme qui a rejeté la séparation entre politique et existence, entre art et vie, entre théorie et pratique, entre discours et action, entre pensée et travail. La politique se faisait désormais aux portes des usines, sur les trottoirs de l'avenue Rio Branco (au centre de Rio de Janeiro), dans les bars, dans les universités, dans les assemblées, dans les défilés, sur la plage. Les idées de Lukács, le caractère socialiste de la Révolution, les impasses du PCB, la Tropicália, les effets de la pilule contraceptive, la taille des cheveux des garçons, la hauteur des jupes des filles et de nombreux autres sujets étaient abordés et largement amplifiés. En fait, il était pratiquement impossible de rester ou d'être indifférent à une époque aussi passionnée. Il semble que les étudiants de cette époque sont restés plus longtemps dans les assemblées que dans la salle de classe. Politiser était le mot d'ordre à la mode[184].

Ces jeunes savaient très bien ce qu'ils n'acceptaient plus, mais ils ne savaient pas non plus très clairement ce qu'ils voulaient… Ce manque de but et de direction à long terme, mettait en échec l'affirmation et la construction d'un projet politique en soi. Le paradoxe pour certains historiens est le fait que leur projet existentiel finissait par rejeter et réclamer bien plus que par affirmer et mettre en place d'autre issue et stratégie de légitimation idéologique. Par ce biais, le discours politique de cette génération s'est matérialisé de manière trop ambiguë et contradictoire, ainsi que son action. Les jeunes cherchaient les réponses à l'existence et au bonheur au travers « d'un coup de magie » de la Révolution, se limitant à une volonté absolue de destruction des valeurs instaurées, comme les tabous, les préjugés, les concepts jusqu'à présent existants. Le modèle de révolution qui a été discuté impliquait essentiellement deux pôles : certains (en particulier les défenseurs de la lutte armée et les représentants de certains secteurs étudiants et culturels) souhaitaient une rupture violente, au cours de laquelle la classe ouvrière prendrait le pouvoir et créerait une nouvelle société ; d'autres, principalement représentés par le CPC (qui traversa ensuite une crise en raison de la peur, de

[184] VASQUES VIDAL, Adam Tommy. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 17.

l'insécurité et de l'opportunisme), défendaient une vision de la révolution comme un processus de réorganisation lente et progressive de la société civile, dans lequel se produirait une réelle accumulation de forces et d'agents politiques capables de changer la face des choses.

Quoiqu'il en soit, être révolutionnaire était à la mode, et porter l'un des nombreux auteurs révolutionnaires cités sous le bras était un signe d'appartenance à ce groupe, à cette force, à ce rêve inébranlable. Les jeunes étudiants d'université qui n'intégraient pas ce rêve finissaient méprisés et rejetés par ce mouvement social et culturel plus vaste. La mode était la Révolution - ce qui ne veut pas dire, que la Révolution était traitée comme un pur objet de mode. La majorité de la jeunesse engagée la voyait et l'affrontait comme une sphère réelle, nécessaire et sérieuse. Etayé par de nombreuses et sélectives lectures, l'idéal pour une société révolutionnaire et un monde plus juste à tous égards, constituait le point central du discours à un niveau d'engagement très sérieux. Si, d'un côté, c'était un rêve qui n'était pas encore réalisé dans notre pays, ce sont ces jeunes qui ont fait preuve de savoir, de lecture, de courage et d'esprit critique d'avant-garde pour exiger des changements qui sont aujourd'hui les drapeaux des grands organismes humanitaires.

Le revers de la médaille était que tous ces changements de comportement illustraient aussi, pour certains, des signes de recul et laissaient entrevoir des aspects rétrogrades, révélant de manière inconsciente, le discours décadent de la bourgeoisie. Dans le cas de cette partie de la société, par exemple, l'homosexualité était qualifiée de maladie de la bourgeoisie elle-même. D'autre part, il existait une sorte de pureté morale impliquant la classe prolétarienne, classe maintenant presque divinisée par le fait d'être le « cœur » de la Révolution, et par la survalorisation de sa souffrance. Cette image romantique n'était pas en harmonie avec l'apologie de la Révolution dont l'une des justifications de la lutte était la force du peuple.

Malgré tant de réalisations dans la culture du pays, anticipant des idées et des comportements, la *génération 68* n'a pas réussi à accéder au pouvoir, comme l'a fait Fidel Castro. Le massacre attendait. Édson Luís dos Santos, Brésilien de 18 ans, fut tué par l'armée, c'est-à-dire par un agent de la Police Militaire qui lui tira deux balles dans la poitrine dans le restaurant des étudiants, le Calabouço. Le lendemain, le vendredi 29 mai, pas moins de 50 000 personnes accompagnèrent le cercueil d'Edson au cimetière São João Batista. Cet assassinat déclencha une série de manifestations qui débouchèrent

sur la fameuse Marche des cent mille. Comme Ventura (1988) l'a écrit avec justesse : « [...] la répercussion de certains événements politiques n'est pas toujours à la mesure de l'importance des acteurs impliqués[185]. » Le fait est que la mort d'Édson sensibilisa et mobilisa fortement l'opinion publique dans divers secteurs. Pour certains, c'est là que tout a commencé. La droite s'exclama : "[...] *c'était le cadavre manquant*."

Révoltés par la mort d'Édson, les étudiants décidèrent de célébrer le 1er avril des quatre années du coup d'Etat de 1964. À leur manière, c'est-à-dire avec des bâtons et des pierres, et comme ceux qui vont à la guerre, ils paralysèrent les rues du centre pendant des heures, saccageant des banques, des magasins, des voitures officielles, s'affrontant avec de petits contingents de la Police Militaire. Si jusqu'alors les étudiants prenaient les devants ou couraient, la tactique consistait maintenant à attirer des groupes de soldats, à les coincer et ensuite à les attaquer. Les manifestations étudiantes montrèrent une certaine coordination, leurs responsables ayant mis au point de nombreuses techniques pour confondre la police et la désorienter[186].

De telles manifestations se propagèrent rapidement dans tout le pays et, à la mi-juin 1968, le gouvernement était sérieusement convaincu qu'un « Mai français » pouvait se produire au Brésil. La mort d'Édson Luís avait provoqué une grande commotion : la répression qui s'était produite à la porte de la Candelária avait choqué et indigné une bonne partie du pays. Mais c'est en fait le "*vendredi sanglant*" avec des blessés dans les deux camps, celui de la police et celui des étudiants, qui incita le peuple à se battre physiquement en créant les bases de la "*Marche des cent mille*" qui mobilisa aussi des intellectuels, des artistes et des journalistes. Pour certains, comme Zuenir Ventura (1988), si l'on compare la "*Marche des cent mille*" à la "*Marche de la famille avec Dieu et pour la liberté"* en 1964 ou au rassemblement "*Diretas Já*" en 1984, celui-ci n'a pas eu une ampleur considérable. Mises à part les divergences intellectuelles d'analyse, il est fondamental de souligner que la *« Marche des cent mille »* fut un repère symbolique de la force étudiante, de ses rêves et de ses limites.

La CIA qui, plus que n'importe quel organisme brésilien d'information ou de renseignement, a rassemblé beaucoup de données sur ce moment politique complexe, n'a pas envisagé la possibilité que les manifestations puissent réellement renverser le

[185] VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não terminou. A aventura de uma geração.* Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988. Pg. 105.
[186] VASQUES VIDAL, Adam Tommy. *História do Circo Voador – Cultura, Sociedade e Democracia no Brasil Contemporâneo 1982/1992*. Dissertação (Mestrado em História Comparada) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais –IFCS. Rio de Janeiro, 2005. Pg. 39.

gouvernement. En revanche, la CIA croyait que ces manifestations croissantes pourraient, en quelque sorte, amplifier et encourager les scissions idéologiques existantes à l'intérieur de l'armée. En effet, les derniers mois de 1968, qui avaient vu se multiplier des crises dans presque tous les domaines, avaient renforcé les bases militaires radicales et alimenté l'intolérance dans un climat d'hystérie irréversible. Le mouvement étudiant, les secteurs de gauche de la politique et les milieux du show-biz réagissaient de manière de plus en plus radicale à la posture et aux attitudes du gouvernement militaire. La possibilité d'un dialogue était donc irréalisable et sans réel espoir. L'intolérance créa une situation de quasi victoire sur les idéologies. Un nouveau 1964 se préparait, mais cette fois-ci les militaires iraient jusqu'au bout.

Lors de la promulgation de l'AI-5, le 13 décembre 1968, le maréchal Costa e Silva donna le coup d'envoi d'une violence qui allait bientôt s'abattre sur le corps et l'âme de nombreux Brésiliens. Si la révolte et la frénésie s'instaurèrent en 1964 parmi la jeunesse, c'est en 1968 que son innocence fut tuée. La culture généreuse des années 1964-68 avec son aspect mégalomane, croyait que l'histoire serait écrite par les faits et les actions de la dite Révolution culturelle. Cette idéologie capable de conscientiser le peuple et de transformer la société, c'était cela la Révolution ! Désormais non. La passion et le rêve virent l'innocence mourir en 68.

4.10 L'art et la culture sous un ciel de plomb

L'année 1968, qui vit la promulgation de l'AI-5 en décembre, fut probablement le moment le plus tragique de l'histoire du théâtre brésilien. La censure va progressivement assumer le rôle de protagoniste dans l'entreprise de guerre déclarée à la création théâtrale. La censure devint un outil quotidien qui concernait tous les niveaux de la création. La censure était omniprésente, au moins au niveau de la peur, telle une obsession psychologique.

Faire du théâtre au Brésil ou écrire sur ce sujet devait comprendre et incorporer l'élément censure. Le théâtre devint progressivement en 1968, l'un des ennemis publics déclarés des autorités. Victime d'hostilités, de méfiance, de mépris et de brutalités, le monde du théâtre fut systématiquement traité comme criminel ou susceptible de commettre des délits à n'importe quel moment. Dès le gouvernement du général Castelo Branco, malgré l'absence de prise de position radicale de sa part,

l'offensive contre l'art dramaturgique prit corps. Les germes du préjugé, de la discrimination et du fanatisme envers la classe théâtrale commencèrent à faire leur œuvre. Dès janvier 1968 les hostilités éclatèrent au grand jour. La posture du régime militaire est illustrée par la stupéfiante déclaration du général Juvêncio Façanha : « Le théâtre n'a que des intellectuels, « des pieds sales », des fous et des vagabonds… [187]. »

En février la censure retira de la scène *Um bonde chamado desejo* de Tennessee Willians et imposa à l'actrice Maria Fernanda Cândido et au producteur Oscar Araripe une suspension de trente jours. La classe théâtrale s'indigna et fit une grève de protestation de trois jours, soutenue par des personnalités et des artistes comme Cacilda Becker, Walmor Chagas, Ruth Escobar et Tônia Carrero. Face à la mobilisation de personnalités célèbres, la grève prit une ampleur qui inquiéta les militaires. Le gouvernement militaire et le ministère de la Justice, par souci de sauvegarder leur image et de maintenir le faux statu quo de gouvernement militaire démocratique, annoncèrent l'élaboration d'un contre-projet pour une nouvelle loi de la Censure. Cette loi fut mise en place avec la collaboration de spécialistes du Ministère de la Justice, ainsi que de représentants du milieu du théâtre. La promesse d'apaisement se révéla fallacieuse : les interdictions, censures, coupures de passages et même agressions physiques se multiplièrent. La campagne de diffamation du théâtre s'intensifia et devint, au fil du temps, systématique. L'art théâtral contemporain était le résultat, en partie, de l'idéologie socialiste du gouvernement destitué et était, par conséquent, clairement contestataire en soi. Les secteurs les plus conservateurs de la dictature furent extrêmement virulents envers les spectacles avant-gardistes, leur extravagante liberté et l'irrévérence de leurs attitudes. Le théâtre, en mettant en scène le corps nu et en utilisant des mots crus, était non seulement synonyme de subversion mais aussi d'agressivité et d'immoralité. Sous ce prisme, les militaires comprirent très rapidement l'importance du rôle de disséminateur/de diffuseur de l'art dramaturgique en tant que voix culturelle et politique faisant écho aux mœurs de la société. Aussi s'attaqueraient-ils à lui comme à un de leurs ennemis principaux.

Le gouvernement militaire, au nom de la famille et des « bonnes valeurs morales », mit en place une forte campagne de dénigrement et de calomnie alléguant que le théâtre était devenu immoral et agressif envers les valeurs traditionnelles à respecter. Cette stratégie des militaires synthétisait clairement, non seulement la

[187] MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. Pg. 33.

position évidente du théâtre en tant qu'acteur et agent de la contestation du régime, mais aussi, elle soulignait les contours de la société, dont les militaires voulaient garantir les privilèges séculaires, c'est-à-dire, ceux des élites et de la classe moyenne fortement conservatrice. Cette stratégie de dénigrement et de criminalisation du théâtre porta ses fruits dans l'esprit des policiers, des forces militaires répressives et des secteurs les plus rétrogrades de la société civile. Ainsi se répandit une atmosphère lourde de préjugés et de fanatisme qui prépara un terrain hostile au théâtre sous le gouvernement du prochain Président militaire Costa e Silva.

Cette politique et cette stratégie de diffamation du théâtre se diffusa aussi parmi des groupes paramilitaires. Ces brigades multiplièrent petit à petit les menaces à l'encontre du milieu du théâtre, créant une ambiance de travail extrêmement tendue, qui devint insupportable pour beaucoup d'acteurs et d'écrivains. Certains d'entre eux abandonnèrent la profession ou s'exilèrent à l'étranger. Un des exemples les plus emblématiques de ces brigades et groupes paramilitaires fut le CCC, *Comando de Caça aos Comunistas.*

Le Commando de Chasse aux Communistes[188] se présentait comme une organisation paramilitaire composée d'étudiants, de policiers et d'intellectuels favorables au régime militaire. Ces agents étaient des radicaux anti-communistes d'extrême droite, très actifs principalement dans les années 1960. Ce Commando fut fondé par l'inspecteur de police et étudiant en droit Raul Nogueira de Lima, qui devint bientôt un des bourreaux du DOPS[189]. Le CCC fut fondé en 1963, en pleine guerre froide, en réponse à la crainte presque paranoïaque de l'arrivée du communisme au Brésil par le biais de l'avancée de la gauche brésilienne. Cette organisation prit beaucoup d'importance parmi les anti-communistes et les conservateurs. On estime que le CCC, dans le seul Etat de São Paulo, comptait plus de 5 000 membres, une bonne partie de ces effectifs étant constituée, paradoxalement, d'étudiants des universités de cette grande ville moderne. La plupart de ces membres étaient armés et recevaient une formation

[188] Traduction de l'auteur de « Comando de Caça aos Comunistas ».

[189] Département de l'ordre politique et social (DOPS). Fondation 30 décembre 1924. Extinction le 4 mars 1983. Le DOPS, créé le 30 décembre 1924, était un organisme du gouvernement brésilien utilisé principalement pendant l'Estado Novo, puis plus tard sous la dictature militaire. Cet organisme, qui avait pour tâche de sécuriser et de réglementer l'ordre militaire dans le pays, a été institué le 17 avril 1928 par la loi n ° 2304 visant à réorganiser la police d'Etat. Sous la dictature de 1964, outre la répression politique, le DOPS avait pour tâche de censurer les moyens de communication par l'intermédiaire de la Divisão de Censura e Diversões Públicas. Avec la Constitution brésilienne de 1988, la Division de l'Ordre Politique et Social n'apparaît plus dans l'organigramme de la Police Fédérale, qui conserve toujours la compétence pour déterminer les "infractions pénales contre l'ordre politique et social", au chapitre III sur la sécurité publique, aux termes du point I, paragraphe 1, de l'article 144.

militaire. Le CCC avait non seulement un fort rôle « policier » répressif, mais aussi un réseau relativement bien agencé de membres qui contribuaient en tant qu'informateurs et dénonciateurs des subversifs et sympathisants de gauche. La première action "officielle" du commandement, en défense du nouveau régime, eut lieu à l'aube de la dictature, en 1964. Peu après le coup d'Etat militaire, des membres du CCC envahirent et détruisirent des installations de la Radio MEC à Rio de Janeiro. Outre le CCC, il existait au moins trois autres groupes de droite reconnus officiellement : l'*Associação Anticomunista Brasileira* (AAB), la *Frente Anticomunista* (FAC) et le *Movimento Anticomunista* (MAC). Cependant, le CCC en particulier, fut très actif et dirigea des manifestations anticommunistes au Brésil, dénonçant et attaquant directement des individus et des entités opposés au gouvernement militaire. Parmi les évènements les plus marquants, le CCC fut directement responsable de l'invasion du Teatro Ruth Escobar, le 7 juillet 1968 à São Paulo, où les acteurs et le personnel du spectacle *Roda Viva* furent physiquement agressés. Le 12 décembre de la même année le commando procéda à un attentat à la bombe au Teatro Opinião à Rio de Janeiro, ainsi qu'à l'enlèvement, à la torture et au meurtre du père Antônio Henrique Pereira Neto, auxiliaire de D. Hélder Câmara, à Recife le 26 mai 1969.

Cependant, la plus importante action menée par le CCC eut lieu à São Paulo même et est connue sous le nom de *Batalha de Maria Antônia* ou *Guerra de Maria Antônia*. Cette dite bataille fut caractérisée par de violents affrontements qui eurent lieu entre le 2 et le 3 octobre 1968, lorsque des étudiants de la faculté de philosophie de l'USP (considérée comme une forteresse de la gauche politique) et de l'Université Presbytérienne Mackenzie (une forteresse de droite) se livrèrent une bataille acharnée dans la rue Maria Antônia. L'apogée de la violence eut lieu le 3 octobre quand le bâtiment de la faculté de philosophie de l'USP fut incendié. Un jeune étudiant, José Carlos Guimarães, fut tué d'un tir de balle dans la tête, trois autres étudiants furent aussi abattus, des dizaines d'autres furent blessés, certains gravement brûlés à l'acide sulfurique. La nuit du 3 octobre, l'incendie criminel de la Faculté de philosophie provoqua l'effondrement du plafond du bâtiment.

Concernant directement la vie théâtrale, le spectacle *Roda Viva* de Chico Buarque, violemment attaqué à São Paulo en juin 1968 par le CCC, le fut à nouveau en septembre dans la ville de Porto Alegre dans le sud du pays. Le spectacle finit par être définitivement interdit par la censure juste après cette dernière attaque.

Les attaques paramilitaires contre la dramaturgie ne se limitèrent cependant pas aux acteurs, personnels et metteurs en scène. L'année 1968 fut le cadre de la montée de la violence de l'extrême droite à tous les niveaux et d'actions nettement terroristes avec des attaques à la bombe. Le théâtre Gil Vicente de Porto Alegre, ainsi que le théâtre Opinião à Rio de Janeiro, comme déjà signalé, souffrirent d'attaques à la bombe. D'autre part, les artistes qui détenaient des positions de direction ou qui étaient à la tête de manifestations ou de mouvements contestataires luttant contre les abus répressifs, finirent par subir des représailles et des humiliations. Deux exemples majeurs : ceux de Flávio Rangel et de Cacilda Becker. Rangel fut arrêté par la police qui lui rasa la tête en pleine rue. Cacilda Becker ne fut pas humiliée en public, mais fut limogée de son poste à la TV Bandeirantes, à la suite de pressions de la part des organismes de sécurité de l'Etat militaire envers la direction de la chaîne de télé.

Violences, répressions, humiliations, représailles, peur et paranoïa, tous ces « ingrédients » faisaient de plus en plus partie de la réalité quotidienne de la sphère théâtrale. Dans cette ambiance cauchemardesque de terreur, le théâtre résistait comme il le pouvait. Les échos de la radicalisation des mouvements de gauche révolutionnaire de la jeunesse dans plusieurs pays, qui atteignirent leur apogée avec le Mai 68 parisien en France, finirent, d'une certaine manière, par renforcer et légitimer le théâtre, et l'art en général, comme instrument de résistance, de contestation et de lutte. Le spectacle de Chico Buarque, *Roda vida*, déjà cité, est un exemple qui illustre la colère et l'acharnement des artistes envers la répression et l'absence de liberté politique et artistique. *Roda vida* fut un des spectacles mis en scène et rapidement censuré, qui déclencha d'une part les protestations des conservateurs, et d'autre part, l'adhésion enthousiaste de la jeunesse et de la gauche. La critique en revanche considère encore la pièce de Chico Buarque comme romantique et naïve, face à la nécessité de réponses plus acerbes envers la dictature. José Celso Martinez Corrêa, à son tour, dans une production indépendante de l'*Oficina,* produisit un théâtre plus violent, provocateur et combatif avec l'adaptation et la mise en scène de la pièce *O Rei da vela*[190] de Oswald de Andrade, un des principaux noms du théâtre moderne brésilien que nous avons déjà présenté. Ecrite en 1933, l'œuvre ne fut publiée qu'en 1937. Les personnages de la pièce, membres de l'élite bourgeoise et rurale, sont décrits comme ridicules et décadents, et surtout impliqués dans des escroqueries, des entreprises malveillantes de toutes sortes et des affaires immorales. Jugée « injouable » dans les années 1930 en

[190] Traduction de l'auteur : « Le roi de la bougie ».

raison de sa critique violente du système financier et des élites du pays, elle ne fut mise en scène que trente plus tard par José Celso dans un contexte encore plus répressif.

Le lancement de ces deux pièces de théâtre à la même époque est démonstratif de l'apparition d'un théâtre nouveau avec de forts ingrédients critiques, sarcastiques et moqueurs, mais surtout, avec une composante et un apport contestataire de révolte et d'agressivité sur scène par le biais de blasphèmes, de mots crus, de cris et de visions « obscènes » du monde. Ce nouveau théâtre choqua évidemment le public traditionnel et la critique, et mit en garde les conservateurs et les militaires. Cependant, une partie de la presse et de la critique moins conservatrice légitima ce théâtre dit agressif et combatif. Les critiques et les journalistes les plus consciencieux, comprenant l'urgence d'une action face au conformisme d'une partie de la société, dans un contexte qui exigeait des transformations du statu quo, virent dans ce théâtre un sens de la justice et un *pathos* très important de sincérité. La violence portée par les manifestations artistiques était synonyme désormais de courage et de lutte, évolution qui allait devenir plus évidente avec le AI-5 et l'arrivée de 1969.

L'AI-5 fut promulgué le 13 décembre 1968 et ce n'est donc qu'en 1969 qu'il fut mis en pratique de manière récurrente. L'année 1969 sera dans ce sens une année tragique pour l'art dramatique ainsi que pour les arts en général. L'arbitraire était maintenant ouvertement pratiqué et n'avait plus aucun besoin du masque de la légalité. Dans ce climat, le théâtre souffrit d'un ralentissement du rythme des lancements et des publications. La population, encore sous le choc, dans cette ambiance de terreur et de violence sans précédent, avait dorénavant à se soucier de bien d'autres problèmes prioritaires, mettant les arts et la culture de côté, et par conséquent désertant les salles de spectacles et les théâtres, soit par peur, soit par désintérêt.

La classe moyenne, elle, qui constituait la clientèle la plus fidèle du théâtre, finit, sous l'influence de la campagne de diabolisation de l'art dramaturgique mise en œuvre par les militaires, par se désintéresser de la scène théâtrale, qui se vida donc de son public. Dans un contexte psychologique de peur et de traumatisme allié à une politique médiatique où le théâtre était associé à la perversion et à la subversion, l'activité théâtrale entrait en crise. A Rio de Janeiro, par exemple, en février 1969, l'art de la scène connut sa chute la plus vertigineuse avec seulement trois spectacles mis en scène[191]. Il faut aussi comprendre que ce théâtre dit « agressif », cherchant

[191] MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. Pg. 38

à forcer le public à participer activement à la lutte contre l'oppression, finit par faire peur à cette société encore trop traditionnelle et figée dans des valeurs moralistes et conservatrices.

En 1969 les offensives contre le monde du théâtre s'intensifièrent. Le nombre de pièces censurées ou « défigurées » cette année là peut être compté par dizaines. Désormais les pièces critiques et intellectuelles furent systématiquement censurées. La presse, qui jusqu'avant la promulgation du AI-5 commentait avec une certaine liberté les absurdités de la censure et ses attaques contre l'art, se trouva elle aussi fortement contrôlée et censurée par la dictature, ce qui empêche même de connaître le nombre de spectacles vraiment interdits.

Non seulement la quantité de spectacles était concernée mais aussi la qualité des mises en scène. La plupart des auteurs et metteurs en scène finirent par s'autocensurer, mettant en scène des spectacles vides du sens critique dont l'art fait preuve en général. Ils produisirent, dans ce contexte d'étouffement, un théâtre aliéné et dégagé du politique. Cependant, le processus évolutif d'un théâtre expérimental depuis le début des années 1960 ne perdit pas toute sa force. Paradoxalement, - même si c'est d'une manière timide en ce qui concerne le nombre de pièces mises en scène -, le théâtre expérimental s'opposa à la tendance globale de « prudence ».

Malgré le ciel menaçant, la dramaturgie s'adapta pour continuer à vivre. Dans le contexte du AI-5 et de la croissance de la répression envers les arts, le théâtre révéla de nouvelles et multiples formes de faire du théâtre, permettant à celui-ci de continuer à respirer et, à maintenir (bien que de manière moins intense) un des rôles principaux de l'art, c'est-à-dire, la polémique et la critique du statu quo. Encore une fois c'est l'Oficina qui fut le fer de lance de ce mouvement de résistance. La troupe lança, pendant une saison très courte à São Paulo, le texte *Galileu Galilei* en décembre 1968. Même dans l'ambiance grisâtre et téméraire post AI-5, ce spectacle obtint un succès considérable à Rio de Janeiro en janvier 1969, ce qui lui permit de reprendre *Galileu Galilei* à São Paulo les mois suivants. Comme déjà noté, le directeur de l'Oficina, José Celso, avait un style très provocateur et insolent, mais qui restait dans sa ligne générale relativement « raisonnable ». En revanche, dans cette mise en scène en particulier, José Celso amplifia le ton provocateur du texte et sa combativité sur scène. Ces audaces ne passèrent pas inaperçues et stimulèrent d'autres troupes et metteurs en scène à ne pas abandonner complétement leurs approches contestataires.

Loin d'être le seul exemple emblématique en 1969, il est important de souligner que le théâtre et les arts, étouffés sous le ciel de plomb du AI-5, ne furent pas

du tout exterminés. La lutte et la résistance contre les attaques arbitraires à la démocratie et à la libre expression dont le théâtre était à la fois témoin et agent, finirent, dans les années 1970, par accélérer le processus d'expérimentation de la dramaturgie.

Si d'une part la dictature mise en place révéla rapidement la variété et l'efficacité des instruments oppressifs que les militaires utilisaient désormais ouvertement, d'autre part, le contexte oppressif finit par contribuer à l'union de la classe théâtrale renforçant des liens qui lui donnèrent plus de force, en terme de classe et plus de conscience, en terme de communauté. D'autre part, la progression de la répression poussa le théâtre à se réinventer et à semer les graines d'un nouveau théâtre insolent, offensif, mais extrêmement vivant. La force et les outils répressifs affaiblirent évidemment la dramaturgie brésilienne de cette période, mais ne parvinrent pas à la contrôler pleinement ou à la réduire au silence. Dans ce sens, les années 1970 furent la suite de l'élan créatif et contestataire du théâtre des années 1960 et témoignèrent d'un art dramaturgique expérimental cherchant des issues de survie.

Hormis le théâtre, c'est tout le secteur culturel et artistique dans son ensemble qui connut ce climat de répression et d'étouffement. Ce fut une ambiance presque généralisée de paranoïa de la part des militaires qui voyaient dans les secteurs culturels, un plan subversif de grande ampleur pour ébranler la sécurité du pays et mettre au pouvoir des terroristes et des communistes. La dictature n'hésita pas à utiliser maintes fois des moyens illégaux contre lesquels les artistes ne purent pas se défendre, face à la loi contrôlée et dictée par le système oppresseur.

Des historiens de renom comme Marcos Napolitano, repèrent au moins trois moments de répression des secteurs culturels dont il faut analyser les caractéristiques et les particularités. Le premier concerne la période entre 1964, année du coup d'Etat, et 1968. Durant cette période, le gouvernement eut comme but principal de dissoudre les connexions entre la « culture de gauche » et les classes populaires. Cette stratégie s'attaqua évidemment aux institutions fortement liées à la conscientisation et à la politisation des classes populaires, telles que les CPC dont le but était justement d'établir des liens plus forts et fertiles entre les secteurs populaires peu politisés et les artistes et intellectuels. D'autres institutions et d'autres projets furent aussi attaqués à

l'aube de cette période. L'ISEB[192] fut rapidement fermé et les mouvements sociaux de gauche, comme les mouvements d'alphabétisation de base, durent arrêter leurs activités.

D'une manière plus large, la période mit en œuvre la « terreur culturelle » par le biais des IPMs. Les *Inquéritos Policiais-Militares* sous la dictature étaient des enquêtes menées par la police militaire, basées sur la persécution et le contrôle de l'activité intellectuelle. Ces mécanismes transformaient ouvertement les intellectuels critiques au régime en potentiels subversifs et, par conséquent, en ennemis de la patrie. Aujourd'hui nous savons que les IPMs n'ont pas causé directement d'importants « dégâts », mais ils ont disséminé une onde d'insécurité et de peur parmi les intellectuels et les artistes qui, de leur côté, ont conséquemment en partie étouffé leurs voix contestataires. Cette stratégie, ou le résultat de la mise en place des IPMs, fut un des outils de l'autocensure imposée à la libre expression par la « terreur culturelle ». Mais, de manière contradictoire, cette posture des militaires finit par alimenter l'image d'une dictature obscurantiste et ennemie de la culture, ce qui contribua à réunir et à fortifier des alliances entre libéraux, socialistes et communistes.

Pendant la deuxième période répressive qui va de 1969, (après l'instauration du AI-5) jusqu'en 1978, le public concerné n'était désormais plus les classes populaires, mais la classe moyenne et les étudiants. L'objectif principal des militaires était désormais de réprimer la culture et les mouvements qui rassemblaient la classe moyenne pour la mobiliser en tant que force radicale d'opposition. La dictature s'opposa à l'art et à la culture comme élément mobilisateur des secteurs de la classe moyenne d'opposition, et lança une série de lois pour légitimer juridiquement et formellement la répression des secteurs culturels. Une des nouvelles lois à citer est la Loi de la Censure de novembre 1968 qui légalisait et justifiait une censure systématique et intransigeante des œuvres cinématographiques et théâtrales. Le Décret-Loi n. 1077 fut, de son côté, l'outil préalable de contrôle et de répression concernant la presse et tout élément du domaine de l'écrit. A partir de 1972, la création de la *Divisão de Censura de Diversões Públicas*[193] améliora l'organisation interne de la *Polícia Federal*, ce qui se concrétisa par un plus grand rendement et une considérable efficacité de la censure.

[192] L'Institut Supérieur d'Etudes Brésiliennes (ISEB) a été créé en 1955 à Rio de Janeiro, en liaison avec le Ministère de l'Education et de la Culture, avec une autonomie administrative, une liberté de recherche, d'opinion et de chaire. Il était destiné à l'étude, à l'enseignement et à la diffusion des sciences sociales. L'Institut était au cœur des idées et avait pour objectif principal la discussion sur le développementalisme, thème central du gouvernement Juscelino Kubitschek. Il a été fermé après le coup d'Etat militaire de 1964 et beaucoup de ses membres ont été exilés du Brésil.

[193] Traduction de l'auteur : Division de Censure des Divertissements Publics.

De manière contradictoire, cette période fut aussi marquée par une politique culturelle fortement proactive avec des investissements importants de la part des militaires, dans les secteurs où l'art ne leur faisait pas ombrage et ne leur causerait pas d'ennui. La *Política Nacional de Cultura* est considérée comme l'organisme qui illustre une politique culturelle d'Etat caractérisée par un mécénat officiel et la normalisation de la culture et de ses institutions publiques en 1975 par le Ministère de l'Education et de la Culture (MEC). Les militaires profitèrent de cette politique culturelle d'encouragement intensif de la culture pour diffuser un faux discours d'ouverture envers l'expression artistique et culturelle dans le pays. La fin de cette période fut, d'ailleurs connue comme, *a abertura*[194].

En résumé, l'abondante et généreuse culture stimulée sous le gouvernement antérieur au coup d'Etat, nourrie par le débat enrichissant de Jango autour des Réformes de Base, ne fut conservée que jusqu'en décembre 1968 lors du coup fatal à la démocratie. En effet à partir de 1968, lorsque les étudiants prirent la tête des manifestations collectives qui aboutirent à l'Acte Institutionnel n°5, la répression devint beaucoup plus forte et atteignit, à travers la violence et la censure, l'ensemble de l'activité intellectuelle. L'AI-5 démantela aussi des institutions intellectuelles telles que les universités et les agences de presse. Les salaires eux-mêmes furent dévalués, atteignant des niveaux très bas dans les années 1970, principalement en raison de la crise mondiale. Toute revendication ou mouvement contraire à l'Etat **(**mouvements qui n'existaient presque pas) était rapidement et violemment réprimé. Les persécutions de la police n'avaient pas à être nécessairement fondées sur des preuves, l'autoritarisme et la censure régnaient partout, la torture était le cauchemar de nombreux Brésiliens. La peur était à l'ordre du jour.

L'Acte Institutionnel numéro 5, promulgué le 13 décembre 1968 par le président militaire Artur da Costa e Silva, est considéré le plus autoritaire et anti-démocratique des 17 actes qui jalonnèrent l'histoire du régime militaire brésilien. Il faut comprendre ces actes institutionnels comme le principal moyen pour les militaires de légiférer pendant cette période. Ces actes, au nom du *Comando Supremo da Revolução* ont été le chemin et le moyen d'anéantir la démocratie et le pouvoir populaire de la *Constituição Federal*. L'Acte Institutionnel n. 5 en particulier a entraîné : la perte de mandats de parlementaires opposés à l'armée, la légitimation des interventions

[194] Traduction de l'auteur : ouverture

ordonnées par le président dans les municipalités et les Etats, ainsi que la suspension de toute garantie constitutionnelle. Cela aboutit à l'institutionnalisation de la torture, couramment utilisée par l'Etat comme moyen de contrôle et de répression de l'opposition.

Sous l'AI-5 la répression monta vraiment d'un cran et devint plus ample, directe et légitime par décret. La « chasse aux sorcières » connut son apogée. Hommes politiques, intellectuels et activistes politiques d'opposition subirent de manière constante la censure et la vigilance policière. En 1969, année où l'AI-5 fut mis en pratique, les académiciens et les professeurs d'université furent énergiquement pourchassés. Cent quatre-vingt d'entre eux souffrirent de sanctions qui allaient de la perte du droit d'exercer leur profession jusqu'à la mise sous les verrous. En ce qui concerne directement les intellectuels les plus radicaux qui avaient, par exemple, participé à la lutte armée contre les militaires ou à des organisations de gauche tombées dans l'illégalité, ceux-ci connurent la prison, la torture et même la mort. En ce qui concerne les intellectuels les plus emblématiques, pour ne pas les transformer en martyres, ceux-ci furent gentiment « invités à quitter le pays ». La montée progressive de la censure et l'instauration d'un nouveau cycle punitif envers professeurs, intellectuels et étudiants universitaires, accentuèrent le sentiment de fermeture des espaces publics. L'action intellectuelle forte et contestataire, relativement libre de s'exprimer entre 1964 et 1968, fut radicalement bâillonnée. La Révolution culturelle des années 1960 qui ne supportait plus la pulsion de conservatisme et voulait directement une révolution avec des changements radicaux (liberté sexuelle, écologie, féminisme, etc) vit sa voix étouffée et ses mains liées par la mise en pratique du AI-5. Cependant « L'art est politique par nature et point. Et le théâtre est un des arts les plus politiques qui existe[195]. » Malgré les efforts des secteurs les plus radicaux du gouvernement militaire pour étrangler l'expression libre, la culture d'opposition portée par des artistes et des intellectuels, n'a pas été anéantie. Sa vitalité artistique et sa soif de liberté n'ont jamais cessé de critiquer et de lutter contre le régime militaire. Les années 1970 en furent témoins…

[195] Phrase de José Celso In : COSTA, Maria Cristina Castilho (Org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro.* 1ª Ed. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. Pg. 93.

IIème Partie

Les années 1970
Innovation, irrévérence et liberté
sous la dictature militaire

L'art est attendu sur un terrain autre
que celui de la beauté et du plaisir des formes[196].

1. Les fantastiques années 1970

1.1 Le tournant culturel

Les années 1970 marquent un tournant dans le domaine culturel et politique sur une bonne partie du globe. Décennie marquée par des agitations et mouvements sociaux, les années 1970 seront témoins de forts changements dans presque tous les champs, de l'écologie à la diplomatie internationale, en passant par la liberté sexuelle, les drogues, la psychanalyse, la consommation et les importantes crises et récessions économiques. Epoque de basculement culturel et psychologique, une partie de la jeunesse fera le choix de se lancer dans un voyage psychédélique où les drogues et l'amour libre étaient les repères de base, avec en arrière-plan Nixon au pouvoir, l'affaire du Watergate, l'échec au Vietnam et la montée de l'OPEP.

Prolongement du mouvement contestataire déclenché en 1968, les années 1970 auront, comme ambiance générale, l'impatience politique. La société des années 1970 verra en effet toutes les illusions du système commencer à s'effondrer : la croissance ininterrompue, l'Etat-providence et le modèle économique keynésien entreront de plus en plus en crise, non seulement au niveau réel, mais aussi dans le domaine de la culture et des mentalités. Pour certains, il s'agit d'une période bouleversante et paradoxale. Si

[196] GLEIZAL, Jean-Jacques. *Art et politique.* 1ère Édition. Paris: Puf, 1994. Pg. 14.

d'une part le corps prend une place importante comme symbole de liberté et d'expression politique, et si le concept de l'*unisex* pour la mode se met en place, d'autre part, les ayatollahs et leur extrémisme traditionnel sont au pouvoir en Iran.

De manière plus globale, on peut dire qu'il s'agit d'une décennie qui présente la possibilité d'une société plus juste, où les voix de certains groupes vont faire écho et opposition au statu quo. Les femmes, les homosexuels, les noirs, les alternatifs, les enfants, mais aussi tous ceux qui étaient à la recherche de formes nouvelles de spiritualité auront un lieu d'expression sur les milliers de pancartes brandies au cours des manifestations, outils et expressions caractéristiques de cette décennie. Années de forte effervescence sociale, politique, culturelle et artistique, la société vivra aussi, par conséquent, sur le plan religieux et des croyances en général, un fort mouvement de questionnement et aussi de rénovation de tout ce qui relève du domaine de l'esprit et de l'âme. Ces années seront aussi témoins de la fin des dictatures en Europe, ainsi que de l'arrivée de la violence et du terrorisme au cœur des démocraties.

Sous le drapeau de la contreculture, la jeunesse sera le moteur de ces mouvements sociaux et politiques principalement en Europe et aux Etats-Unis. L'apogée du mouvement hippie à partir du festival de Woodstock en 1969, la force des guitares et la voix de contestation du rock, furent témoins du mouvement culturel de la jeunesse qui mettait en évidence des référentiels modernes, configurant une nouvelle attitude des jeunes en société. Décennie caractérisée par le refus du projet social et culturel des générations antérieures, la jeunesse des années 1970 engendra un progressif manque d'intérêt direct pour la politique. L'engagement politique direct et parfois armé, marque des années 1960 au Brésil, fut désormais remplacé, au fur et à mesure, par la mise en valeur du style de vie libertaire et « antisystème » sous l'emblème de « *Sexe, drogues et Rock'n'Roll* » au détriment des attitudes pamphlétaires engagées de la décennie passée.

Dans ce sens, à partir des années 1970, la jeunesse devient vraiment un agent social indépendant, ainsi qu'une masse extraordinaire et passionnée par le rock et son style d'être et de vivre. Le marché capitaliste verra dans cette jeunesse une formidable masse de consommateurs potentiels qui finira par faire la fortune du marché phonographique. Le jeune en soi, en tant qu'acteur conscient de ses envies, n'est plus pris à la légère par les fabricants de biens de consommation qui, paradoxalement, vont trouver un marché de consommation dans la contreculture. En effet les jeunes représentaient un groupe bien concentré et homogène avec un pouvoir d'achat d'un

étonnant internationalisme. Cette jeunesse se montra rapidement avide de produits qui lui donnèrent une identité sur le plan visuel tel que le *blue jeans,* qui sera vendu par millions.

Le *rock,* le *blue jeans,* la *discothèque* entre autres, étaient tous des produits de consommation dans un contexte culturel qui rendait possible aux jeunes des années 1970 la découverte de symboles matériels et/ou culturels d'une identité propre. C'est dans ce sens que nous pouvons affirmer que la jeunesse, par le biais de l'évolution des modes de vie et de la mise en échec des traditionnels repères de ce qu'est la vie en soi, a été la matrice de la révolution culturelle des années 1970. Ce sera cette jeunesse qui formatera l'atmosphère sociale et culturelle de l'occident et de ses centres urbains, et qui donnera les bases propices pour que la globalisation se mette en place dans les années quatre-vingt.

1.2 Les années 1970 au Brésil

Au Brésil, malgré le coup d'État militaire de 1964 et l'aggravation de la répression, à partir de 1968, l'épanouissement culturel a acquis de nouvelles formes de manifestation et a fonctionné, en partie, comme une soupape d'échappement lorsque d'autres canaux d'expression ont été fermés. Les grands festivals de musique populaire, par exemple, montraient à l'époque comment l'opposition politique pouvait se manifester par d'autres biais. Ceux-ci se sont révélés d'une importance fondamentale pour la construction d'un autre type de résistance, lors du déplacement de grandes masses.

À partir de 1967, la *Tropicália* surgit et explore la musique populaire, comme l'ont fait ses principaux représentants Gilberto Gil et Caetano Veloso. En dépit d'être mal comprise par la gauche traditionnelle, le mouvement tropicaliste a représenté une véritable révolution dans la musique brésilienne, incorporant des éléments de la musique africaine et caribéenne ; sans parler de l'importance de son discours politique dans le climat dominant de 1968, avec la célèbre chanson «*E proibido proibir* » (Il est interdit d'interdire) de Caetano Veloso. La Tropicália produisait ainsi une nouvelle façon de comprendre le pays, supposant qu'il était à la fois ancien et moderne. Au lieu du nationalisme, la *Tropicália* proposait de penser la culture locale dans un dialogue permanent avec la culture universelle. A la différence de quelque chose d'impalpable

traité comme populaire, il fallait traiter de la réalité concrète des masses urbaines et de leurs médias. La *Tropicália* a réintroduit aussi dans la culture brésilienne le rejet des interprètes et des compositeurs excessifs et mélodramatiques liés principalement à la *Rádio Nacional*. Rejet qui, il convient de le souligner, avait déjà été largement développé dans le contexte de la Bossa Nova.

Les tropicalistes ont adopté par ailleurs toutes sortes d'innovations, telles que l'utilisation de guitares, d'amplificateurs, de décors, de costumes. Les excès sur la scène n'étaient pas de simples accessoires, mais une synthèse créative des différents domaines de l'art, comme ont pu le montrer la musique, le théâtre et les arts visuels de cette période.

Sous la dictature particulièrement, rares étaient les moyens de résistance, comme les journaux *O Pasquim* et *Opinião*. Ce n'est qu'avec le début de la détente, sous le gouvernement Geisel, que le régime militaire a commencé à agir non seulement pour réprimer, mais aussi pour organiser la culture. La culture, en tant que forme radicale de contrôle social de l'État, entre en crise et commence progressivement à créer une affirmation de la culture liée à la démocratie. En ce sens, au sein du pouvoir, des agents influents par les systèmes des cercles de producteurs culturels n'ont pas hésité à collaborer au processus «d'ouverture» sur le front culturel. Des ministres tels que Severo Gomes et Golbery do Couto e Silva ont participé directement et activement au processus de changement. Le premier garantissait les ressources et la protection institutionnelle en faveur de la création du *Centro Nacional de Referência Cultural* dans le cadre du *Ministério da Indústria e Comércio*, et encourageait ainsi l'aspect «patrimonial». Le second a accueilli avec sympathie le projet innovant d'Aloísio Magalhães, obtenant sa nomination pour remplacer Renato Soeiro, à la tête de l'IPHAN (Institut de Patrimoine Historique).

Dans les années 1960, le théâtre avait été le pôle de résistance culturelle le plus combatif, mais aussi le plus combattu. Depuis 64 ans, le théâtre était constamment soupçonné, ce qui a conduit dans les faits à une brutale répression, pouvant aller jusqu’aux actes de torture, de beaucoup de metteurs en scène et d’artistes.

1.3 Liberté et délire: les années du "*desbunde*" au Brésil.

Dans le monde entier, et au Brésil aussi, les années 1970 furent caractérisées par deux périodes distinctes. La première vit la poursuite de l'engagement politique de la décennie antérieure, et la deuxième fut plutôt marquée par des faits qui étaient signe d'une transition vers les années 1980 où le divertissement devint le mot d'ordre.

Au Brésil en particulier, la première période va de 1970 à 1974 sous le gouvernement du Général Médici et l'AI-5, période de la dictature militaire où presque tout est littéralement interdit dans les domaines artistique, culturel et évidemment politique. La deuxième période, qu'on pourrait qualifier « d'avant-première des années quatre-vingt », s'intitule « *os anos de abertura* » (les années d'ouverture politique et de diminution progressive de la répression). Elles aboutiront à la future amnistie politique avec le retour progressif au Brésil des artistes, des intellectuels et des politiciens qui avaient été exilés.

L'expression « *desbunde* » est caractéristique de la période 1970 à 1974, et sera très utilisée pour justement illustrer les changements de modes de vie des jeunes. Cependant, l'expression *desbunde* ou *desbundado* provient des années 1960 et désignait ceux qui abandonnaient la lutte armée contre les militaires, c'est-à-dire les capitulards, les craintifs, les « dégonflés ». Dans ce sens, « *desbundado* » vient de la racine « *bunda* », « *derrière* », et était utilisée dans un sens à la fois comique et grossier comme synonyme de lâche, peureux[197].

Le terme finit par évoluer dans sa signification et dans les années 1970 *desbundado* en vint à désigner, non seulement les jeunes qui avaient abandonné la lutte armée et la résistance contre le régime, mais désigna aussi tous ceux qui étaient ralliés à la contreculture, à son mode de vie et ses idéaux. C'est ainsi que, depuis le début des années 1970 *desbundado* fut le mot utilisé pour identifier les jeunes hippies aux cheveux longs et aux sandales en cuir faisant le signe de *peace and love* et parlant ouvertement d'amour libre et de liberté d'esprit[198].

Dans une société encore trop conservatrice et sous une dictature de droite, ces jeunes libertaires avec des valeurs qui allaient du sexe libre à l'utilisation de drogues, souffrirent évidemment de beaucoup de préjugés et furent jugés comme des fous, des vagabonds ou, dans le meilleur des cas, des rêveurs et des romantiques. Cependant, si

[197] BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70.* 1ª Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
[198] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde*, 1960/1970. 3ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

aux Etats-Unis et en Europe on voyait la contreculture comme un fort mouvement social de contestation du mode de vie occidental, capable de changer profondément le monde et la technocratie en place[199], au Brésil le contexte était bien distinct et il eut des conséquences bien différentes.

Les jeunes de la contreculture au Brésil vécurent des jours bien différents de ceux des hippies des années 1970 aux Etats-Unis ou en Europe. Comme nous le savons, le Brésil vivait en pleine dictature sous un régime oppressif avec une censure et une répression qui torturait et tuait ses opposants à sa convenance. C'est en partie en fonction de ce contexte politique que la contreculture au Brésil fut jugée moins efficace et emblématique que dans des pays avec des régimes démocratiques. Par ailleurs, et peut-être de manière contradictoire, les hippies, par exemple, ne faisaient pas vraiment peur aux militaires qui finirent par être relativement complaisants envers les « contreculturels », du fait qu'ils n'étaient pas du tout violents et en plus étaient en opposition à la lutte armée de la décennie antérieure. En effet, contrairement à la lutte armée, le mouvement contreculturel au Brésil ne cherchait pas à prendre le pouvoir, ou à reconstruire le système en vigueur. Sa préoccupation majeure était plutôt de tourner le dos au fur et à mesure à ce système corrompu, malade et rétrograde qui était en place sous les airs du capitalisme[200]. Si aux Etats-Unis, dans une démocratie, les jeunes hippies pouvaient être considérés comme des résistants à la technocratie et au capitalisme, au Brésil, alors que la résistance armée voyait des jeunes être torturés et tués, les *desbundados*, leur mysticisme, leurs amours collectifs et leurs rêveries ne pouvaient aucunement transmettre une idée de résistance, au moins pas dans les termes attendus par l'opposition engagée de gauche. Dans ce sens, le terme *desbundado* déjà associé au sens de fuyard, finit par avoir une connotation péjorative qui désignait, tantôt quelqu'un qui avait peur de se battre, tantôt les rêveurs, les fous, les aliénés, et tous ceux qui n'avaient pas les pieds dans le réel[201].

Au Brésil, dans ce climat de dictature, d'agonie de la démocratie, la technocratie affermit ses bases et l'industrie culturelle se consolida fortement et quantativement. En effet, cette décennie fut marquée par l'ambiance capitaliste en quête de profits, où le développement de l'industrie culturelle fut un des moteurs de l'économie.

---

[199] HUNT, Lynn. *The New Cultural History*. Berkeley: University of California Press, 1989.
[200] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde*, 1960/1970. 3ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
[201] Pour un regard plus large et critique, voir : OLIVEIRA, José Aparecido de. *Cultura & Liberdade*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado e Cultura de Minas Gerais / Imprensa Oficial, 1986.

La quasi-totalité des biens culturels consommés par les classes aisées et moyennes étaient importés. A partir du développement et de la croissance de l'industrie culturelle nationale, ces biens furent produits nationalement. La classe moyenne, surtout, émerveillée par la possibilité d'accéder à des produits modernes et à des biens symboliques, se lança dans un consumérisme qui devint typiquement celui d'un pays du tiers-monde voulant se donner des airs de « *Primeiro Mundo* ». Ce développement exacerbé par le « progrès » économique et le rêve des consommateurs de la classe moyenne d'accéder à des produits du Premier Monde, légitima en grande partie l'autoritarisme des militaires au pouvoir, le « succès » de leur projet économique se traduisant par l'arrivée de biens culturels étrangers[202].

Certains agents et/ou grosses entreprises du secteur culturel, comme la *Rede Globo de Telecommunicação,* s'alignèrent sur les militaires et leurs intérêts. Ces agents, en se soumettant à la censure et en diffusant les «bons messages » de la dictature, bénéficièrent du soutien économique et politique des militaires. C'est pendant cette période que la *Rede Globo,* grâce à la bienveillance des militaires et à l'arrivée aussi de nouvelles technologies, mit en place un projet audacieux d'intégration nationale par le biais de sa chaîne de télévision. En tout cas, le marché culturel n'était pas complètement homogène et pour certains la résistance se manifestait justement dans le refus de cette industrie culturelle qui était un des symboles de la réussite du pouvoir oppresseur.

Les jeunes Brésiliens des années 1970 étaient justement face à une alternative en ce qui concerne non seulement un choix culturel mais surtout un style, une manière de vivre et de voir la vie. La génération post-coup d'état militaire de 1968 se voyait, jusqu'à présent, contrainte à choisir soit une vie tranquille et bien encadrée, sous le système politique de la dictature et de la culture capitaliste en place qui n'ouvrait pas d'espace à la rébellion idéologique, soit se lancer dans la lutte armée et la vie menée dans la clandestinité, avec l'angoisse de risques de mort et de torture. L'arrivée du mouvement du *desbunde* donna aux jeunes qui n'entraient pas dans le cadre du système, mais qui ne voulaient pas donner leur vie pour une idéologie marquée par les armes et la mort, l'opportunité d'une troisième voie qui se présentait comme plaisante et même sans danger face aux militaires[203].

[202] Pour un panorama élargi de cette problématique : ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e a Indústria Cultural.* São Paulo: Brasiliense, 1991.
[203] GASPARI, Élio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de & ZUENIR, Ventura. *70/80 Cultura em Trânsito: Da Repressão à Abertura.* Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

Au lieu de vivre d'un côté la lutte, la mort et la torture et de l'autre, la soumission au système d'encadrement culturel capitaliste, le quotidien des jeunes *desbundados* était marqué par une liberté qui englobait des voyages dans des villages alternatifs comme Arembepi, Guarapari et Visconde de Mauã. S'il s'agissait d'un *desbundado* de Rio de Janeiro, ses journées allaient sans doute se passer en bonne partie sur le sable de la plage d'Ipanema, dans *as dunas do barato* (les dunes du délire), portion de plage qui fut le vivier et le cellier de toute une génération d'artistes à Rio. *As dunas do barato* à Ipanema furent baptisées ainsi car les jeunes passaient leur journée sous le soleil et parfois sous l'effet de la marihuana en écoutant du rock'n'roll et de la musique tropicaliste[204].

Si, pour un certain courant intellectuel et politique, les *desbundados* étaient des aliénés qui se moquaient définitivement de la politique, ces hippies à la mode brésilienne n'étaient pas vraiment des aliénés, ni des incultes. Dans le milieu desbundado, la lecture chaque semaine du magazine alternatif *Pasquim*[205] fondé en Juin 1969 était quasiment obligatoire. Hebdomadaire en opposition au régime militaire, son tirage commença à 20 000 exemplaires par semaine et atteignit à son apogée, au milieu des années 1970, l'extravagant tirage pour cette époque de 200 000 exemplaires, devenant l'un des plus grands phénomènes du marché éditorial au Brésil[206].

L'idéologie de base et le rôle envisagé du *Pasquim* au début étaient de discuter des questions comportementales de la société et de la culture brésilienne comme le sexe, les drogues, le féminisme, etc. Cependant, l'hebdomadaire se révéla rapidement être une publication politisée et engagée face à l'aggravation de la répression à la suite de la promulgation de l'AI-5. Aussitôt ses journalistes devinrent les porte-paroles de l'indignation et de la lutte littéraire et éditoriale par le biais d'un humour intelligent et sarcastique. *O Pasquim* fut dans ce sens désormais vendu par milliers et devint presque

[204] La plage d'Ipanema fut le centre de gravitation d'une bonne partie de la culture *desbundada* et sera réabordée postérieurement vu qu'elle est fondamentale pour la compréhension d'une bonne partie de la contreculture à Rio de Janeiro. Voir : ABREU, Marilúcia & PEIXOTO, Mário. *Villa Ipanema.* Editora Novo Quadro, 1994.

[205] *O Pasquim* fut un hebdomadaire brésilien paradoxal et critique de la politique de droite des militaires. Il fut édité du 26 juin 1969 au 11 novembre 1991 et est reconnu pour le dialogue entre le scénario de la contreculture et son rôle d'opposition au régime militaire. Ses fondateurs: Jaguar, Tarso de Castro, Sérgio Cabral, Ziraldo.
Pour une discussion plus vaste sur le sujet, consulter la thèse de Mélanie Toulhoat sous la direction d'Olivier Compagnon « Rire de la dictature, rire sous la dictature L'humour graphique dans la presse indépendante : une arme de résistance sous le régime militaire brésilien (1964 – 1982) » (Sorbonne-Nouvelle 2019).

[206] ZIRALDO. *Só dói quando eu rio.* São Paulo: Editora Globo, 2010.

un des « accessoires » obligatoires des jeunes *desbundados,* comme l'étaient le jean et les sandales en cuir.

Mettant l'accent sur le fait qu'aujourd'hui les historiens brésiliens sont tous d'accord sur l'importance fondamentale de la presse alternative sous la dictature, nous pouvons dire que la presse non traditionnelle témoigna dans ses articles de la véritable histoire des luttes populaires dans les années 1970. *O Pasquim* fut ainsi un des hebdomadaires qui donnèrent visibilité aux classes sociales exclues ou réprimées les mettant au cœur du débat et du scénario national sous la répression.

En plus de la lecture « obligatoire » de *O Pasquim,* d'autres lectures permettaient d'être « branché » politiquement. Certains de ces titres étaient spécialisés dans la diffusion de la contreculture, comme par exemple *O Bondinho.* Mais il ne faut surtout pas oublier le fort mouvement des poètes alternatifs de cette période. Ce mouvement a été considérablement amplifié grâce au duplicateur miméo et à l'impression de petits livrets de poésie qui étaient vendus tout au long des centres bohèmes des grandes villes côtières du Brésil. Ces textes inspirés par la génération *Beat* circulaient très largement parmi les desbundados et faisaient partie aussi des rencontres et des discussions branchées sur l'existentialisme et aussi sur l'oppression politique vécue par une bonne partie des jeunes de cette époque.

Tous ces journaux et cette littérature alternatifs se passionnaient corps et âme pour les sujets en vogue. Des thèmes comme le mysticisme, l'écologie, les thérapies dites alternatives, l'orientalisme, la liberté du corps, la psychologie, étaient récurrents et faisaient non seulement partie des « tables-rondes de discussion », mais étaient aussi, pour une bonne partie de la jeunesse, une vraie pratique et une quête d'apprentissage et d'apaisement de l'âme dans cette période d'asphyxie et de terreur. Certains de ces jeunes finirent par en faire leur profession, trouvant ainsi une possibilité de vivre dans une société conservatrice sans perdre leur point de vue sur le monde et leur manière de vivre la vie.

La droite brésilienne et les conservateurs voyaient évidemment avec mépris ces jeunes non conventionnels aux cheveux longs et aux airs de vagabonds. Ce fut en effet plutôt l'apparence extravagante et non conforme de ces jeunes desbundados qui dérangea les conservateurs, plutôt que leur point de vue sur la société. Les desbundados les plus radicaux, dans leur quête de naturalisme extrême, non seulement ne se coupaient plus les cheveux mais ne se rasaient plus, ne se coiffaient plus et certains même refusaient de se brosser les dents, symbole pour eux de la société hygiéniste. La

posture « naturaliste » de certains desbundados finit par leur donner une réputation de jeunes « sales et puants », réputation qui se vérifiait par l'odeur quasi nauséabonde de certains qui refusaient l'utilisation des produits d'hygiène du capitalisme. Si d'un côté l'odeur et l'apparence de ces jeunes choquaient les couches plus traditionnelles de la société brésilienne, rien ne choqua plus les conservateurs que l'arrivée du maillot *tanga* sur les plages du pays.

Jusqu'à présent, la plupart des femmes portaient des maillots qui couvraient davantage la cuisse et les hommes des espèces de maillot-shorts. Au contraire, le *tanga* était très court, laissant la partie supérieure de la cuisse très apparente, ce qui pour la société conservatrice de l'époque était considéré fortement frivole et sensuel. Le corps social de l'époque allait jusqu'à parler de connotation sexuelle pour le *tanga*.

Le *tanga* des années 1970 arriva sur les plages porté non seulement par les femmes, mais aussi par les hommes et eut un impact fulgurant dans le monde de la mode[207]. La vue de ces jeunes hommes et jeunes filles habillés en *tanga* sous un régime idéologique extrêmement traditionnel, donnait une image de quasi nudité en public. Le tanga fut évidemment considéré par les conservateurs comme une forte attaque à la morale et aux bonnes moeurs. Il ne faut cependant pas oublier que le tanga n'était en effet que le résultat en vêtement du plus grand et important symbole du mouvement hippie et des desbundados, c'est-à-dire, la sexualité libertaire.

Si nous pouvons considérer que la société brésilienne est relativement permissive pour ce qui est de montrer le corps en public, et que le Carnaval peut être considéré comme un bon exemple à ce sujet, le comportement sexuel de la contreculture allait au-delà de l'apparence et scandalisa en grande partie le Brésil. La société brésilienne qui faisait une exception pendant la semaine de Carnaval, ne pouvait pas admettre un vrai changement de paradigme sexuel, qui allait de la bissexualité au sexe en groupe, passant par des rapports amoureux complètement ouverts. Un autre point très important de la période de la contreculture *desbundada* est la libération sexuelle des femmes. Une société traditionnelle et machiste comme l'est encore la société brésilienne, minimise la gravité pour un homme d'avoir des rapports sexuels avec plusieurs femmes, qualifiant la chose comme signe de virilité et de masculinité. En revanche, une femme qui a des rapports sexuels avec plusieurs hommes est considérée comme une prostituée et peut même être lynchée dans certaines villes des campagnes du

[207] Il est intéressant de signaler la chanson de Caetano Veloso intitulé « Menino do Rio » (garçon, jeune homme de Rio de Janeiro). La chanson de 1980 décrit justement l'ambiance de la plage d'Ipanema dans les années 1970 et fut inspiré de *Petit*, jeune en tanga d'une beauté exceptionnelle selon les desbundados.

Brésil. La contreculture rendit possible et donna un élan à la libération sexuelle des femmes qui désormais pouvaient vivre l'amour libre qui se traduisait par des rapports sexuels sans compromis avec plusieurs partenaires. Avoir des relations sexuelles entre amis était une pratique courante et s'appelait « *amizade colorida* » (amitié en couleur). L'idéologie de la liberté et de la contreculture qui à l'époque avait fini par produire un comportement sexuel complexe et varié, fut de nouveau freiné fortement par l'arrivée du SIDA qui mit à terre une bonne partie de l'apologie utopique du sexe libre et total vécu par les jeunes des années 1970 et postérieurement des années 1980.

En ce qui concerne l'idéologie des desbundados, cette génération avait plusieurs mentors, allant des intellectuels et des membres de la Nouvelle Gauche jusqu'à des sorciers, des druides, des nécromanciens, des chamans et même des déments, littéralement parlant. Le penchant mystique et l'approche ésotérique nous rappellent des noms qui sont des références culturelles et historiques qu'illustraient cette génération comme Carlos Castaneda, Aleister Crowle, Nostradamus, etc. Ce fut cependant un intellectuel de plus de poids qui fut choisi comme le représentant, le mentor numéro 1 de la contreculture : Herbert Marcuse.

Le principe de la non-répression de Marcuse fut rapidement adopté par la jeunesse libertaire. Ce principe provient d'une réinterprétation par Marcuse de la théorie psychanalytique freudienne et de ses principes de pulsion de vie et de mort, analysés et combinés avec un regard et une analyse de la civilisation. Marcuse reprenait la pensée de Freud dans laquelle l'histoire de l'homme est entrecroisée, ou même écrite, à travers l'histoire de la répression de l'humanité, c'est-à-dire, écrite au fil du temps au travers des tabous et des morales produits systématiquement par les cultures. Pour Freud, une société non répressive étant impossible, l'homme aurait choisi, pour pouvoir construire une civilisation, la sûreté contre la liberté et le plaisir. Chaque être humain ayant des pulsions particulières à des moments particuliers, il a fallu réprimer ces pulsions pour trouver un équilibre homogène en vue d'un ordre et d'une sécurité globale[208]. C'est justement à cette notion d'une société nécessairement et irrémédiablement répressive que Marcuse s'attaquera. Le mentor des desbundados ira contre cette théorie freudienne en affirmant que c'est justement dans la répression qu'est l'origine et la cause de la violence, la non-répression étant selon lui la solution la plus pertinente pour l'équilibre d'une société.

208 Deux oeuvres à aborder pour comprendre le sujet : FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura.* São Paulo: Penguin Classics-Companhia das Letras, 2011. & FREUD, Sigmund. *Totem e tabu; algumas correspondências entre a vida psíquica dos selvagens e a dos neuróticos.* Porto Alegre: L&PM, 2013.

La répression du plaisir et la conséquente répression directe sur l'*Eros* auraient fini, selon Marcuse, par lancer l'humanité dans une dialectique destructive, où les instincts vitaux étant affaiblis, libéraient et renforçaient les forces qu'on essayait de réfréner, c'est-à-dire, les pulsions de destruction. C'est pourquoi il faudrait que la civilisation se reconnecte directement à son Eros par le biais du principe du plaisir qui a été refoulé, mettant ainsi fin à la répression sexuelle et libérant définitivement l'être humain de ses plus intimes refoulements et violences[209]. Dans ce sens, les jeunes libertaires et leurs comportements sexuels étaient, non pas une absurdité scandaleuse, mais plutôt un instinct comportemental logique et pertinent pour vivre mieux en société. En tout cas, la théorie d'Herbert Marcuse mettait en échec d'une part les tabous de la culture moderne, et de l'autre renforçait le discours de liberté de la contreculture où le comportement sexuel était le fer de lance révolutionnaire et idéologique.

L'autre point très intéressant de la contreculture des jeunes desbundados était la quête d'une « guérison » interne et spirituelle qui défiait les thérapies et les médecines traditionnelles. Considérant la société comme une civilisation malade et aveugle, les desbundados vont nier directement les traitements conventionnels provenant de la psychiatrie. De multiples formes de « guérison » apparaitront, donnant naissance à des gourous spirituels et des guérisseurs de toutes sortes. Au Brésil, en particulier, est née au début des années 1970 une thérapie anarchiste nommée *Soma*. L'écrivain Roberto Freire, à partir de ses recherches et études sur l'œuvre de Wilhem Reich, développa une thérapie corporelle de groupe contraire à la répression sexuelle. Cette thérapie cherchait à débloquer la créativité et l'esprit en se libérant des tabous et traumas imposés à notre corps et à notre âme par la société répressive. Par le biais d'une idéologie anarchiste de la vie et de son quotidien, la libération du corps par la voie de la liberté des pulsions sexuelles débloquerait la créativité et soulagerait l'individu de ses troubles et l'aiderait à larguer les amarres[210].

La contreculture présentait un large éventail d'approches de toute la culture. Les jeunes desbundados avaient surtout comme principe de base, de rompre avec la société de consommation et avec la culture diffusée par le système capitaliste. Cela supposait, non seulement de rompre avec la culture imposée par la société traditionnelle, mais aussi de chercher à se guérir des infirmités provoquées par cette vie qu'ils jugeaient

[209] MARCUSE, Herbert. *Eros et civilisation, contribution à Freud.* Edition de Minuit, 1963.
[210] Auteur de plusieurs livres, Freire s'est vendu à plus de 200 000 exemplaires avec son premier roman, *Cleo e Daniel* (1966), publié dans le format audacieux du livre de journal, véritable best-seller parmi la jeunesse des années 1970.

corrompue et autodestructive. Dans ce sens, les changements de mode de vie que les desbundados recherchaient, allaient depuis les manières de vivre, penser et agir jusqu'aux habitudes alimentaires.

Un bon exemple de cette approche de la santé du corps mise en pratique par les desbundados fut l'alimentation macrobiotique. Pratiquée depuis des millénaires, elle fut redécouverte par la contreculture et arriva au Brésil au début des années 1970. L'alimentation macrobiotique fut relativement bien acceptée par la médecine traditionnelle, mais uniquement en tant que traitement complémentaire. Les *desbundados* et les groupes alternatifs vont aussi se rapprocher de toutes sortes de traitements naturels, mettant l'accent sur des traitements de la médecine dite « alternative ». Toutes sortes d'herbes, encens et racines furent rapportés de longs voyages entrepris par attirance personnelle et spirituelle vers les grands centres urbains, permettant leur diffusion et leur utilisation dans les capitales. Cependant la contreculture des desbundados n'était pas synonyme nécessairement de santé.

L'utilisation quasi indiscriminée de drogues par certains de ces jeunes était une récurrence généralisée du comportement contreculturel. L'utilisation de la marijuana et du LSD fut largement pratiquée et même diffusée par cette génération de hippies. La *maconha* ou *erva da paz* (marijuana) était associée à la tranquillité et la paix, mais était aussi une forme de protestation contre la guerre et la violence. En tout cas, de manière globale, il faut comprendre l'utilisation des drogues psychédéliques comme un des éléments concrets du rejet de la société par les jeunes[211]. Les drogues psychédéliques étaient la manière pratique de voir un autre monde, différent de celui que ces jeunes reprouvaient, et qui leur permettaient une reformulation de leur personnalité.

La contreculture a aussi généré des lieux spécifiques, importants pour les rassemblements, certains devenant des endroits « sacrés » comme Katmandou par exemple. Au Brésil, la ville de Rio de Janeiro, avec sa nature exubérante et ses plages, était un de ces endroits capables d'engendrer un style de vie alternatif. Un des lieux spécifiquement centraux dans la contreculture de Rio de Janeiro fut la plage d'Ipanema, plus précisément les *Dunas do barato* (les Dunes du délire).

[211] BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70.* 1ª Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

1.4 Ipanema et “as dunas do barato”

Ipanema est un quartier de la partie sud de la ville de Rio de Janeiro. Situé entre la mer et le lac Rodrigues de Freitas, la région témoigne d’une beauté digne d’une carte postale et possède une des plus belles plages de la ville, attirant des centaines de touristes par jour. Des habitants de plusieurs quartiers de la ville y viennent aussi pour les fins de semaine pour se baigner ou faire du vélo autour du lac, faisant du quartier un pôle économique avec des restaurants, des hôtels et toutes sortes de boutiques et magasins de mode.

Ipanema est surtout connue comme cette tranche côtière avec une très belle plage donnant sur l’océan Atlantique. Ce fut justement sur le sable de cette plage qu’on pourrait affirmer qu’une bonne partie de la contreculture *carioca* (de Rio de Janeiro) est née et fut nourrie en retour. Mais pourquoi la plage d’Ipanema en particulier fut-elle témoin et lieu de rencontre d’un fort mouvement contreculturel ? L’histoire des *Dunas do barato* est très particulière et est la preuve que certaines transformations culturelles peuvent avoir leur *fiat lux* provenant d’un fait ou d’une situation inhabituelle.

Tout au long de l’histoire, nous avons vu des bars, des bistrots, des maisons de spectacles, des chansons, des groupes musicaux, des artistes et parfois même un poème être le déclencheur d’un mouvement culturel. Les exemples sont multiples. Le jazz à la Nouvelle Orléans dans le delta du Mississipi influencé par le chant gospel des églises, le grunge avec le groupe Nirvana, la samba des favelas de Rio de Janeiro… un poème, un festival comme Woodstock, une artiste comme Carmen Miranda, chacune de ces manifestations artistiques et culturelles furent des ingrédients pour donner naissance à des transformations culturelles qui condensaient ce que les Allemands appellent le *zeitgeist*, c’est à dire l’esprit d’une époque. A Ipanema ce ne fut pas différent. Un fait en particulier rassembla les jeunes desbundados sur les dunes d’Ipanema et cristallisa le mouvement contreculturel à Rio de Janeiro.

Vers la fin des années 1960, le quartier d’Ipanema était déjà connu pour sa belle plage et il attirait les classes aisées provoquant une croissance de l’immobilier et par conséquent de la population qui atteint les 51.000 habitants. L’explosion démographique de la région apporta avec elle la pollution inévitable de sa plage avec le rejet à la mer des égouts provenant des foyers. Les pouvoirs publics comprirent qu’il fallait intervenir pour que les dommages environnementaux et surtout économiques ne

dégradent pas la région déjà considérée comme une des cartes postales de Rio, à côté de Copacabana. La solution trouvée fut la construction d'une canalisation sous-marine qui amènerait les eaux usées des égouts à 200 milles de la côte[212].

En 1969, la mairie de la ville de Rio de Janeiro annonça la construction d'un émissaire qui couperait en deux la fameuse plage d'Ipanema pour transporter les millions de litres d'eaux usées loin du littoral paradisiaque. Ce projet exigeait un travail énorme et laborieux. La plupart des installations seraient sous-marines, mais pour installer les conduites sous le sable de la plage, il fallut construire une jetée. Le 25 janvier 1970 les travaux démarrèrent et ils dureraient jusqu'en 1974 et seraient à l'origine de transformations culturelles dans la zone sud de Rio de Janeiro[213].

Pour l'installation de la canalisation de 4,3 kilomètres de long à une profondeur maximale de 28 mètres, il fallait lutter contre les assauts parfois impétueux des fortes vagues de l'Atlantique. Pour y faire face, les ingénieurs décidèrent de construire une jetée (*pier*) formée par deux grands murs métalliques, permettant ainsi la pose de gros tubes. Pour l'installation de ces plaques de fer et d'acier, des foreuses creusèrent à plus de 20 mètres de profondeur, déposant des tonnes de sable sur les côtés de la construction et créant ainsi des dunes artificielles.

Les travaux provoquèrent rapidement le mécontentement d'une partie des habitués de la plage, principalement les jeunes. Un chantier, sur le sable fin de cette plage tropicale, avec des centaines d'ouvriers, accompagnés du bruit infernal des foreuses et des installations de piquets, causa chez la plupart une exaspération majeure.

La contrariété et l'irritation des jeunes habitués augmentèrent au fur et à mesure de l'avancement des travaux et de la mise en place de cette construction sur le sable blanc de la plage. En effet, ce qu'on voyait était une horrible construction en bois, fer et acier qui coupait la plage en deux et s'avançait dans la mer. L'installation du *pier* à Ipanema, qui privait les baigneurs et les promeneurs de la vue sur la mer, était initialement synonyme de laideur, d'absurdité et de contradiction. On ne pouvait en rien prédire que ce chantier allait être à l'origine d'un tournant culturel au début des années 1970 à Rio. Curieusement, de cette jetée et de ses installations tubulaires transportant littéralement des excréments, est né de la poésie, de la culture et de la résistance politique.

[212] Article *Houve uma vez um pier.* Petit, Olivio. http://ipanemaview.com.br/wp/
[213] Article : *Pier de Ipanema : 40 anos depois do fim do icone que marcou uma geração carioca.* MAZZACARO, Natasha. 23/04/2015.

L'installation de la jetée d'Ipanema eut une grande influence sur la formation des vagues. Les piliers et les plaques de fer de l'émissaire, associés à une faible profondeur de la mer, créaient le même mécanisme que les coraux d'Hawaii[214]. Le fond de la mer à cet endroit, en fonction des travaux, était moins profond, créant des vagues plus grandes qui mettaient plus de temps à se briser. Ceci était encore allié aux courants qui venaient de la plage du Leblon et qui, à la rencontre de ce corail artificiel, formaient des vagues idéales pour la pratique du surf. Ainsi un fait important pour comprendre pourquoi le *pier* donnera naissance à un des points-repères de la contreculture vient du surf directement.

Les planches à l'époque n'étaient pas encore dotées de *leash* ou *strep,* c'est-à-dire que les planches n'avaient pas de système de cordon rattaché au pied du surfeur pour éviter que la planche ne parte au loin quand le surfeur tombait de sa planche. L'introduction du *strep* prévenait des accidents en évitant que la planche errante atteigne des baigneurs. Cependant, vers la fin des années 1960 et au tout début des années 1970, le *strep* n'était pas encore courant sur les plages brésiliennes et les militaires au pouvoir, pour éviter des accidents aux baigneurs, interdisaient le surf sur les plages après 8h du matin. Le seul endroit sans restriction à la pratique du surf était le *pier* puisque, techniquement, personne ne pouvait se baigner dans cette partie de la plage sous travaux.

Le champion de surf, Daniel Friedmann, explique que la combinaison de bonnes vagues avec la permission de faire du surf sans restriction à cet endroit, fit que les surfeurs rapidement s'emparèrent de ce lieu[215]. Si pour certains, les dunes d'Ipanema furent un de ces endroits clés de l'histoire de la contreculture de Rio de Janeiro, il faut cependant comprendre que tout a commencé grâce à ces vagues. Ce sont elles qui ont amené les surfeurs, qui de leur côté ont attiré le mouvement culturel des desbundados sur le sable fin d'Ipanema. De toute façon si la première transformation fut paysagiste, la plus grande mutation et révolution fut surtout comportementale.

L'arrivée des surfeurs, attirés sur les lieux par de très bonnes vagues pour le sport, captiva et polarisa l'arrivée d'autres jeunes sur les dunes. Premièrement arrivèrent les jeunes filles passionnées par ce sport et par la beauté des corps musclés et bronzés

[214] Article : *Projeto de segurança d'Ipanema.* Renato Lemos. (Consultée le 21/12/2018 sur le site pierdeipanema.com.br).
[215] Article : *Pier d'Ipanema : 40 anos depois do fim do ícone que marcou uma geração carioca.* MAZZACARO, Natasha. 23/04/2015.

des surfeurs. Les belles filles en bikini furent suivies par les jeunes avec leurs guitares ainsi que par les hippies avec leurs encens, les intellectuels avec leurs discours de gauche et des livres sous le bras, puis par toutes sortes d'alternatifs. Des rondes de guitare, des fêtes, des rencontres et des discussions se succédèrent, installant au fur et à mesure une collectivité qui s'intégrait et avivait ce mouvement culturel qui serait connu à Rio comme *contra cultura*[216]. L'endroit, bercé par le son des guitares, des acides, de la marihuana et des psychotropes, en réunissant tous ces jeunes assoiffés de liberté et nouveautés, finirait par devenir un des incubateurs d'une partie de la contreculture de Rio.

Le début des années 1970 à Ipanema résumait les caractéristiques d'un pays tropical : soleil, plage, corps bronzés… Le Brésil venait de remporter le tri-championnat mondial de football et des festivals de musique enflammaient et invitaient la population à un stade de joie permanente[217]. A la télévision, le slogan officiel du gouvernement militaire *« Nunca fomos tão felizes »* (on n'a jamais été aussi heureux) mettait en valeur le « *milagre econômico* ». En revanche, la majorité de la population n'eut pas accès, de manière équitable et durable, au développement et à l'expansion capitaliste et à ses conséquents fruits et profits[218]. Toutefois, le miracle économique, tant vanté par les libéraux et les militaires, avait été érigé sur le dos des travailleurs et des classes moins aisées qui souffraient de la stagnation des salaires, du maintien de la dépendance structurelle envers le capital international et d'une brutale concentration des revenus. En résumé, l'économie sous la dictature militaire de cette période bénéficia aux grands détenteurs brésiliens de richesse, mais surtout, au capital international au détriment des plus pauvres[219].

Sous la dictature des tropiques, le soleil ne brillait pas apparemment de manière homogène pour tous ces citoyens. Le football, la plage et les beaux corps bronzés détournaient naïvement (ou pas) le regard et l'attention envers un autoritarisme d'inégalités flagrantes, ainsi qu'envers les disparitions et les arrestations. Nous devons nous souvenir que le début des années 1970, sous le gouvernement du Général Emílio Garrastazu Médici, fut une des périodes les plus sombres et violentes de la dictature et

[216] Article : *Patota em construção… Turma do Pier d'Ipanema.* FERNANDES, Bruno & WHEELER, Maira. 22/11/2011.
[217] Article *Houve uma vez um pier.* Petit, Olivio. http://ipanemaview.com.br/wp/
[218] NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro.* 1ª Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014.
[219] Le salaire minimun (SMIC français) connu une perte réel de 25% entre 1964 et 1968, et de 15% entre 1967 e 1973. NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro.* 1ª Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014. Pg. 149.

est considérée comme l'apogée de la torture et des crimes militaires. Les jeunes alternatifs des *Dunes du Délire* et de la jetée d'Ipanema, dans ce contexte répressif majeur, au travers de leur discours d'affirmation de la liberté sexuelle et comportementale, faisaient ainsi preuve de courage et d'esprit critique.

En ce qui concerne la moralité, pour l'extrême droite au pouvoir, les jeunes alternatifs et libertaires d'Ipanema furent rapidement qualifiés de bande de drogués et de bons à rien. En tout cas, ces jeunes étaient vus par la majorité de la société, ainsi que par une bonne partie des militaires, comme des jeunes aliénés et drogués incapables de s'organiser ou de causer de quelconques problèmes à la droite. Historiens et journalistes défendent l'argument que les militaires laissaient les *desbundados* tranquilles dans leur coin, considérant qu'il valait mieux qu'ils se droguent et jouent de la guitare sur les *dunes* plutôt que d'aller grossir les cadres de la lutte armée anti-dictature[220]. D'autre part, il faut souligner que la plupart des habitués de la plage d'Ipanema et des dunes *do barato* en particulier, étaient des habitants de la zone sud et provenaient de la classe moyenne aisée. Certains étaient fils de juges, de militaires ou de personnalités importantes, et profitaient d'une certaine « protection diplomatique » du genre *« savez-vous qui est mon père ? »*. Voilà quelques-unes des raisons qui expliquent que la Police Militaire laissait ces jeunes se droguer tranquillement sous le soleil.

Les dunes étaient comme une frontière invisible entre le monde des *desbundados* et les *caretas* (personnes rétrogrades)[221]. En plus, la jetée d'Ipanema, cette construction bizarre et moche, en plein milieu de la plage, n'attiraient pas la présence de *«* personnes convenables *»,* transformant l'endroit en une espèce d'oasis du comportement libre et de la liberté. Sexe sur les dunes après le coucher du soleil, homosexualité et interminables discussions philosophiques et spirituelles sans la crainte des militaires, étaient les témoins de cette génération de jeunes au sourire large. Ce fut sur les *Dunas du barato* qu'on vit le premier *top less* ainsi que l'arrivée des *tangas et cortininhas*, bikinis lancés par la top model Rose di Primo[222] et qui scandalisa les mentalités comportementales plus traditionnelles.

[220] Fernando Fedoca Lima in : *Projeto de segurança d'Ipanema.* Renato Lemos. (Consultée le 21/12/2018 sur le site pierdeipanema.com.br).
[221] Pour une description plus élargie du comportement des *desbundados* et de son opposé, les *caretas,* voir : BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70.* 1ª Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
[222] Article : *Pier d'Ipanema : 40 anos depois do fim do icone que marcou uma geração carioca.* MAZZACARO, Natasha. 23/04/2015. David Azulay, patron de la marque Blueman va produire les tangas à l'échelle industrielle.

L'endroit devint rapidement le lieu de rencontres des surfeurs et alternatifs, mais aussi de musiciens, de cinéastes, de poètes, de journalistes, d'acteurs qui se retrouvaient pour discuter et qui formèrent, peu à peu, un espace réservé à la liberté de pensée et d'agir. L'endroit permettait aux jeunes de vivre et d'éprouver la liberté de la jeunesse avec ses découvertes et ses folies. *As Dunas do Barato*, avec sa liberté et sa contreculture, peuvent être vues comme le réflexe direct du Tropicalisme, de sa musique, de sa manière de s'habiller, de son comportement moderne, libertaire, sans préjugés et sans amarres. Parmi la crème de la crème des intellectuels et tropicalistes qui fréquentèrent *as Dunas do barato* et *o Pier de Ipanema* nous pouvons citer Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa et Maria Bethânia.

Sur les *Dunas do Barato* on défiait constamment les règles imposées par le statu quo. Les jeunes d'Ipanema se sont permis, par le biais d'une liberté comportementale et idéologique, de rompre avec les tabous et les limites imposés par la société. Ils se sont permis de mélanger et d'expérimenter liberté, amour, sexe, culture, politique, surf et art, tout et tous ensembles. Ce fut de cette liberté d'esprit, qui pour certains fut quasi naturelle, qu'est né, en partie, le *melting pot* culturel qui donna naissance à la contreculture de Rio de Janeiro. *As Dunas do barato* font partie de l'histoire et ont marqué la génération des artistes de Rio de Janeiro.

Cette génération d'artistes *cariocas* a résisté à sa manière à la dictature militaire par le biais d'une culture marquée par la joie, la créativité, la liberté, mais surtout par sa capacité à remplir le vide laissé par les artistes qui avaient dû fuir la dictature. Une expression à l'époque disait que les jeunes d'Ipanema, les poètes des miméographes, les bikinis, le surf, les guitares et les chansons jouées sur la plage, etc, ont mis le mot « alternatif » dans le dictionnaire de la ville en donnant un vrai sens au mot. Les habitués d'Ipanema ont surtout créé une culture à eux, qui a fini par envahir les scènes de théâtre et les salles de spectacle avec leurs concerts et leurs pièces, certaines écrites littéralement sur le sable. Le *Pier d'Ipanema* et les *Dunas do barato* peuvent être considérés comme l'épicentre culturel de la zone sud de Rio à l'époque[223]. Durant les presque quatre ans d'existence de la jetée, un grand carnaval d'art, de culture et de joie de vivre dans la liberté fut vécu par ces jeunes alternatifs. L'héritage dont la jeunesse va s'emparer est la tradition de faire de la vie un chemin de liberté et de bonheur avec irrévérence et naturel, en profitant des opportunités et des possibilités qui se présentent.

[223] OLIVIO, Petit. *Houve uma vez um pier.* (http://ipanemaview.com.br/wp/)

Dans ce monde de soleil et de liberté, la seule règle qu'on s'impose est celle du bonheur. Daniel Friedmann, habitué du *pier*, dira quelques années plus tard, que rien de pareil n'existait sous la dictature, et que rien ne lui manquait plus dans la vie que ces journées de paix, d'amitiés, de liberté et de surf[224].

Presque depuis le début, tout ce qui était produit sur les dunes du délire faisait écho et se répercutait en dehors des dunes, que ce soit la mode, la musique ou le comportement. La contreculture dans les années 1970, née à Ipanema, fut un mouvement social et culturel paradoxal de réponse à la dureté et à la violence du régime militaire. Ce qui peut être compris comme un mouvement de résistance et d'opposition directe au régime militaire, doit être assimilé surtout comme une réponse comportementale au compromis strict imposé par la génération des années 1960, engagée politiquement parfois jusqu'à la prise des armes. Si d'un côté on ne peut nier l'aspect aliéné, délirant, voire drogué de ces jeunes, d'autre part, leur comportement corporel, sexuel, collectif et libertaire donne voix à des singularités extrêmement politiques, où l'irrévérence et le défi aux normes était latent. Dans l'oasis que furent les *Dunas do barato,* un paradigme culturel générationnel fut rompu par une partie des jeunes de Rio de Janeiro, apportant de nouveaux symboles et sens à la culture. La beauté de ce rêve se propagea et influença d'autres jeunes qui donnèrent à leur tour naissance à d'autres groupes, troupes et belles histoires. Le démontage de la jetée en 1975 ne mit pas fin au sens majeur de convivialité vécu pendant ces presque quatre ans, bien au contraire. La liberté et la joie vécues pendant ces années finirent par être la porte d'entrée pour un autre type de résistance et de mode de vie qui donnèrent naissance par exemple à Asdrúbal Trouxe o Trombone, au Circo Voador, aux fêtes et cours du Parque Lage et à d'autres icônes de la culture de Rio dans les années 1970 et 1980[225]. La culture de Rio de Janeiro ne fut plus la même après ces quatre années sous le soleil des dunes d'Ipanema…

1.5 Au-delà du sable fin, les rameaux de l'art libertaire du *desbunde.*

La contreculture au Brésil pourrait être centrée sur un nom, le Tropicalisme, style artistique qui a de façon originale combiné la culture brésilienne à ce qui était le

[224] MAZZACARO, Natasha. *Pier d'Ipanema : 40 anos depois do fim do ícone que marcou uma geração carioca.* 23/04/2015.
[225] Article : PAIVA, Vitor. *A história do Pier de Ipanema, ícone da contracultura e do surf no Rio dos naos 1970.* (Site : https:/www.hypeness.com.br) le 21/12/2018.

plus moderne comme les guitares électriques du *Rock'n'roll*[226]. Ce courant artistique et culturel, idéologiquement révolutionnaire et libertaire, a influencé une bonne partie de la culture des années 1970[227]. Le tropicalisme a compris et a intensifié ce qui différencie le peuple brésilien de la plupart des autres peuples du monde : la possibilité d'alliage de la culture des noirs, des blancs et des indiens, toutes trois entrelacées malgré les préjugés, les contradictions et les discriminations sociales ; il a aussi entrevu les potentialités de transformations dont est capable la culture de ce pays des tropiques.

Malgré les frontières sociales et morales imposées par les préjugés et une ségrégation qui s'incarne dans le quotidien de la pauvreté des favelas et des périphéries, occupées en bonne partie par la population noire, le Brésil est un amalgame irréfutable de traditions populaires[228]. La samba et la feijoada des noirs des favelas qui sont devenues les cartes postales de la culture brésilienne ne sont qu'un exemple de la force que la culture populaire a dans le mode de vie quotidien au Brésil. Les exemples sont multiples. Les compositions *Amazonas* et *Uirapuru* de thématique indigène (des indiens) de Heitor Villa-Lobos, un des génies de la musique classique brésilienne ; les contes de Monteiro Lobato qui habitent la mémoire de presque trois générations de Brésiliens et qui sont des exemples majeurs de contes influencés par les légendes les plus anciennes avec diverses influences culturelles, tout cela sans parler de l'immensité du folklore brésilien qui explose dans les fêtes traditionnelles, comme le *Carnaval* et les *Festas de São João* célébrées par les classes les moins aisées jusqu'aux plus riches. Tout cela se présentant comme un mélange formidable des cultures noires, blanches et indiennes. Le Brésil a en effet une culture qui historiquement est le résultat du brassage de trois continents : la terre des Indiens, le vieux continent européen et l'Afrique noire, d'où sont venus les esclaves qui ont bâti de leurs mains une bonne partie du pays.

La contreculture et le Tropicalisme ont justement repris ces éléments et ces caractéristiques culturelles et leur ont redonné une place et une force par le biais d'un mélange à la fois contradictoire et révolutionnaire où les timbres des guitares du Rock'n'roll américain s'allient aux mélodies et aux poésies populaires enracinées dans

---

[226] Pour un panorama plus élargi du sujet, voir : FLECHET, Anaïs. *Aux rythmes du Brésil: exotisme, transferts culturels et appropriations:la musique populaire en France au XXe siècle.* Paris 1, Sorbonne. Thèse en Histoire. Paris, 2007.

227 LEMOS, Renato. *Projeto de segurança d'Ipanema.* (Site pierdeipanema.com.br).

[228] Pour comprendre la complexité de ce sujet qui pourrait demander des centaines de pages de discussion, consulter trois œuvres d'un spécialiste de ce sujet de la culture brésilienne, Renato Ortiz. ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e a Indústria Cultural.* São Paulo: Brasiliense, 1991 ; ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional.* 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994 ; ORTIZ, Renato. *Mondialização, saberes e crenças.* Brasiliense, 2006.

l'inconscient de ces artistes. Cette liberté créative et cet élan de liberté, voire de démocratie, faisaient écho dans les libertés individuelles, comportementales et sexuelles et s'affichaient, d'une manière ou d'une autre, comme une voix de désobéissance civile sous la dictature.

Toute cette force libératrice n'existait pas seulement sur les *Dunas du barato* à Ipanema, elle était déjà la logique, un point de non-retour d'une partie de l'art du début des années 1970 à Rio de Janeiro. La chanteuse Gal Costa, une des plus grandes stars de la musique brésilienne à l'époque, dans son concert « *A todo vapor* » (A toute vapeur) au Théâtre Teresa Raquel à Ipanema, se faisait l'écho de cette dose de liberté et de courage avec un spectacle à la fois provocateur, subversif, sensuel et poétique. Nous pourrions aussi parler des fêtes qui avaient lieu après le coucher du soleil à Ipanema, où artistes, surfeurs, habitués, poètes et intellectuels, inspirés par les journées ensoleillées de liberté, produisirent des classiques incontournables de la musique brésilienne, comme la chanson « *Menino do Rio* » de Caetano Veloso qui a été inspirée par la beauté d'un surfeur d'Ipanema, Petit[229]. Un autre lieu de rencontres incontournables entre jeunes, artistes, intellectuels et habitués en général des Dunes de la génération *desbunde* était le théâtre Ipanema.

Le théâtre Ipanema fut construit dans le jardin de Rubens Paiva où se trouvait un ancien cabanon (barraco) qui servait d'abri aux décors des pièces de théâtre. Inauguré en 1968, après quatre années de travaux, le Théâtre Ipanema a été conçu par Rubens Corrêa, Ivan de Albuquerque et Leyla Ribeiro, épouse de Rubens Corrêa. Ce théâtre est considéré comme le tremplin du théâtre des années 1970 à Rio de Janeiro, ainsi qu'un symbole de la résistance artistique, culturelle et politique.

La scène du théâtre Ipanema, dès la fin des années 1960 devint rapidement un espace important d'innovation en donnant un lieu à de jeunes dramaturges, à des directeurs moins connus et à de récentes troupes novices pour faire leurs premiers pas. Ce fut un des espaces scéniques qui changèrent la scène théâtrale brésilienne, surtout à partir des années 1970. Plusieurs pièces furent montées, mais une en particulier est significative pour notre sujet : la mise en scène de *Hoje é dia de rock* de José Vicente.

Le scénario de la pièce était simple, il mettait en scène une famille de l'intérieur de l'Etat de Minas Gerais, dans la région sud-est du Brésil. Les personnages de la famille expérimentaient les conflits et les transformations que leur époque leur imposait,

[229] PAIVA, Vitor. *A históriado Pier de Ipanema, ícone da contracultura e do surf no Rio dos anos 1970.* (site : https:/www.hypeness.com.br)

obligés de choisir entre tradition et modernité, entre rester ou partir, entre le concept de permanence et celui de transition et de mutation inévitables, tout cela dans une ambiance poétique, lyrique et de forte subjectivité.

La première, le 12 octobre 1971, fit sensation et son succès entraina une foule de jeunes d'Ipanema, la plupart alternatifs, contreculturels et habitués des *Dunas do barato* qui assuraient des salles combles. Ivan de Albuquerque, un des fondateurs du Théâtre Ipanema raconte, vingt-cinq plus tard, que « le théâtre est devenu une espèce de club de la jeunesse alternative avec la pièce *Hoje é dia de Rock*[230]. »

Cette mise en scène est très importante dans l'histoire du Théâtre Ipanema, surtout parce que la pièce synthétise tous les symboles esthétiques de l'idéologie de la contreculture. Le grand critique de théâtre, Yan Michalski[231], écrit que la pièce *Hoje é dia de Rock* a représenté un « monument théâtral sans pareil de la mentalité de *peace and love*[232]. » La pièce sut mettre en évidence, simultanément et de manière révolutionnaire et lyrique, le Brésil traditionnel et archaïque qui peu à peu disparaissait et donnait naissance de manière paradoxale à un pays en voie de développement sous l'égide de l'influence politique de Washington.

La pièce est aujourd'hui considérée comme un jalon historique pour deux raisons principales. La première parce qu'elle a incarné par le récit de la migration d'une famille de la campagne vers un grand centre urbain, un moment fondamental de transformation de la société brésilienne, au travers de personnages quasi archétypaux de cette « *brésilienneté* » en mutation. D'autre part, parce que son énorme succès parmi les jeunes de Rio de Janeiro l'a transformé en un phénomène social de la ville avec une répercussion au niveau national, faisant que l'art scénique remplisse pleinement son rôle et sa mission artistique, sociale et politique[233].

La mise en scène du groupe Ipanema de *Hoje é dia de Rock* de José Vicente est devenue un phénomène social, mais cela a été possible en fonction d'un projet où ce groupe d'acteurs a mis en pratique une conception et une mise en scène, où la relation entre l'acteur et le spectateur dépasse les limites figées du théâtre, permettant une

[230] *O trampolim carioca dos anos 70*. 28/02/1996. Journal O Globo, Segundo Caderno, pg.5.
[231] Né en Pologne et radicalisé à Rio de Janeiro depuis 1948, il travaille depuis de longues années sur la dramaturgie. Diplomé comme metteur en scène, il a travaillé comme acteur, assistant de direction et metteur en scène entre 1955 et 1963. A partir de 1963 il a commencé à écrire dans la rubrique « Teatro » du Jornal do Brasil et à enseigner à la faculté Unirio à Rio de Janeiro. In: Correio do Povo. RS, Porto Alegre. 23/9/1979. Pg.18
[232] MICHALSKI, Yan. In: www.itaucultural.org.br. Traduction de l'auteur.
[233] LAMBERT, Alexandre. *Rock : no limiar pos-dramático. Hoje é dia de Rock.* Teatro Brasileiro Contemporâneo. 25/07/2014. Pg. 1.

approche et des attitudes qui ouvraient des portes à la construction d'un espace de subjectivités.

A la différence du groupe *Oficina* que nous avons abordé dans la première partie de ce travail, le groupe Ipanema n'a pas développé une relation rituelle agressive avec son public. Les acteurs de *Hoje é dia de Rock* dans la mise en scène de 1971 entretenaient, au contraire, une relation de tendresse, d'affection et d'humour avec leur public. Ivan de Albuquerque et Rubens Corrêa, les piliers de la mise en scène du spectacle et de la troupe, ont toujours essayé, pendant les répétitions, de transmettre aux autres acteurs un sentiment et une envie qui allaient au-delà d'une simple interprétation. Ils insistaient surtout pour que la mise en scène, les dialogues, la gestuelle et les mouvements puissent permettre une relation acteur-spectateur qui serait, à la limite, une espèce de communion. Cette approche, qui mettait en valeur à la fois la poésie, l'esthétique et l'éthique avec, pour arrière-plan, la réalité des transformations de la société brésilienne, ne ressentit pas le besoin de mettre en pratique une dimension politique engagée, telle que le ressentaient les troupes et les artistes pamphlétaires des années 1960. De ce fait, elle fut très bien acceptée et influença les mentalités et les comportements d'une bonne partie de la jeunesse de Rio de Janeiro.

Yan Michalski affirmera que la troupe et la mise en scène de la pièce en question, par le biais d'un lien et d'une communication forte, directe, réelle mais aussi poétique et tendre avec son public, fit que la pièce ne quitta pas l'affiche pendant plus de deux ans. Certains habitués, qui l'avaient vue plus de dix fois, affirmaient que cette pièce avait changé leur vie et surtout leur manière de voir la vie[234]. En effet, la mise en scène de la pièce mettait en valeur des éléments qui montraient les liens très forts entre l'inconscient individuel et l'environnement comme un tout, créant un lien dit « cosmique » dans un climat de rêves. Cette ambiance transformait des actions quotidiennes en un réalisme magique et onirique qui, selon Yan Michalski, nous rappelait facilement le décor, l'atmosphère et les personnages de *« Cent ans de solitude* » de Gabriel Garcia Márquez, œuvre qui d'ailleurs fut travaillée par les directeurs de la pièce pendant les ateliers et les répétitions pour la mise en scène de la pièce[235].

Dans le but de créer une structure scénique imaginaire et onirique, donnant au récit des contours et des coloris presque féériques, il était important de développer une

[234] MICHALSKI, Yan. In : www.itaucultural.org.br
[235] LAMBERT, Alexandre. *Rock : no limiar pos-dramático. Hoje é dia de Rock.* Teatro Brasileiro Contemporâneo. 25/07/2014. Pg. 3.

narration non-hiérarchique entre les discours, les images et les mouvements de scène. Cela faisait que le montage se rapprochait du rêve, rêve qui abordait le surréalisme dans une dialectique de non-hiérarchisation de l'esthétique. Ainsi, dans le but de garder une atmosphère incitant au rêve, la mise en scène de la pièce donna la priorité à une esthétique s'orientant vers une sorte de fragmentation et de collage des pensées et des dialogues, et échappant à la normalité du récit de structure chronologique logique.

Toute cette ambiance que la pièce transmettait, plaisait énormément aux jeunes alternatifs des *Dunas do barato.* Il s'agissait justement de leur monde à eux, de leur envie exaspérée de fuir la réalité stricte, rétrograde et corrompue de la société qui les entourait. Une pièce qui parlait de transition, de mutation de vie avec un arrière-plan à la fois poétique et onirique, mettait ces jeunes en contact avec leurs propres désirs et envies, les lançant dans l'univers des chimères lysergiques et hallucinogènes, découvertes par eux au travers des drogues comme la marihuana et le LSD, de leur utopie de vie et de la psychanalyse.

Luiz Carlos Ripper, qui fit les décors de la pièce, chercha évidemment à fuir la conception italienne de « scène x public », conception d'affrontement figé face au spectateur. Le théâtre fut ainsi divisé en deux grands groupes de rangées de sièges avec un couloir central où les acteurs avaient leur scène. Le but était de se rapprocher de l'image des marges d'une rivière avec l'eau qui coule au centre, ou de celle d'une place avec des chaises sur le trottoir. Le choix de cette structure de scène, non seulement rompait les paradigmes traditionnels du théâtre, mais rapprochait le spectateur de la scène, le mettant en contact direct avec le scénario, la trame et les sensations transmises par les acteurs. Dans le but de créer une aire unique, la mise en scène facilitait la communication entre public et acteurs, permettant et proposant que le public participe à la construction de la scène, l'invitant ainsi à être partie intégrante de la pièce[236].

Tous ces ingrédients, approches et techniques propulsèrent la mise en scène de *Hoje é dia de rock* du groupe Ipanema aux frontières d'une possible rupture avec le théâtre avant-gardiste brésilien, ce qui aurait pu donner naissance à un éventuel théâtre post-dramatique. En tout cas le groupe Ipanema, son attitude *carioca,* sa soif de vie, de poésie et de dynamisme ont laissé des influences dans le théâtre contemporain et probablement une marque dans l'histoire. Une chose est sûre, *Hoje é dia de rock* a influencé les troupes des années 1970, et parmi elles *Asdrúbal Trouxe o Trombone.*

[236] LAMBERT, Alexandre. *Rock : no limiar pos-dramático. Hoje é dia de Rock.* Teatro Brasileiro Contemporâneo. 25/07/2014. Pg. 5.

Quoi qu'il en soit, avant de se lancer dans l'aventure « Asdrubalienne », nous devons aborder et comprendre les problématiques vécues par le théâtre brésilien de cette décennie, en particulier le courant du théâtre dit alternatif dont Asdrúbal Trouxe o Trombone fait partie.

1.6 La génération post 64 en quête de liberté

La stabilité n'existe pas, tout est en transition.
C'est cette transition qui nous fait créer le nouveau,
créer de nouveaux processus[237].

En 1964 les adolescents participaient activement aux mouvements et manifestations culturelles et politiques, ainsi qu'aux organisations de gauche, quelques-unes semi clandestines. Les jeunes de l'époque grandirent dans une ambiance de résistance politique, soit par l'influence et la participation aux mouvements étudiants, soit mobilisés par une culture plutôt généralisée du « savoir », constamment stimulée et diffusée via des auteurs consacrés comme Althusser. Des émissions de radios, des activités sociales, des organisations estudiantines, le CPC de l'UNE, des festivals et concerts de musique, étaient tous des émetteurs, non seulement de l'idéologie de gauche, mais aussi des démonstrations de la force politique de la jeunesse qui souhaitait se tracer un chemin autre que celui dicté par la politique extrémiste.

L'ambiance générale était celle d'un bouillonnement de la culture dans un environnement qui commençait à faire sa place à l'expérimentation. Cette génération vit naitre le Tropicalisme, Chico Buarque, Edu Lobo, et tant d'autres avec une musique innovante et moderne. Dans le domaine des médias, de la télévision et du langage, des transformations et de nouvelles propositions étaient en formation. Dans ce contexte culturel, artistique et politique pré AI-5 se formait la conscience de ces jeunes, ainsi que celle de la classe moyenne qui voyaient dans ces mouvements une possibilité de changement structurel et idéologique. En 1967, au Brésil, avant même l'influence de

[237] Traduction de l'auteur. Francisco de Assis Chaves Bastos (Xico Chaves) en entretien le 03/05/2016 dans le cadre de ma 1ère Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Xico Chaves 10).

Mai 68 à Paris, se déroulèrent des agitations politiques avec des barricades et des manifestations.

L'Acte Institutionnel n.5 allait étouffer une bonne partie de la résistance culturelle et politique, qui cependant ne s'éteignit pas et se reconstitua graduellement, parfois sous le couvert de la clandestinité. Il est important de rappeler qu'à ce moment-là beaucoup de leaders estudiantins avaient déjà été arrêtés, souligne Xico Chaves[238] qui représentait à l'époque l'Institut Central d'Arts de l'Université de Brasília, dont il était président du Directoire Académique à l'âge de dix-huit ans[239]. Effectivement la dictature réussit à démonter et à démobiliser le mouvement estudiantin, les directoires de représentations de classes des universités et la plupart des mouvements sociaux contestataires, par le biais de la peur et de la violence.

Ces jeunes qui virent l'arrivée de la dictature comprirent qu'il fallait agir de manière plus créative. Le terrain fertile qui se présenta à cette génération fut ainsi celui de la proposition d'un autre langage, un langage qui se devait d'être alternatif. Les langages alternatifs prirent ainsi force avec des discussions qui abordaient des questions comportementales, politiques et de transformations sociales donnant voix à cette jeunesse qui expérimentait tout.

La contreculture rendait possible des discussions sur des sujets que la gauche des années 1960 ne lançait pas vraiment, tels que les relations amoureuses, l'affection, le mysticisme, l'ésotérisme, la nature. Ceci redonna du sens et de la force à des manifestations plus authentiques du peuple brésilien, comme les rapports avec le *candomblé*[240], les plantes et les guérisseurs indiens.

---

[238] Francisco de Assis Chaves Bastos, diplômé en arts et sciences de la communication de l'Université de Brasília, Notorious Knowledge in Visual Arts de l'Université de Brasília (UnB), artiste plasticien, poète et producteur culturel. Il a organisé plusieurs expositions au Brésil et à l'étranger, publié des recueils de poésie et participé à des mouvements poétiques et artistiques contemporains. A des paroles enregistrées par plusieurs partenaires et interprètes, parmi lesquels Nara Leão et Caetano Veloso. Il s'est consacré aux langages multimédias dans l'art contemporain et à l'utilisation de pigments minéraux dans les arts visuels. Dans l'administration publique, il a coordonné et dirigé des projets culturels nationaux et internationaux. Il est directeur de la division audiovisuelle du gouvernement de Rio de Janeiro, conseiller spécial et conservateur du Musée National des Beaux-Arts et directeur du Centre des Arts Visuels à Funarte. Il est actuellement coordinateur du Bureau Consultatif Spécial de la présidence Funarte.

[239] Francisco de Assis Chaves Bastos en entretien le 03/05/2016 dans le cadre de ma 1ère Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Xico Chaves 5 pg. 2).

[240] Le candomblé est une religion afro-brésilienne dérivée des cultes africains traditionnels, dans laquelle il existe une croyance en un Être suprême (Olorum, Mawu ou Nzambi, selon la nation) et un culte dirigé contre les forces de la nature personnifiées sous une forme ancestrale déifiée: orixá, vodun. Selon les données de l'IBGE du recensement de 2010, il s'agit de la religion déclarée de 0,3% de la population brésilienne. Le Candomblé est pratiqué aussi dans d'autres pays tels que l'Uruguay, l'Argentine, l'Autriche, la Suisse, l'Italie, l'Allemagne, le Portugal, la France et l'Espagne.

Chaves nous rappelle aussi que le mouvement universitaire a résisté partout au Brésil avant le AI-5 et que les festivals de musique, d'où sont nés les plus grands noms de la musique brésilienne, furent d'une importance capitale pour constituer les changements conceptuels qui façonnèrent un langage proprement brésilien et qui viendrait fortement à influencer la contreculture des années 1970 : « C'est à la fin des années soixante qu'apparait le grand cocon d'où vont germer les papillons et les langages qui vont naitre et se déployer à partir des années 1970[241]. »

Pendant cette période qui vit les tendances les plus diverses possibles, avec d'un côté un fort mouvement culturel international et de l'autre des échanges culturels nationaux, dans un pays à dimension et diversité continentale, naquirent des mouvements politiques de la jeunesse brésilienne en réaction à l'autoritarisme et à la dictature, ainsi que des forces culturelles et artistiques qui catalysèrent et façonnèrent la contreculture brésilienne dans les années 1970. Sous cet aspect culturel et artistique une manifestation en particulier mérite d'être discutée.

En décembre 1973, la classe artistique prit en main ses instruments de résistance dans un concert qui fit date. Le concert *O Banquete dos Mendigos*[242] eut lieu le 10 décembre 1973 au Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro (MAM) sous la direction de Jards Macalé. Le MAM présentait à l'époque une exposition commémorative des vingt ans de la Charte des Droits de l'Homme et du Citoyen. Le directeur espagnol à l'époque du Centre d'Information des Nations Unis pour le Brésil, UNIC Rio, Antônio Muiño Lourenda proposa au compositeur et chanteur Jards Macalé de faire un concert en lien avec cet anniversaire. Avec l'aide de Xico Chaves[243] et la collaboration de Cosmes Alves Neto, à l'époque directeur de la cinémathèque du musée, Macalé mit en œuvre le concert *O Banquete dos mendingos* (Le Banquet des Mendiants) qui accueillit une foule de spectateurs pour la présentation de grands noms de la Bossa Nova et de la MPB

[241] Traduction de l'auteur. Francisco de Assis Chaves Bastos en entretien le 03/05/2016 dans le cadre de ma 1ère Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Xico Chaves 3 pg. 1).

242 « O Banquete dos Mendingos » est un double album enregistré en direct le 10 décembre 1973 au Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro lors d'un concert commémorant le 25e anniversaire de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme, publié par la maison de disques RCA. Concert dans son intégralité avec des lectures de passages de la Charte des Droits de l'Homme et du Citoyen. Album "o Banquete dos mendigos", Déclaration Universelle des Droits de l'Homme. RCA, direction de Jards Macalé. 10/12/73 au Musée D'Art Moderne MAM. https://www.youtube.com/watch?v=MHOKaI3VoME

[243] Francisco de Assis Chaves Bastos est né le 6 février 1948 à Tiros, Minas Gerais, Brésil. Poète, artiste plastique, chercheur, journaliste, producteur culturel et auteur, cet artiste multiple a développé une œuvre qui a donné ses fruits dans plusieurs domaines : peinture, télévision, radio, musique et autres médias. Xico a été extrêmement engagé dans la politique ce qui lui a valu la prison et l'exil au Chili sous la dictature brésilienne.

(Musique Populaire Brésilienne) comme Johny Alf, Chico Buarque, Gonzaguinha et Raul Seixas.

Sous les auspices de l'anniversaire des Droits de l'Homme et du Citoyen, le poète Ivan Junqueira, à l'époque attaché de presse de l'ONU, lisait, pendant les intervalles des concerts, des extraits de la charte. Dans un contexte où les manifestations étaient rares depuis l'AI-5 en 1968, la lecture publique de passages de la Charte des Droits de l'Homme sonna comme une vraie démonstration de protestation et comme un manifeste dans une ambiance d'expectative de changement. Le bassiste du groupe Soma, Bruce Henry, enregistra clandestinement le concert et trompa les agents militaires sur place faisant mine que les équipements d'enregistrement étaient des équipements pour les lumières. Les agents finirent par se rendre compte de la tromperie et exigèrent le matériel à la fin du concert, mais Bruce leur livra une cassette vierge. Les vraies cassettes furent cachées et gardées dans un coffre de la maison de disques RCA. Le disque fut lancé mais immédiatement censuré, ne paraissant qu'en 1979[244].

La période du *Banquete dos mendigos* est marquée par une effervescence culturelle et artistique. Le MAM fut à l'époque un des pôles les plus importants à Rio de Janeiro de discussions et de débats sur la culture. La ville de Rio de Janeiro était à l'époque un lieu vers où convergeait une bonne partie des tendances culturelles et artistiques, avec des artistes de tout le pays qui se retrouvaient dans cette ville à l'aura de soleil et de joie, et qui y proposaient une série d'évènements alternatifs. Pour Xico Chaves, dans cette ambiance grandement symbolique où se révélaient de nouvelles formes et conceptions de langages, se construisait une sorte de résistance qui allait déterminer le sens de l'organisation des artistes de la décennie, malgré une approche et une gestion plutôt anarchiques. *Asdrúbal Trouxe o Trombone* et le *Circo Voador* seront de bons exemples de cette gestion et cette organisation collectives et parfois « anarchistes ».

Le Festival *Banquete dos mendigos* peut être compris, presque cinquante ans plus tard, comme un regroupement d'artistes se positionnant contre la censure et la dictature. Si dans un premier temps, l'évènement n'était pas engagé contre la dictature, il fêtait en revanche un des symboles majeurs de la liberté et de la paix, la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen. D'autre part, les artistes sur scène, comme le

[244] Francisco de Assis Chaves Bastos en entretien le 03/05/2016 dans le cadre de ma 1ère Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Xico Chaves 5 pg. 2).

chanteur de rock Raul Seixas ou le compositeur internationalement connu Chico Buarque, étaient en eux-mêmes des icônes de la contestation, de la modernité, de l'ouverture d'esprit et de la grande liberté des hommes. Ayant en arrière-plan une connotation démocratique et de droits civils, l'évènement ne pouvait s'empêcher d'avoir des contours extrêmement symboliques, vis-à-vis de la liberté et de la réfutation de l'oppression.

Quelques années plus tard, en décembre 1975, les militaires firent les premiers pas vers l'ouverture démocratique. Sur le plan culturel, un exemple de cette ouverture graduelle vers la démocratie fut la création de la FUNARTE (Fondation Nationale des Arts) qui commença à cette époque à oeuvrer avec plusieurs instituts d'art, permettant et stimulant une convergence nationale des expérimentations dans tous les domaines de l'art. Arts plastiques, théâtre, musiques et même photographie ont eu, grâce à FUNARTE, une diffusion nationale soit dans le cadre de la mémoire de l'art brésilien, soit comme soutien à l'apparition de nouveaux groupes et d'esthétiques innovantes.

Rio de Janeiro était une des villes qui incarnait le plus les aspects comportementaux des jeunes alternatifs, soit dans les expositions du MAM, soit dans les cours de l'Ecole d'Arts Visuels (EAV), soit sur le sable fin de la plage d'Ipanema. Ces pôles, créés sous la dictature pendant les années 1970, servirent à former les artistes qui étaient à la recherche d'une image et d'un langage propre. L'ambiance alternative de cette décennie fut le bouillon culturel qui fit fleurir le langage contemporain de la décennie, ainsi que des années 1980. L'atmosphère vécue par ces jeunes artistes leur ouvrit un champ de possibilités d'expressions presque inépuisable, dans sa variété, qui d'ailleurs était en soi preuve de liberté et de démocratie. Le discours et la pratique de l'art alternatif transmirent au champ artistique, un potentiel d'incorporation de toute cette effervescence de nouveautés et de changements, tant dans les aspects artistiques et culturels, qu'en ce qui concerne les aspects sociaux et comportementaux. « La jeunesse comprit dans la pratique que la liberté d'expression permettait simultanément d'improviser, d'amplifier, de simplifier et de déployer[245]. »

Pendant les dix années de l'AI-5, malgré la répression et la censure, beaucoup de bonnes choses furent produites et fleurirent dans le domaine de l'art et de la culture. Sur le plan musical Tom Jobim, Chico Buarque, Gilberto Gil, Jorge Ben, Milton Nascimento, Tim Maia, João Bosco, Ivan Lins et tant d'autres musiciens et

[245] Francisco de Assis Chaves Bastos en entretien le 03/05/2016 dans le cadre de ma 1ère Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Xico Chaves 10).

compositeurs maintinrent la flamme de la liberté vivante au travers de leurs chansons. Au théâtre, même exilés, José Celso et Ferreira Gullar continuèrent à produire de la dramaturgie et des réflexions sur la culture brésilienne. Dans le domaine universitaire une série de mémoires et de thèses vont aider à renouveler la bibliographie des sciences sociales, ainsi qu'à mettre en échec les différences idéologiques entre les jeunes et l'ancienne génération, qui prétendait détenir des vérités absolues, attestées par des œuvres inébranlables et des médaillons figurant sur le trône du savoir. Les jeunes et leur comportement révolutionnaire démontraient justement le contraire : rien n'est immutable, rien n'est parfait et inébranlable. Le discours du changement était une des lignes de base de ces jeunes alternatifs et libertaires[246]. Le rock, les expérimentations du corps et de l'esprit, la contreculture et ses « délires » furent les outils que les jeunes avaient en main pour critiquer et rompre avec les idéologies et les engagements des années 1960[247]. Les années 1970 peuvent être comprises ainsi comme une époque de rupture des règles et des conventions qui permit un épanouissement artistique et culturel majeur et une vitalité dont la jeunesse et la société tirèrent profit[248].

Dans ce contexte d'effervescence culturelle des années 1970 où les mots d'ordre furent *expérimentation* et *liberté*, les échanges d'expériences étaient une réalité et donnaient naissance à de nouveaux langages et perspectives. C'est dans ce sens que Luciano Martins[249] défend l'hypothèse que la génération qui viendra à donner vie à l'art et à la culture dans les années 1970 est la *génération des troupes*. Ces troupes donnèrent naissance entre autres à l'Ecole d'Art Visuel, au Circo Voador et à tant d'autres troupes et rassemblements d'idées qui apportaient une bouffée d'air à l'art.

Cette jeunesse a, selon Martins, des caractéristiques bien définies. La plus marquante est par rapport au langage. Cette génération a inventé un langage propre, désarticulé, moderne et dynamique qui relève d'une rupture avec la génération précédente et surtout qui rompt avec les normes et dictons d'une société qui, à ses yeux, était rétrograde, discriminatoire et dépassée. Ce langage se développait en fonction de l'univers ludique et sensoriel qu'offraient les drogues, qui permettaient aux jeunes de se

[246] AUGUSTO, Sérgio. *A cultura nos anos de chumbo.* Jornal O Globo, História, o País. 13 décembre 1998. Pg. 12.
[247] Voir un intéressant article de COELHO, Fred. *Respirar.* Jornal O Globo, Segundo Caderno. 23 mars 2016. Pg. 2.
[248] Fernando Neder, musicien, art éducateur et théâtrologue en entretien en juillet 2016 dans le cadre de ma 1ère Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Fernando Neder 3 pg.3).
[249] MARTINS, Luciano. *A « geração AI-5 » e Maio de 68. Duas Manifestações Intransitivas.* Porto Alegre : Editora Argumento, 2004.

distancier de la logique d'organisations politiques dont ils avaient horreur[250]. Le résultat de cette entreprise vers de nouveaux horizons spirituels, vers la construction d'un autre itinéraire idéologique et de vie, permit à la plupart de ces jeunes de se vider de leur âme et de leur souffrance, créant ainsi une logique autre de résistance où les armes et les partis politiques n'avaient pas de place[251].

Les jeunes étaient pour la plupart en quête de nouveau. L'art fut pour cette génération une activité intéressante et inhabituelle qui leur permettait d'exorciser leurs inquiétudes et leurs doutes mais aussi de révéler leurs aspirations et leurs désirs. Les rencontres artistiques et culturelles furent aussi sous la dictature un espace extrêmement important et fertile de conversations et d'échange d'informations et d'idées. Dans ce contexte où la plupart des journaux et radios étaient contrôlés par la censure, la société n'avait pas vraiment accès à ce qui se passait dans la réalité et voyait défiler sur son écran de télévision un monde où la vie progressait, loin des amarres et des « absurdités » du communisme.

L'union de ces jeunes sur de nouveaux idéaux créa des liens très forts autour des aspects humains tels que l'amour, l'amitié et les découvertes, ce qui par évolution permit et potentialisa la création de troupes théâtrales, de groupes de musique, etc[252]. C'est dans ce sens que le psychanalyste Jorge Gomes résume les années 1970 comme une époque de « communauté » avec beaucoup de fêtes, de rencontres, de spectacles, de musiques, faisant que la création était le moteur idéologique et spirituel, dans une approche qui engendrait l'innovation et l'invention de nouveaux concepts dans le théâtre, dans le dessin, dans le cinéma, dans la danse, en somme partout. Les jeunes étaient en effet avides de nouvelles expériences et idées, désireux aussi de libération sexuelle. Celle-ci fut encore plus stimulée par l'arrivée de la pilule anti-contraceptive au Brésil, permettant à la femme d'exercer sa sexualité de manière autonome sans les freins du paternalisme ou du machisme. Cette génération se permettait et avait la possibilité, à partir de la libération sexuelle, de connaitre davantage le corps et le plaisir. Le corps va d'ailleurs dans ce contexte prendre de plus en plus de place dans l'art.

[250] Voir MARTINS, Luciano. *A « geração AI-5 » e Maio de 68. Duas Manifestações Intransitivas.* Porto Alegre : Editora Argumento, 2004.

[251] Gisálio Cerqueira Filho en entretien en novembre 2017 dans le cadre de ma 1ère Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Gisálio 6). Docteur en Sciences Politiques à l'Université de São Paulo, il est actuellement professeur titulaire en Théorie Politique de l'Université Fédérale Fluminense – UFF à Niteroi, Rio de Janeiro.

[252] Hamilton Vaz Perreira en entretien en novembre 2017 dans le cadre de ma 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Hamilton Vaz – Parque Lage 2 pg.1).

L'expression corporelle devient une des bases des arts vivants et alimente l'esprit des chorégraphes, des dessinateurs, des sculpteurs et des dramaturges. La sexualité et l'auto-connaissance du corps comme instrument de plaisir, mais instrument aussi d'expression artistique, eut une grande influence sur les formes et les esthétiques. L'art devenait plus détendu, spontané, libéré[253].

[253] Entrevue à Rio de Janeiro en novembre 2017 avec le psychanalyste Jorge Gomes dans le cadre de ma 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Jorge Gomes (MVI_6242).

2. Théâtre au Brésil dans les années 1970

2.1 Une nouvelle idéologie pour la dramaturgie

Je me souviens encore, pendant un de mes voyages dans les contrées lointaines du nord-est brésilien, de la rencontre et des discussions avec un vieil homme folkloriste et compositeur. Il était une encyclopédie vivante de la culture de sa région, et il me donna une des plus intéressantes définitions de culture que j'aie pu entendre. Pour ce créateur qui était un des responsables des défilés de carnaval traditionnels de sa région, la culture pouvait être comparée à une rivière, ou bien, à un courant d'eau. Dans sa sagesse que certains pourraient qualifier de primitive, cet homme humble, aux yeux scintillants de vie et d'énergie, me dit plus ou moins ce qui suit:

> *La culture est tel un courant d'eau ou une rivière. D'autres rivières, ruisseaux ou courants viennent parfois s'ajouter à la force du fleuve lui offrant d'autres poissons et couleurs. S'il y a une barrière ou un virage, un tronc ou une grosse pierre, l'eau fait le détour ou passe par-dessus, mais le point principal est que la culture ne s'arrête pas, elle est propre au mouvement de l'homme sur cette terre… Que ça soit en temps de sécheresse ou d'averses, la culture prendra toujours forme et se perpétuera par le biais des danses, des contes, des chansons, des larmes et des sourires humains*[254].

Ce regard et cette compréhension du concept de culture sera peut-être considérée comme romantique si nous suivons à la lettre ce que dirait un spécialiste des sciences humaines, mais cette approche nous permet d'entrevoir la force naturelle et surtout la capacité et les possibilités d'adaptation que l'homme peut avoir dans ces expressions majeures que sont l'art et la culture.

En effet la culture possède un vaste éventail de significations. Les expressions et les évènements qui en découlent se montrent assez hétérogènes et variés pour assigner à ce concept une ampleur qui recouvre pratiquement tout ce qui relève de l'humain. C'est

[254] Mémoire de l'auteur sur des discussions avec un maitre de Maracatú et Carnaval de rue à Pernambuco au nord-est du Brésil en 2005 dans le cadre de recherches de terrain pour un master 2 à l'UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro)/IFCS (Institut de Philosophie et Sciences Sociales).

dans ce sens que le concept de culture présente un large spectre de conceptions et de points de vue, englobant dans son univers depuis des expressions qui sont parfois peu révélatrices de « savoir », jusqu'à celles dont le rôle est attribué à la résistance contre la domination de classe[255]. Mais pour comprendre plus largement les significations possibles de la culture il est opportun de se rappeler que l'être humain est la seule espèce animale capable de « *symboliser* », c'est-à-dire la seule à avoir « la capacité de donner origine, définir et attribuer des significations, de manière libre et arbitraire aux choses et évènements du monde externe, ainsi que de comprendre ces significations[256]. » Les significations qui sont attribuées au monde extérieur peuvent cependant être comprises et intégrées par les autres êtres humains, grâce à un mécanisme où donner du sens comprend, non seulement le fait de créer des significations, mais aussi d'en assimiler. L'expérience, par les répétitions et les échanges humains, finit par transformer ces significations en symboles. Enfin pour qu'une signification se matérialise en tant qu'expérience, il lui faut une structure physique, comme par exemple, une voiture ou une guitare[257].

Le langage a lui aussi un rôle central dans le complexe mécanisme des expériences humaines. Il permet d'accumuler et de transmettre des connaissances. C'est par le biais de discours articulés et de la signification (symbolisation) que les organisations sociales transforment des objets et des outils en un processus de progression, via accumulation et transmission. Cela vaut pour l'économie, mais aussi pour les sciences, les traditions, l'art et les croyances, créant un lien entre les individus d'un même groupe, demandant, par dérivation, à la culture de répondre aux nécessités humaines pour que la vie soit plus sûre et durable. Selon Geertz « *les hommes communiquent, perpétuent et développent leur connaissance et leurs attitudes se rapportant à la vie[258]. »* La culture dans ce sens devient un ensemble, un système où tous les outils et les expressions qui en dérivent ne pourraient exister en dehors d'une organisation sociale qui assure la coexistence d'idées et de croyances.

La culture permet les échanges sociaux et collabore à l'intégration des modèles de comportements, donnant naissance aussi à des amalgames culturels. En adoptant une vision qui nous rapproche de Weber, les interactions sociales seraient impossibles

[255] ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular.* 1ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981. Pg. 7.
[256] WHITE, Leslie A. [com] DILLINGHAM, Beth. *O conceito de cultura.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2009. Pg. 9.
[257] *Ibid.*, p. 15.
[258] GEERTZ, Clifford. *Interpretação das Culturas.* Rio de Janeiro: LTC, 1989. Pg.5.

durablement sans un système de significations partagé par les individus d'un même groupe social[259]. Nous pouvons affirmer par conséquent que la culture est le concept clé de l'anthropologie et qu'il est sans doute un des plus importants acquis des sciences humaines. Cependant des perspectives nouvelles refusent de limiter la culture au quantifiable et proposent des approches qui valorisent le rôle de la temporalité. Ces perspectives tendent à ne plus considérer la culture sous ses aspects universels, mais plutôt comme une configuration particulière d'un système politique défini dans le temps et dans l'espace. La culture, en tant que structure de compréhension, met en valeur et développe les différentes fonctions sociales. Elle pousse ainsi les hommes à appréhender le politique dans des situations qui lui sont propres, où le jeu d'évènements ou de crises fait valoir le facteur culturel dans les enjeux politiques. La culture, et les structures de compréhension et de transmission dont elle est dépendante, ne peuvent donner sens et forme à ses expériences que dans un système faisant de la politique, « l'arène » où la culture se constitue et s'amplifie. Avec ces contours, l'exercice de comparaison des cultures a son importance et nous permet de mieux comprendre d'où elles sont originaires, ce qui les différencie, ce qui les rapproche, leur rôle politique, tout en mettant en place une possible et plausible analyse pour les distinguer les unes des autres[260].

En ce qui concerne l'art en particulier, on doit commencer par souligner qu'il va au-delà de lui-même et que sa production ne pourra jamais déterminer ou prévoir avec exactitude ce qui en résultera sur le plan culturel ou politique. En revanche, malgré l'ampleur et la complexité de ses possibles « conséquences » sur le plan culturel, l'art nous instruit sur l'état actuel de la société dont il émerge, nous offrant de possibles regards sur celle-ci.

Sur le plan politique, l'art et la politique ont en commun de se situer dans le domaine de la vie sociale dans sa totalité[261]. Jouer, écrire, interpréter, danser, en un mot tout ce qui peut transformer le lieu que le système assigne, toutes ces actions et ces champs d'expressions propres à l'art et qui sont transformatrices, sont dans ce sens politiques. L'art, avec d'un côté les apports particuliers et individuels de l'artiste, et de l'autre les tendances et reproductions socioculturelles dont il émerge, permet d'introduire de nouveaux ingrédients dans les rapports entre culture et politique, ce qui d'une manière ou d'une autre, change les rapports de domination et les certitudes

[259] BADIE, Bertrand. *Cuture et politique.* Paris: Economica, 1983. Pg.17.
[260] *Ibid.*, p. 6-7.
[261] DUFRENNE, Mikel. *Art et politique.* Paris: Union Générale d´Éditions, 1947. Pg. 269

idéologiques qui légitiment le pouvoir en place[262]. L'art et le politique sont, sous cet angle, de possibles révolutions dans le quotidien social. En se saisissant du réel, ils réinventent des codes et des valeurs dans une dynamique qui est propre à l'idée d'ouverture, de mutation et d'impermanence. L'art en tant que synergie, ou le politique en tant que structure de maintien et de bouleversement de l'autorité, sont tous deux sources d'inspiration pour changer le vécu, la culture dans son temps. Si l'art est d'une certaine manière reproduction de la société d'où il jaillit, il a aussi, comme distinction dans son originalité, la déconstruction de la valeur en soi, ce qui le rend critique par nature et politique par évolution[263].

Le style artistique est en lui-même un choix d'expression inséré dans un éventail de possibilités de la complexité humaine. L'art propose globalement une forme de liberté, de démocratie, qui peut être associée au politique. Il crée une méthode dont le centre d'intérêt est d'offrir des perspectives qui proviennent de choix et de décisions propres. La liberté du choix valorise la pensée et la critique et fait de l'art un acte social et politique, mettant l'art dans le hall du politique. « L'art est devenu cette parole qui produit un nouvel espace[264]. » Transformateur à plusieurs niveaux, bouleversant dans la plupart de ses propositions, si l'art est susceptible à un moment ou un autre, et pour des raisons diverses, de vouloir changer ou maintenir la hiérarchie esthétique dominante, en ce qui concerne sa liberté d'agir et de transformer, l'art est synonyme d'innovation et de bouleversement puisqu'il est résultat des échanges permanents de redéfinition du monde. Pour Daniel Vander Gucht :

> *L'art classe et déclasse, il range et dérange, il ordonne et désordonne, il structure et déstructure le monde en ses représentations et manifestations (...) et c'est bien pour cela qu'il nous intéresse tant, qu'il nous interpelle, qu'il nous fait courir, enrager et réfléchir*[265].

[262] DUFRENNE, Mikel. *Art et politique*. Paris: Union Générale d´Éditions, 1947. Pg. 270.
[263] GLEIZAL, Jean-Jacques. *L'art et le politique. Essai sur la médiation.* 1ère édition. Paris. Presses Universitaires de France, 1994. Pg. 105.
[264] *Ibid.*, p.178-179.
[265] GUCHT, Daniel Vander. *Art et politique. Pour une redéfinition de l´art engagé.* Bruxelles : Éditions Labor, 2004. Pg. 11.

Le théâtre pendant la période de la dictature militaire est un bon exemple de la capacité d'adaptation et de transformation que l'art peut proposer. A partir d'une conscience et d'une vision plus critiques de l'implantation de l'autoritarisme au Brésil, ainsi que du contact et des dialogues plus directs avec les avant-gardes qui pullulaient dans le monde dans les années 1960, artistes et penseurs ont développé de nouvelles perspectives créatives dans l'univers de l'art. Dans le monde dramatique en particulier, malgré l'étouffement que la censure et la peur imposaient, le théâtre innova et renaquit dans une ambiance de révolution comportementale et culturelle, favorisant la naissance d'un éventail de nouvelles propositions artistiques. Ces nouvelles propositions esthétiques et idéologiques qui s'éveillaient du sol infertile de l'autoritarisme, à partir des années 1970, furent marquées par l'innovation et la fécondité de la triade contreculturelle : *Tropicalisme - mouvement marginal - culture alternative*[266].

Si, d'une part, la culture est la reproduction des modes de vie, des traditions et de la société en général, de l'autre elle est justement un mécanisme complexe d'engrenages, qui au fil du temps et de l'histoire, a fait preuve de renouvellement, de régénération mais aussi d'opposition aux normes, aux tabous et aux conceptions figées. Ce processus dynamique de la culture est paradoxalement lié à une dialectique quasi inévitable d'adversité et de contestation de l'*establishment.*

Le théâtre, en particulier, dans la logique d'une perception critique spécifique liée à l'idéologie singulière de chaque courant, chaque école, voire chaque groupe, est la plupart du temps un instrument de dialogue, de discussion mais aussi de confrontation et d'opposition aux visions et courants politiques en place. Dans la triade contreculturelle, *Tropicalisme - mouvement marginal - culture alternative,* qui se met en place, le nouveau théâtre qui surgit inaugure des techniques, des principes et des procédures scéniques, mais aussi une manière de s'autogérer, qui sont imprégnées d'un discours de liberté et d'autonomie. La liberté et l'innovation vont être en effet l'emblème majeur de l'expérimentation qui, de son côté, sera le fleuron de la génération des artistes des années 1970. Ce qui d'emblée apparait très curieux et remarquable est que l'expérimentation en soi se base nécessairement sur les principes de liberté et de nouveauté, deux éléments et concepts fondamentalement antagoniques aux concepts d'autoritarisme et de conservatisme. C'est dans ce sens qu'étudier la contreculture et le

[266] CAVALCANTI, Johana de Albuquerque. *Teatro experimental (1967–1978), pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda.* Universidade de São Paulo. Thèse de Doctorat. Escola de Comunicação e Artes, 2012.

théâtre expérimental sous la dictature s'impose comme un impératif. Que ce soit le théâtre expérimental, le théâtre marginal ou le théâtre alternatif, peu importe le nom et les discussions esthétiques et idéologiques qui seront entamées, le théâtre contreculturel brésilien a été un sol fertile pour la naissance d'un grand mouvement théâtral d'où naitront des troupes remarquables comme *Asdrúbal Trouxe o Trombone*.

Malgré l'importance de l'histoire culturelle, se pencher sur l'étude et l'analyse de certains sujets peut s'avérer, pour certains critiques d'art, une tâche relativement dépourvue de problématique majeure[267]. Examiner de manière factuelle les articulations et les évolutions de la production artistique, ou de la vie et de la carrière d'acteurs renommés, même quand nous cherchons à démontrer que leurs créations sont révélatrices des contradictions et des limites de l'ensemble de l'institution théâtrale, peut sembler dépourvu des questionnements et des réflexions plus approfondies qu'exigent les sciences humaines. Il ne s'agit pas de généralité ou de déterminisme, mais les grands critiques d'art et les chercheurs du domaine des manifestations culturelles ont, dans leur grande majorité, compris que les sujets les plus fructueux, et aussi les plus risqués et complexes, relevaient en bonne partie de l'univers imprudent et inconnu de ce qui, en un mot, se résume par *nouveau*[268].

Luis Eduardo Soares, journaliste et critique de théâtre contemporain au Brésil, attire notre attention sur le fait que, dans l'immensité des recherches entreprises dans les circuits académiques au Brésil, les œuvres contemporaines ne sont pas souvent objet d'investigation et d'analyse. D'après Soares, cela est probablement dû au fait que se pencher sur le "nouveau" est un terrain incertain et hasardeux, voire inconvenant, susceptible de nous lancer sur un terrain risqué et menaçant, qui va exiger de l'intellectuel plus de travail et évidemment plus de responsabilité critique[269]. Le théâtre expérimental des années 1970, théâtre dont la marque est la transgression permanente des codes conventionnels et habituels, va au début justement souffrir de la part des intellectuels en général de cette absence d'intérêt pour le "nouveau".

Le théâtre expérimental a comme marque justement la transgression et c'est pour cette raison qu'il s'opposait systématiquement au travail des compagnies et des troupes basées sur les fondements et les conditions du théâtre commercial, où le profit

[267] SOARES, Luis Eduardo. *O Inspetor geral*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Caderno B. 02/octobre/1974. Pg.2 Archive FUNARTE.
[268] CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (Orgs). *Domínios da História: Ensaios de teoria e metodologia.* Rio de Janeiro: Campus, 1997.
[269] SOARES, Luis Eduardo. *O Inspetor geral*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Caderno B. 02/octobre/1974. Pg.2. Archive FUNARTE.

dicte la production, le choix de l'œuvre, ainsi que la mise en scène, et où le public est essentiellement aisé et traditionnel. Depuis la fin des années 1960, l'opposition au théâtre commercial, fut la marque de ce nouveau théâtre. Le théâtre alternatif avait dans ce sens hérité des composantes avant-gardistes d'autonomie et de liberté de leur art, qui étaient justement formulées dans une théorie frontalement opposée au théâtre commercial, à savoir : « l'art pour l'art[270]. » Un exemple plus emblématique aura lieu en 1969 avec le groupe "*A Comunidade*" (la Communauté) qui, fondé vers la fin de 1967, cherchait au travers d'un long processus de recherche, une nouvelle façon de communiquer avec son public. Sous la direction de Amir Haddad, la mise en scène de la pièce "*A Construção*" de Altimar Pimentel fit écho et donna une certaine importance à la troupe à Rio de Janeiro. Amir Haddad, le metteur en scène de la pièce, sous des airs de renouveau et de rupture avec le théâtre conventionnel, déclarait à l'époque: « Il s'agit du théâtre d'invention comme réponse au théâtre marchandise[271]. »

Ce fut à partir de cette expérience de Amir Haddad et du groupe *A Comunidade* que le théâtre non-commercial, qui sera nommé théâtre alternatif, indépendant ou expérimental, a débuté un mouvement qui durant toute la décennie 1970, entre succès et déprimes, réussit à conquérir son espace culturel et politique. Le théâtre alternatif démontra son importance en questionnant et en discutant la réalité brésilienne, en captivant et en rassemblant un public venu des périphéries, auparavant rejeté et mis à l'écart, et en donnant naissance au concept de création collective par lequel les membres de la troupe travaillaient sur l'ensemble du processus et recevaient une part équitable des profits de la billetterie. Toutes ces caractéristiques qui mettaient de côté la hiérarchie et même les rôles, relevaient de la réfutation du modèle commercial des entrepreneurs qui pour la plupart ne visaient que le profit et non pas l'art.

Même si le théâtre expérimental ou indépendant a souffert de l'absence de fonds ou de parrainages en provenance de grosses entreprises ou producteurs, il a mis en scène, avec des ressources très limitées, voire inexistantes, des centaines de pièces culturellement, artistiquement et politiquement significatives. Sous le prisme de la recherche de solutions pour rompre avec le paradigme commercial des grands producteurs et entreprises, le théâtre alternatif a créé des issues révélatrices de transformations majeures, résultats d'un processus graduel de maturation et de maturité.

---

[270] GUCHT, Daniel Vander. *Art et politique. Pour une redéfinition de l´art engagé.* Bruxelles : Éditions Labor, 2004. Pg. 7.

[271] GALVÃO, Maria Inês. *Os caminhos do teatro expérimental*. O Estado de São Paulo. Suplemento Cultural. Numero 174/AnoIV ; 02/03/1980. Pg.5.

Les impasses économiques vécues par le théâtre depuis les années 1960 qui le condamnaient à la « soumission » par rapport aux grosses machines de production, ont transformé et donné les contours d'un nouveau théâtre qui, rejetant la logique du profit et des affaires, assuma une esthétique originale, rebelle et novatrice. Ce nouveau *modus operanti* révolutionnait l'aspect de la production dans son ensemble. Il favorisa la construction de nouveaux rapports dans les relations et les liens entre artistes et metteurs en scène, entre théâtre et public, donna une nouvelle vie à la dramaturgie et proposa, dans une vision plus large, une bouffée d'air dans la culture. Le théâtre expérimental ou non-commercial donna naissance et stimula plusieurs troupes dramatiques. Des groupes comme *Na Corda Bamba, Dia a Dia, Niterói, Quinto Crescente, Luzes da Ribalta, Solus, Grupo TAL, Asfalto, Ponto de Partida, Asdrúbal Trouxe o Trombone* et tant d'autres, ne sont que quelques-uns des groupes qui, en inventant une nouvelle voie pour la dramaturgie brésilienne, démontrèrent la force et l'importance d'un théâtre alternatif et non-commercial[272].

Parallèlement au développement et à la mise en place d'un théâtre en opposition à la logique économiciste, les festivals de théâtre gagnèrent une ampleur majeure. Cependant ces festivals qui se multipliaient dans tout le pays, au lieu de donner un élan positif à la scène théâtrale, se révélèrent paradoxalement des lieux de compétition et de concurrence. Les festivals, au moins dans cette logique des prix et des chèques donnés aux vainqueurs, ne stimulaient pas nécessairement l'échange d'informations et d'expériences dans le domaine artistique, et se transformaient trop souvent en espace de rivalité et de conflit et non en lieu de convivialité et de communion. Certains groupes, mettant en avant leur inquiétude face aux chemins qu'empruntait la classe théâtrale, proposèrent de remplacer les festivals par des expositions et des discussions sur l'art dramatique. De ce besoin de discuter de l'avenir de la dramaturgie est né en 1974, avec le soutien de l'organisme d'Etat SNT (Service National de Théâtre), la *Federação Nacional do Teatro Amador - FENATA* (Fédération Nationale de Théâtre Amateur) qui avait déjà une certaine réserve face au théâtre commercial. En 1977, la FENATA est devenue la CONFENATA (Confédération Nationale du Théâtre Amateur), dont le principe premier était de stimuler la mise en place de confédérations de théâtre dans des départements ou régions du pays. La même année dix-neuf confédérations furent créées au Brésil, et parmi elles, celle de Rio de Janeiro. Encore en 1977, fut créée la *Federação*

[272] GALVÃO, Maria Inês. *Os caminhos do teatro experimental*. O Estado de São Paulo. Suplemento Cultural. Numero 174/AnoIV ; 02/03/1980. Pg.5.

de Teatro Independente do Rio de Janeiro (FETIERJ) désormais totalement indépendante du SNT qui était une institution d'Etat, c'est à dire une institution sous le contrôle de la dictature[273].

La persistance et les activités du théâtre contreculturel faisaient cependant face à de multiples problèmes, causés en grande partie par la limitation de leurs ressources économiques, c'est à dire que du fait qu'ils étaient indépendants, ils ne recevaient en général aucun financement ou soutien. Comme nous l'avons déjà vu, le théâtre expérimental ou non-commercial (plusieurs noms pour dire pratiquement la même chose) avait comme idéologie ou philosophie de s'autoproduire pour échapper à la logique du monde des affaires du théâtre commercial. Il faut toutefois souligner de nouveau que la voie du théâtre alternatif a été en bonne partie le résultat de la réticence des organismes officiels d'offrir des théâtres pour que ces jeunes compagnies ou groupes sans supports financiers puissent travailler et se faire connaître[274].

D'autre part, la dramaturgie alternative, même en faisant preuve de persistance et de détermination, rencontra évidemment de grandes difficultés pour poursuivre son travail non-commercial dans un environnement culturel et une économie capitalistes. Elle se voyait parfois perdue dans des contradictions et des crises qui étaient le reflet de la situation économique du Brésil. Le chemin suivi par les artistes alternatifs s'avérait ainsi plus difficile et ardu dans ce contexte de mépris et de faibles revenus qui banalisaient et décourageaient les projets et les artistes sur le long terme.

Malgré les problèmes auxquels le théâtre expérimental a dû faire face jusqu'à nos jours, il a construit un éventail de langages et de tendances différents tout en réussissant à garder des points et des traits communs. Un aspect commun à tous les groupes de ce mouvement dramatique indépendant qui se vérifie comme étant d'une grande importance pour le théâtre, mais aussi pour la culture en général, est le fait d'avoir lutté pour que le théâtre ne soit pas le privilège uniquement des classes aisées. Cette caractéristique démontre en soi une forte préoccupation sociale et démocratique, faisant de ce théâtre un art politiquement engagé. D'une part, par son idéologie non-commerciale, et d'autre part, par une position qui rompt avec le paradigme classique au Brésil où le théâtre est un espace et "chose" pour les riches, il centre sa raison d'exister sur l'art.

---

[273] GALVÃO, Maria Inês. *Os caminhos do teatro experimental*. O Estado de São Paulo. Suplemento Cultural. Numero 174/AnoIV ; 02/03/1980. Pg.5.
[274] FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais anos 70*. São Paulo: Editora Unicamp, 2000. Pg. 26.

Un autre point, qui amena la rupture avec la logique compétitive des festivals, fut les *interchanges*. Il s'agissait d'échanges multiples entre les groupes pour s'entraider. Pour survivre avec très peu de moyens et de matériels, les groupes alternatifs durent créer une forte dynamique d'utilisation commune des moyens, des ressources et des informations. L'éventail de ces *interchanges* allaient de l'emprunt de matériels, de décors et de costumes, en passant par des discussions, des échanges d'idées et d'informations sur les productions artistiques ou par l'utilisation et le prêt d'espaces pour répéter ou mettre en scène une pièce, jusqu'à la diffusion réciproque des spectacles des troupes concernées. Malgré une documentation et une bibliographie lacunaire qui ne nous permettent pas d'affirmer directement les résultats de ces échanges, il semble que les mécanismes de communion adoptés par les groupes alternatifs aient bénéficié à tous, en permettant de fortifier la dramaturgie non-commerciale en général. Le théâtre indépendant a démontré ainsi qu'il est possible, malgré les difficultés, de faire des spectacles de très bonne qualité avec des ressources très limitées si le milieu du théâtre s'unit. Un autre point à souligner est la création du système de coopérative. Dans cette logique alternative, la plupart des groupes optèrent, au fur et à mesure, pour des gestions de type coopératif où les profits et les pertes étaient partagés par l'ensemble du groupe ce qui relevait, au fond, d'une gestion extrêmement égalitaire.

Dans un contexte riche en difficultés et en limitations, ce théâtre marginal réussit à créer un mouvement compétent et ingénieux capable d'articuler et d'affirmer ses expériences et ses esthétiques avec créativité, imagination et audace. Après cette introduction générale sur le nouveau théâtre des années 1970, il faut aller un peu plus avant et comprendre de manière plus précise son idéologie, son esthétique et ses limites.

2.2 L'explosion du Théâtre Expérimental, un phénomène majeur

Avec un sombre arrière-plan et une réalité terrifiante de tortures et de disparitions, le théâtre brésilien vivait des moments incertains. Le théâtre contreculturel est né dans ce contexte théoriquement infécond avec d'un côté la logique capitaliste dans la production artistique et de l'autre une répression qui était synonyme de violences et de situations extrêmes.

En octobre 1974, la journaliste Miriam Alencar, dans un article du *Jornal do Brasil*, faisait un panorama de ce nouveau théâtre qui, en moins d'un an, donna néanmoins naissance à dix troupes permanentes. Les jeunes artistes qui s'obstinent dans cette nouvelle façon de faire du théâtre ont compris que pour faire face au système corrompu du théâtre commercial, il faut faire preuve d'union et d'esprit communautaire.

La critique a vu dans un premier temps l'arrivée de ces jeunes artistes comme une irruption passionnée et passagère, mais en moins d'un an, des réunions constantes, des publicités mutuelles, la fondation de la *Federação Nacional de Teatro Amador* (Fédération nationale de théâtre amateur) et l'exposition dramatique *Antes que o pano caia,* démontrèrent de manière irréfutable la force de ce mouvement qui était conscient de la nécessité de se battre pour survivre[275].

Le deuxième semestre de 1974 comptait déjà avec la participation de plus de 200 jeunes acteurs dans plus de dix groupes dramatiques[276] qui se produisaient systématiquement dans des écoles, des universités, des places publiques et dans toutes les salles de spectacles où il leur était possible de se présenter. Face aux multiples problèmes que ces jeunes acteurs alternatifs rencontraient quotidiennement, ils se rassemblèrent en un système quasi collectif pour être plus forts. Un des premiers grands résultats de cette union fut l'exposition dramatique *Antes que o pano caia* qui eut lieu en novembre de la même année. L'Exposition avait pour but de mettre en lumière, pendant plus d'une semaine, tout ce qui était produit par le théâtre expérimental, ainsi que ses potentialités, ses limites et ses problèmes[277].

Un autre point central à mettre en valeur fut la création de la *Federação Nacional de Teatro Amador* le 8 septembre 1974 à Petrópolis, Rio de Janeiro. Sous les cieux de plomb de la dictature, la fédération avait comme but la lutte des droits de la classe théâtrale brésilienne et la concrétisation des engagements et des réussites de ces jeunes acteurs et de ces troupes. En osmose avec l'avant-gardisme, ce mouvement fédérateur montrait l'engagement politique de la classe théâtrale qui, en se fédérant, mettait en valeur la défense de ses droits, par le biais d'une force politique organisée d'opposition ou de contestation. Dans un contexte qui ne leur accordait que très peu de

[275] ALENCAR, Miriam. *Antes que o pano caia.* Vamos fazer teatro. Jornal do Brasil, Caderno B. 25 octobre 1974.
[276] Hamilton Vaz Pereira, en entretien en juillet 2017, parle d'un chiffre bien plus élévé aux environs de cinquante groupes de théâtre avec chacun une dizaine de personnes. Novembre 2017. 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS.
[277] ALENCAR, Miriam. *Antes que o pano caia.* Vamos fazer teatro. Jornal do Brasil, Caderno B. 25 octobre 1974.

droits et de soutien, être artiste en dehors des diktats commerciaux, exigeait pour sa survie un engagement existentiel, une condition sociale, et une position fondamentalement politique[278].

Parmi les résultats positifs de l'union de ces groupes alternatifs, nous pouvons citer une enquête sur le nombre de salles de spectacles au Brésil. Pour avoir un rayonnement à la fois plus efficace et local, la fédération s'était divisée en sept régions qui contrôlaient en tout vingt-cinq Etats fédérés, chacune de ces régions ayant un Conseil de représentants sur place[279]. La Fédération Nationale du Théâtre Amateur souhaitait avec ces Conseils de représentants être présente à peu près partout dans le pays, pour mettre en marche une étude sur les problèmes des nouveaux groupes de théâtre au Brésil pour les encourager à se professionnaliser et ainsi renouveler le panorama théâtral national.

Sous l'emblème de « l'union fait la force », de multiples réunions et rencontres entre les acteurs et le public eurent lieu. Toujours en 1974, à Rio de Janeiro des groupes de théâtre amateur se réunissaient le lundi au Théâtre Gil Vicente pour discuter de leurs problèmes et envisager des solutions. Le groupe *Asdrúbal Trouxe o Trombone,* que nous allons étudier en détail dans les chapitres à venir, mit en place au Gil Vicente une « communication directe » avec son public sous forme de débat à propos de son spectacle. Pendant ces rencontres, les acteurs demandaient ouvertement l'opinion du public sans passer par les filtres et les barrières de la critique, soumise au contrôle de la censure et parfois corrompue. Pendant ces rencontres au Théâtre Gil Vicente, la troupe *Asdrúbal Trouxe o Trombone* alla jusqu'à demander le contact téléphonique des spectateurs, créant ainsi un lien presque intime avec le public. Cette démarche, entre autres, des artistes alternatifs nous rappelle ce que Fred Forest proclamait dans les années 1970 : « l'art se conçoit maintenant comme un ensemble de *démarches relationnelles* instaurant des rapports dialogiques[280]. » Le résultat de cette tactique fut une présence massive du public dans les spectacles à venir. Le groupe *Teia* adopta la

[278] GUCHT, Daniel Vander. *Art et politique. Pour une redéfinition de l´art engagé.* Bruxelles : Éditions Labor, 2004. Pg. 7.

[279] Le Brésil est un Etat fédéral composé de cinq régions et de vingt-sept états fédérés.
Ici la liste des régions avec des Conseils de Représentants de la Fédération Nationale de Théâtre Amateur étaient : 1)Région Nord et ses états fédérés: Acre, Rondônia, Amazonas, Pará, Amapá et Roraima ; 2) Région Nord-Est 1 et ses états fédérés: Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte ; 3) Région Nord-Est 2 et ses états fédérés: Paraíba Pernambuco, Alagoas, Sergipe et Bahia ; 4) Région Sud-Est 1 et ses états fédérés : Minas Gerais, Espírito Santo, Guanabara et Grande Rio ; 5) Région Sud-Est 2 et son état fédéré : São Paulo ; 6) Région Sud et ses états fédérés: Paraná, Santa Catarina et Rio Grande do Sul ; 7) Région Centre-Ouest et ses états fédérés: Goiás, Brasília et Mato Grosso.

[280] Fred Forest in: GUCHT, Daniel Vander. *Art et politique. Pour une redéfinition de l´art engagé.* Bruxelles : Éditions Labor, 2004. Pg. 61.

même attitude avec son public et recueillit lui aussi les fruits de cette posture de rapprochement et d'ouverture à la critique du public[281]. Cette démarche entreprise par ces groupes ne sous entendait pas de prendre le chemin du paternalisme, mais cherchait plutôt la reconnaissance, le soutien et la visibilité nécessaires pour se maintenir debout, libres et vivants dans un contexte fort défavorable, où les autorités responsables du secteur dramatique les dédaignaient et les dépréciaient.

Dans l'univers du théâtre marginal brésilien, les lacunes en terme de soutien étaient présentes à toutes les étapes, du financement au mépris de la critique, et ceci jusqu'à nos jours. Le théâtre non-commercial a toujours dû faire preuve de persévérance et de cohésion pour lutter contre le mécanisme perverti qui l'écrasait. Dans ce cercle vicieux, quand survient un problème il empêche que l'étape suivante ait lieu, contraignant les jeunes artistes de l'art dramatique à tracer un chemin plus estimable et régulier. Pour n'aborder qu'un des points qui se présentent, les problèmes économiques, par manque de financement ou de parrainage, agissent sur le facteur humain. Les acteurs qui ne peuvent pas payer leurs factures finissent en grande majorité par renoncer à la carrière artistique ou à tomber en dépression. Le stress occasionné par le manque d'argent va lui aussi avoir une influence sur la qualité des prestations des acteurs.

L'absence de concession de salles pour que ces jeunes groupes puissent répéter et progresser au niveau scénique était un autre problème auquel devait faire face le théâtre amateur, sans parler de l'inexistence quasi absolue de théâtre pour la présentation des pièces. En ce qui concerne les nouveaux acteurs, le théâtre professionnel, qui pouvait se définir par le conservatisme et l'élitisme, ne leur donnait aucune chance, optant toujours pour des acteurs déjà consacrés qui attiraient le public et faisaient de grosses recettes.

Ayant comme objectif simple de montrer leur travail et de conquérir leur place, ces jeunes qui offraient au théâtre national un souffle de nouveauté et de vigueur au travers de leurs jeunes talents, avaient intégré que la seule issue pour survivre et se stabiliser était de s'unir. Le résultat de l'amplification de la lutte et de l'union des jeunes compagnies fut la valorisation du théâtre amateur, l'intérêt de plus en plus grand de la part de la critique, ainsi que des perspectives de croissance et d'élargissement du public. Par ailleurs, la limitation des moyens poussa ces jeunes acteurs à mettre la main à la pâte pour assurer la mise en scène d'un spectacle. Le concept d'« acteur-ouvrier » est né

[281] ALENCAR, Miriam. *Antes que o pano caia.* Vamos fazer teatro. Jornal do Brasil, Caderno B. 25 octobre 1974.

dans ce contexte avec des acteurs qui écrivaient, donnaient leur opinion, enfonçaient des clous, montaient des décors, dessinaient des flyers, vendaient des entrées dans la rue, dans un esprit de « *pour faire, il faut faire !*». Ces jeunes acteurs ont fini dans cette ambiance par développer et comprendre toutes les étapes nécessaires pour qu'un spectacle voie le jour ; ceci leur a donné « une formation » et un regard ample, global et collectif sur l'art dramatique.

Jorge Gomes[282], psychanalyste qui vécut intensément ces temps de découverte et d'expérimentation dans les années 1970 nous rappelle que ces jeunes acteurs passaient des mois entiers ensemble en créant, écrivant, faisant des décors, des dessins, des chansons dans une ambiance d'art total où ils montaient le spectacle du début à la fin. Ce genre de « résidence » qui caractérisait ce mouvement artistique et culturel se distinguait justement, selon Gomes, par ces expériences humaines, cette ouverture d'esprit et d'âme qui expérimentaient sincèrement et librement, faisant de ces groupes de jeunes acteurs des viviers bouillonnant de créativité[283].

Le mouvement de résistance du théâtre alternatif prit de l'ampleur et donna naissance, comme déjà vu, à l'exposition du théâtre amateur à Rio de Janeiro, *Antes que o pano caia.* Le soir du 23 octobre se réunirent à l'Alliance Française de Copacabana des membres des groupes *Asdrúbal Trouxe o Trombone, Carreta, Asfalto, Os Atores, Teia* et *Miguel Onina*. Il fut décidé que l'exposition aurait lieu pendant quinze jours, à partir de la mi-novembre au Théâtre Gil Vicente de l'Université de Lettres du centre-ville de Rio[284]. Il fut décidé aussi, à l'unanimité, que chaque groupe toucherait la recette totale de son spectacle, et s'engageait à diffuser le spectacle des autres groupes, à aider au montage des autres spectacles et aussi, sur le mode coopératif, à réaliser des affiches et des prospectus.

Le directeur du SNT, Orlando Miranda[285], personne qui apporta désormais un soutien et un élan significatif au théâtre alternatif et amateur, proposa lui aussi un système de coopérative où matériel, transport et toutes sortes d'aides seraient partagés

[282] Psychanalyste, écrivain et artiste plastique, Jorge Gomes est né à la périphérie de Rio de Janeiro. Professeur de Communication et Expression pendant dix ans, il s'est tourné dans les années 1970 vers les thérapies et cours de psychodrame qui lui ont ouvert les portes du monde du Théâtre Expérimental d'où il garde des mémoires et récits grandement utiles pour l'histoire culturelle de la période.
[283] Entrevue à Rio de Janeiro en novembre 2017 avec le psychanalyste Jorge Gomes.
[284] In: MICHALSKI, Yan. *O melhor foram os cenários.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro. 28/12/1974. Pg. 4.
[285] Orlando Miranda, en tant que nouveau directeur du SNT a su en quelques mois diagnostiquer les problèmes chroniques du théâtre dans son ensemble et a initié un combat en investissant massivement en structures et en redonnant au SNT une image fiable. In MICHALSKI, Yan. *O melhor foram os cenários.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro. 28/12/1974. Pg. 4.

par les groupes partenaires de l'exposition. Les jeunes acteurs devaient aussi chercher à convier tous les critiques et spécialistes de la dramaturgie, ainsi que les représentants du SNT pour que ceux-ci voient les évolutions, entrevoient le potentiel de chacun et en conséquence confirment leur soutien face aux nouvelles perspectives d'avenir[286].

En janvier 1976, le critique de théâtre Macksen Luiz, dans un article d'une page entière dans une des revues les plus emblématiques de l'art et de la culture marginale, la revue *Opinião,* fait dans un premier temps une rétrospective négative du théâtre brésilien en 1975 dans son ensemble. Pour ce journaliste et critique de la dramaturgie brésilienne, le théâtre n'a pas vraiment changé, ce qui détermine la précarité de l'activité théâtrale au Brésil. Il signale cependant, tout de suite après, des changements encore subtils en ce qui concerne des positions conformistes et des formules « prêtes à porter » paresseuses, longtemps figées et inaltérées. Macksen continue son exposé en affirmant que le répertoire des castings professionnels et surtout amateurs, tend à montrer la vocation que certains attribuent au théâtre : rompre les canons et les postulats préétablis de l'art et de la culture. Selon Macksen, le théâtre en 1975 a, peu à peu, évolué en retrouvant des valeurs depuis longtemps endormies ou mises à l'écart comme : l'utilisation des auteurs nationaux[287], la valorisation de la *palavra* au théâtre et une recherche intimement intégrée à une proposition de mise en scène qui puisse dégager une vision du monde et surtout un dialogue avec la réalité humaine, sociale et politique de la société brésilienne[288].

Même si le panorama des résultats était insatisfaisant, la critique vit dans l'année 1975 une tendance évolutive avec la création d'un corps idéologique plus solide qui, à son tour, amplifia les perspectives de la dramaturgie. Le théâtre alternatif apporta une contribution majeure en se montrant conscient des barrières que les hommes d'affaires de la dramaturgie utilisaient pour encadrer le théâtre selon leurs intérêts économiques privés. En plus ce nouveau théâtre commença à être remarqué par les grands critiques qui voyaient dans des spectacles comme la version de Ubu Roi d'Asdrúbal Trouxe o Trombone des spectacles qui lançaient sur scène des thématiques épineuses et contraignantes pour le milieu de la dramaturgie de Rio de Janeiro, ainsi que pour le système politique en place.

[286] ALENCAR, Miriam. *Antes que o pano caia.* Vamos fazer teatro. Jornal do Brasil, Caderno B. 25 octobre 1974.
[287] Quant à la reprise des auteurs nationaux, parmi dix-neuf spectacles en scène à São Paulo, douze étaient d'auteurs nationaux donnant un élan majeur à une tendance globale de faire un théâtre brésilien sur des textes brésiliens.
[288] LUIZ, Macksen. *Voltar a querer.* Revista Opinão, Teatro 75. 2/01/1975. Pg. 21.

Le théâtre alternatif non-commercial est ainsi de plus en plus vu comme une source de bouleversement du statu quo, comme une volonté de changer les paradigmes en utilisant pour cela, non pas la révolte pamphlétaire ou la lutte armée, mais plutôt une bonne dose d'innovation, d'humour et de simplicité. En résumé, si pour certains critiques l'année 1975, sur le plan de la dramaturgie, n'a pas été une année de grands succès, elle a été synonyme de redéfinitions qui cherchaient de nouvelles perspectives.

En 1977, les secteurs les plus éclairés comme les intellectuels, les artistes et les étudiants, dans un chœur relativement uni, exprimèrent leur mécontentement et mirent en avant leurs revendications. La société commençait d'une manière plus ample à s'autoriser à manifester et à revendiquer des changements. Paradoxalement, c'est pendant l'année où l'intensité des débats sur les grands problèmes nationaux grandit d'un cran dans la presse, faisant écho dans les secteurs les plus cultivés et éclairés, que le théâtre professionnel ne parut pas vraiment soulever le drapeau de la contestation. Michalski affirma que si le théâtre des années 1960 s'était mis à la tête d'une bonne partie de la lutte artistique contre l'oppression, en revendiquant des droits légitimes et en éclairant son public au moyen de l'art, durant les derniers mois de 1977, le théâtre professionnel avait fait mine de ne rien voir en ce qui concerne la société et ses revendications. Cela s'est fait, selon Michalski, tantôt par l'exclusion dont le théâtre était d'une certaine manière victime, tantôt par absence d'un plus grand engagement de sa part[289]. Il faut cependant souligner que le théâtre subissait à cette époque une vigilance et un contrôle d'une rigueur croissante. Le nombre démesuré de vetos et de censures de toutes sortes, imposés aux textes et aux productions théâtrales avait, ces derniers mois, atteint les limites de l'incohérence, si on considère un système politique qui s'intitulait une *démocratie relative*. Ce fut cette année que le gouvernement militaire, par un acte autoritaire exceptionnel, empêcha la pièce *Patética*[290] primée par le jury du Concours de Dramaturgie du SNT de remporter le prix. Cet évènement

[289] MICHALSKI, Yan. Teatro, 1977. *Fora de sintonia com o coro national.* Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro. 27/12/1977. Pg.4.

[290] Patética est une pièce qui a pour objet de réfléchir sur les circonstances de la mort du journaliste Vladimir Herzog en 1975. Elle a été écrite un an après la mort du journaliste par son beau-frère le dramaturge João Ribeiro Chaves Neto. La pièce est non seulement une dénonciation de la torture au Brésil ainsi qu'un dialogue sur des questions esthétiques de la dramaturgie contemporaine. Le texte a eu le prix du concours National de Théâtre du SNT qui a été immédiatement suspendu et confisqué. Le texte a été aussi interdit globalement et n'a été autorisé qu'en 1979. In : GARCIA Miliandre. *Patética : o prêmio e as censuras (anos 1970).* Baleias na arte – Estudos em arte e sociedade. ISSN 1808 -8473 - n. 9, vol. 1, 2012.

autoritaire fit date. Il est considéré comme un des symboles de la censure et de la répression du théâtre en 1977[291].

Même dans le cas de la violation imposée à la pièce *Patética* privée de son prix et en plus totalement censurée, le milieu professionnel du théâtre commercial ne s'insurgea pas vraiment. L'absence de manifestations est due pour certains à un épuisement et un accablement attribuer à la lutte constante pour la survie. La dictature infligeait des pertes parmi les effectifs artistiques, affaiblissant l'ensemble du mouvement qui se réfugiait dans un silence autoprotecteur[292]. Cependant il y eut encore des mises en scène qui échappèrent à la tendance globale et qui par leur forte inspiration artistique furent cohérentes avec le grand chœur de la société qui manifestait pour des changements. Parmi les mises en scène du théâtre commercial, nous pouvons citer deux pièces mises en scène hors de Rio de Janeiro, *Ponto de Partida* à São Paulo et *Tempo de Espera* à Maranhão, Etat fédéré du nord-est du pays, qui ont cherché à exprimer un vrai théâtre qui soit protagoniste de la scène politique[293].

En revanche, contrairement au théâtre commercial, le théâtre alternatif ou expérimental fit preuve d'un esprit de lutte et d'unisson avec les manifestations politiques. Même si sa voix n'était pas encore très puissante, sa visibilité restreinte et la fidélité de son public encore à construire, le théâtre non-commercial apporta sa contribution en tant qu'acteur transformateur et engagé, dans ce contexte qui commençait à montrer l'exigence pour la transition démocratique. En tout cas la production de ces artistes fut révélatrice non seulement de son harmonie avec les évènements sociaux, mais aussi fit preuve de détermination pour poser des questionnements propres à l'idéologie innovatrice et transformatrice de ce nouveau théâtre. Au-delà des aspects idéologiques et politiques, ces jeunes groupes continuaient d'explorer des chemins originaux touchant à la forme scénique, aspect rare à trouver dans l'univers du théâtre professionnel.

La présence et la dynamique du théâtre non-conventionnel continuait ainsi à confirmer ses principes esthétiques et contestataires, mais aussi à monter en force et en présence par le biais d'organismes comme la Fédération de Théâtre de Rio de Janeiro, la FETIERJ, qui pour sa part s'était vivement impliquée non seulement pour articuler les

[291] MICHALSKI, Yan. Teatro, 1977. *Fora de sintonia com o coro national.* Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro. 27/12/1977. Pg.4.
[292] *Ibid.*
[293] *Ibid.*

activités dramaturgiques à Rio, mais aussi pour sensibiliser les groupes sur l'importance de leur rôle politique[294].

Au début de l'année 1978, plus exactement le 5 janvier, le jury du Trophée Mambembe se réunit pour sélectionner les finalistes parmi lesquels seraient choisis, au début du mois de mars de la même année, les vainqueurs des catégories suivantes : meilleur acteur, meilleur metteur en scène, meilleur régisseur lumière, etc[295]. Le critique Macksen Luiz, en accord avec l'avis du grand critique théâtral Michalski affirmait dans l'édition du *Jornal do Brasil* le 27 décembre 1977[296], qu'en analysant le choix des finalistes, on mettait en évidence le niveau médiocre de la production théâtrale en 1977. En effet, le jury n'avait même pas réussi à trouver les cinq noms exigés par catégorie, si bien qu'il fut nécessaire, pour les catégories « acteur » et « directeur » d'avoir recours à des spectacles mis en scène en 1976 pour avoir le nombre de finalistes exigés[297]. En revanche, les catégories « révélations » et « groupes » révélèrent de nouveaux talents. Il faut cependant souligner que ces talents se concentraient sur quelques spectacles, ce qui illustrait la fragilité globale de la saison 1977.

En accord avec l'ambiance de mécontentement qui se manifestait parmi les intellectuels et les artistes, en mai de la même année, le jury du 9e *Concurso de Peças - Prêmio Serviço Nacional de Teatro* (9e Concours de Pièces - Prix Service National de Théâtre) fit preuve de courage en adressant une lettre conjointe de contestation (et ouverte au public) au directeur du SNT, Orlando Miranda qui était aussi, à l'occasion du concours, le président de la commission[298]. Malgré le fait qu'Orlando Miranda était une personne ouverte et engagée pour la survie du théâtre, il faut comprendre qu'il était directeur d'une institution d'Etat sous un gouvernement militaire et dictatorial auquel il était assujetti.

La commission, dont faisaient partie Ilka Marinho Zanotto, Tania Pacheco, B. de Paiva, Jairo de Andrade et Luiz Carlos Ripper, soulignait au 3e paragraphe de la lettre

---

[294] MICHALSKI, Yan. Teatro, 1977. *Fora de sintonia com o coro national.* Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro. 27/12/1977. Pg.4.

[295] Pendant la réunion du 5 janvier, un jury formé par Flávio Marinho, Wilson Cunha, Tania Pacheco et Clovis Levi a choisi les cinq meilleurs spectacles de l'année 1977, à savoir : *Exercício, Trate-me Leão, O Bom Burgues, Não Me Maltrate* e *Dois Pontos.* Chacun des spectacles a rapporté la somme de 30.000 Cruzeiros. Le prix Mambembe est sous la direction du SNT. Voir la relation complète des finalistes sur : LUIZ, Macksen. *Troféu Mambembe. Finalistas de uma temporada com poucos destaques.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. 9/01/1978. Pg. 2, 3e paragraphe.

[296] Voir note de bas de page n. 54

[297] LUIZ, Macksen. *Troféu Mambembe. Finalistas de uma temporada com poucos destaques.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. 9/01/1978. Pg. 2.

[298] MICHALSKI, Yan. *Juri de dramaturgia firma posição.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. 15/05/1978. Pg. 3

que le prix et la lecture publique de celle-ci n'avait pas toujours été respectés par le gouvernement. Au 4e paragraphe, la commission rappelait le cas de la pièce *Patética* lors du 8e Concours. Non seulement la pièce avait vu le prix qui lui avait été attribué lui être confisqué, mais elle avait même fini par être totalement censurée.

Au paragraphe 6, la commission soulignait que ses membres ne tolèreraient pas de pressions ou de restrictions de n'importe quelle nature ou que des conditions leur soient imposées par des organismes autres que ceux de la commission. Le paragraphe 5 montrait clairement la position de la commission quand elle soulignait qu'une œuvre artistique ne pouvait pas voir sa valeur annihilée ou sa circulation limitée par des censures politico-idéologiques ou par des visions partisanes. Cette prise de position envers la liberté et la démocratie du théâtre dans un document officiel et public montraient clairement le mécontentement croissant qui s'exprimait de plus en plus ouvertement chez les intellectuels et les artistes[299].

Les manifestations des intellectuels, de la presse, d'une bonne partie de la population, y compris les ouvriers, envers le gouvernement militaire, finit par donner des fruits avec la révocation de l'Acte Institutionnel n°.5 en décembre 1978. L'intensité des réactions envers le gouvernement prenait de plus en plus de force et d'amplitude et maintenant englobait avocats, étudiants, syndicats, la communauté scientifique, les mouvements sociaux, les artistes. Dans une ambiance d'éveil de la société civile, on put observer à cette époque un vrai tour de force dans la conjoncture politique. Si d'un côté on ne peut pas affirmer qu'il y ait eu des changements significatifs, la face autoritaire du régime ne changeant pas en son cœur, l'intense et hétérogène mobilisation populaire porta ses fruits, non seulement par rapport à la fin du AI-5, mais aussi par rapport à la forte adhésion des secteurs libéraux au projet d'ouverture politique[300]. Avec la fin du AI-5 et le désormais nouvel ordre juridique, le théâtre, ainsi que la création artistique et culturelle d'une manière générale, sortait en partie d'une longue période sombre qui avait duré dix ans (depuis décembre 1968) et qui avait imposé à l'art et à la société tant de pertes et de malheurs.

Pendant la période du AI-5, l'Etat avait utilisé à sa guise la violence au travers des organismes de Sécurité Nationale qui imposaient à l'activité culturelle les limites désirées. En ce qui concerne la presse, l'Etat avait mis en place la censure préalable où

[299] Pour voir l'intégralité de la lettre adressée au Directeur du SNT consulter : MICHALSKI, Yan. *Juri de dramaturgia firma posição.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. 15/05/1978. Pg. 3
[300] MENDONÇA, Sônia Regina de & FONTES, Virginia Maria. *História do Brasil recente 1964-1992*. 4ª edição. Editora Ática, 2001. Pg. 76.

les articles étaient analysés sur place dans les locaux de la rédaction par les censeurs ou bien étaient envoyés au Département de Police Fédérale de la ville ou à la maison mère à la capitale, Brasília. Le temps d'analyse et de renvoi du matériel, tout cela associé aux changements de texte qui étaient en général exigés, créaient un mécanisme ingénieux qui handicapait la possibilité des journaux de publier des informations actualisées. C'était bien là un des premiers objectifs concernant la presse. Cette pratique fut utilisée dans les rédactions de manière systématique pendant toute la période du AI-5 entre 1968 et 1978[301].

La révocation de l'AI-5 ne changea pas vraiment les rapports entre le théâtre et la censure qui se basait sur la législation de 1946 qui avait des critères extrêmement subjectifs, et donnait aux censeurs une liberté quasi-totale pour prohiber. Beatriz Kushnir attire notre attention sur le fait que la censure au Brésil et tout son appareil existent et sont utilisés à toutes les époques. Ce qui existe d'après l'auteur est un processus de continuité des nuances de transformation n'ayant pas d'autre but que de perfectionner le contrôle de la culture ou de la presse. Cette démarche de transformation et d'adaptation de la censure fut la réalité des agences ad-hoc de la période républicaine jusqu'en 1988 quand la nouvelle Constitution enleva à l'Etat la tâche directe de la répression via la censure[302]. En effet nous pouvons parler d'une tradition de la censure au Brésil qui est présidée soit par des intérêts politiques, soit par une morale traditionnellement liée à l'Eglise et aux codes de conduite de la « bonne morale » de la famille. Il était très courant pendant cette période que les femmes de militaires elles-mêmes téléphonent aux départements et organismes de censure pour insister sur la prohibition d'une pièce ou d'un film qui avaient été autorisés[303]. L'histoire de la répression et de la censure au Brésil démontre que celles-ci sont une constante dans la vie et la culture brésilienne en prolongement de sa condition coloniale qui dura pendant quatre siècles.

Composant une sorte de triade, la monarchie absolue, les principes contre-réformistes de l'Eglise catholique et les objectifs civilisateurs de l'expansion européenne ont été alliés dans l'exercice du pouvoir politique et ont mis en place, pour leur maintien et leur affirmation du pouvoir, des stratégies permanentes de contrôle,

[301] KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda – Jornalista e censores, do AI-5 à Constituição de 1988.* 1ª Ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. Pg 42-43.
[302] *Ibid.*, p. 76-77.
[303] COSTA, Maria Cristina Castilho (Org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro.* 1ª Ed. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. Pg. 133.

d'acculturation, et de répression contre tout ce qui paraissait étrange, inadéquat, libertaire ou inconvenant aux regards et aux intérêts des colonisateurs. C'est dans ce sens que l'art et la culture au Brésil, depuis le XVIe siècle, furent accompagnés par une censure moralisatrice et répressive. En résumé, nous devons comprendre qu'au Brésil le théâtre et la censure ont été introduits simultanément par les colonisateurs qui les ont accompagnés de leurs logiques de contrôle et d'oppression typiques du système de colonisation[304].

En ce qui concerne les années 1970, le directeur de la censure, Rogério Nunes, avait lui-même déclaré que la censure « impose des restrictions si incohérentes avec la morale en vigueur dans la société moderne que le travail des censeurs finit par se transformer en une constante bataille contre la réalité[305]. » Dans ce sens, si cette législation donnait une possibilité subjective d'analyse et de jugement, le gouvernement pourrait aussi, à partir de la révocation de l'AI-5, mettre en valeur ses intentions d'ouverture démocratique en libérant davantage l'art des chaines de l'autoritarisme.

Le 2 janvier, dans un article du *Jornal do Brasil*, le critique de théâtre Yan Michalski fait appel au gouvernement pour que celui-ci invite les censeurs à changer leurs points de vue et leurs orientations qui répétaient une logique aveuglée par la recherche du subversif[306]. Cependant des lectures plus approfondies nous mènent à une hypothèse plus subtile qui laisse entrevoir une autre vision de cette problématique. Dans son livre *Palco Amordaçado -15 anos de Censura Teatral no Brasil[307]* Michalski tire comme conclusion que le critère de base de la censure et des censeurs était justement d'absence de critères dans une pratique homogène du « censurer pour censurer ». Il s'agissait en fait d'une stratégie et d'une technique qui n'avaient rien de stupide et aléatoire et qui relevaient d'une méthode qui avait comme but de désorienter les artistes et la presse qui ne pouvaient plus distinguer réellement ce qui était permis ou non, créant ainsi une autocensure large et quasi globale[308].

L'autocensure finit par répandre une appréhension et une angoisse permanentes chez les journalistes, les directeurs de journaux et surtout, les propriétaires, qui devaient, avant tout, concentrer leurs efforts, leur attention et leur bon sens à éliminer les matières

[304] COSTA, Maria Cristina Castilho (Org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro.* 1ª Ed. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. Pg. 14.
[305] MICHALSKI, Yan. *O palco sem o AI-5.* Jornal do Brasil. 02/janvier/1979.
[306] *Ibid.*
[307] MICHALSKI, Yan. *O Palco amordaçado – 15 Anos de Censura Tatral no Brasil.* 1a. edição. Avenir, 1979.
[308] Correio do Povo. RS, Porto Alegre. 23/septembre/1979. Pg.18

qui pourraient mettre en danger la survie du journal. Alberto Dines dira que « Pour qu'on puisse retraiter la vérité, il faut, avant tout survivre[309]. » D'une manière ou d'une autre, l'autocensure créa, que ce soit directement ou indirectement, une espèce de collaborationnisme de la part des grands secteurs de la presse qui considéraient leur survie plus importante que la liberté.

L'astucieux mécanisme d'autocensure se révéla rapidement pour l'Etat beaucoup plus intéressant que la censure elle-même étant donné que l'autocensure lui retirait directement toute sorte de responsabilité. Pour aller un peu plus loin dans cette habile logique, l'Etat instillait une idée subtile de liberté d'expression qui poussait en revanche la presse à un conditionnement et à une rationalité de « bon sens » et de prudence concernant les « frontières » à ne pas franchir. La presse se voyait ainsi dans l'embarras face à une situation presque schizophrénique, où il fallait combattre mais ne pas s'exposer, tout en étant vigilant à l'intérieur de sa rédaction pour ne pas toucher à des sujets épineux, à savoir l'Eglise, la morale, les mouvements estudiantins de contestation, la subversion, l'économie, la torture, en résumé, tout ce qui pouvait déplaire aux militaires. Dans ce sens nous comprenons facilement que la presse a été amputée avec cette logique, de son rôle premier qui serait de dire la vérité nue et crue.

En ce qui concerne le théâtre, il faut bien comprendre que faire ou écrire des pièces sous la dictature était synonyme d'une confrontation directe et systématique à la censure. La censure et ses agents ont occupé résolument le premier plan des problématiques vécues par la dramaturgie brésilienne de cette période. Les censeurs étaient présents et actifs dans tous les secteurs et les étapes de la production contrôlant et amputant tout ce qui était écrit, choisi comme texte, tout ce qui était répété, tout ce qui était critiqué, etc. Le théâtre, dans cette période, ne fut pas nécessairement l'ennemi public numéro un des militaires, mais sera l'un des ennemis publics les plus déclarés dans une ambiance d'hostilité, de méfiance et même de brutalité.

Pendant le gouvernement militaire, la discrimination et un presque fanatisme de mépris et de suspicion envers la dramaturgie furent une réalité depuis le début en 1964. Des institutions comme la Police Militaire, certains secteurs de l'armée et les milieux les plus rétrogrades et conservateurs de la société se dessinaient un tableau du théâtre (surtout le théâtre politique, puis l'alternatif), comme étant un lieu subversif de diffusion du communisme. L'image globale du théâtre était associée aux idéologies

[309] Alberto Dines In : KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda – Jornalista e censores, do AI-5 à Constituição de 1988.* 1ª Ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. Pg 50.

révolutionnaires du début des années 1960, ainsi qu'avec le gouvernement renversé de João Goulart, c'est-à-dire avec une idéologie socialiste et populaire. Le coup d'Etat militaire de droite, dans un arrière-plan de radicalisme croissant envers les « subversifs », voyait ainsi, depuis le début, le théâtre avec méfiance, ce qui était suffisant pour créer et mettre en place une stratégie d'asphyxie.

Dans une ambiance où quelques groupes alternatifs des années 1970 vivaient aux couleurs de l'époque avec l'amour libre et la culture hippie, des secteurs plus radicaux les verront comme un « antre » immoral de libertins dépravés et de jeunes drogués qui devaient être littéralement interdits dans une société qui voulait vivre dans la bonne morale catholique[310]. Psychologiquement parlant, le théâtre était plutôt décrit comme le diable et faisait peur aux plus conservateurs qui voyaient la révolution comportementale de ces jeunes artistes comme un dévergondage qui ne pourrait que causer indignation et révolte.

Sous le gouvernement du Président Costa e Silva, l'aversion et la malveillance contre le théâtre furent accrues surtout avec l'aide du Ministre Gama e Silva. Ensemble ils donneront les futurs contours d'une politique organique nettement hostile à la liberté d'expression au théâtre. La promulgation du décret du AI-5 sous la gestion des ministres de la Justice Alfredo Buzaid et Armando Falcão, déclenchera l'antagonisme envers la dramaturgie à des niveaux très élevés. La répression dont le théâtre souffrait était d'autant plus étouffée et rendue invisible que la presse, elle-même censurée, ne diffusait pas d'informations sur les sanctions imposées par la censure théâtrale[311].

Le sombre contexte dans lequel le théâtre vivait nous amène à nous poser une question. Pourquoi la dictature militaire brésilienne, un régime autoritaire fort avec des objectifs stratégiques très bien définis, a investi autant d'efforts, de temps, de structures et évidemment de ressources humaines et économiques, pour réprimer une manifestation qui, au Brésil, se limitait à un public qui, non seulement était très réduit, comme, dans sa grande majorité, faisait partie des classes aisées alignées sur les intérêts des militaires ? Pour Reinaldo Cotia Braga[312] deux réponses sont possibles. La première

[310] Entretien avec Reinaldo Cotia Braga, à FUNARTE, Rio de Janeiro, avril 2016, dans le cadre de ma première mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS (Code de la transcription Entretien Reinaldo).

[311] MICHALSKI, Yan. *O Palco amordaçado – 15 Anos de Censura Tatral no Brasil*. 1a. edição. Avenir, 1979. Pg. 8 à 10.

[312] Reinaldo Cotia Braga, Master en Théâtre (Centro de Letras e Artes da UNI-RIO) est acteur et metteur en scène. Il a dirigé des pièces de Molière, Qorpo Santo, Gil Vicente, Brecht, Menotti del Picchia, Fauzi Arap et Millôr Fernandes, parmi d'autres. Prix Meilleure Spectacle de la Fondation Culturelle du District Fédéral (1980) avec "Passageiros da Estrela" de Sérgio Fonta. Il a joué en tant qu'acteur dans les pièces

est que les militaires voyaient dans le théâtre le condensé de tout ce qu'ils haïssaient et s'acharnaient à anéantir, c'est-à-dire la liberté d'être, de faire et d'agir. Le second point, certainement plus consistant, est le fait que, si le théâtre n'avait pas la même portée que la presse ou la télévision, il n'en reste pas moins qu'il était synonyme de forum de discussion et de débat, et conséquemment de construction d'arguments et d'outils de lutte idéologique. Pour illustrer cette frénésie de contrôle du théâtre sous le régime dictatorial, les acteurs étaient obligés de demander une «carte d'identité d'artiste » qui était faite au commissariat de police et qu'ils devaient présenter pour s'inscrire à des concours de théâtre et faire partie des castings par exemple[313].

Cependant, si le théâtre a été un des points centraux de l'investissement de la censure dans la logique de la *Segurança Nacional* (Sécurité Nationale) le réprimant et le boycottant, certains « effets collatéraux » se dégagèrent. Un des bénéfices indirects de la censure a été celui de faire que certains artistes se sentant défiés dans leur art s'obligeaient, d'une manière ou d'une autre, à développer, face à la censure, un langage plus sophistiqué, allégorique et métaphorique, enrichissant le discours et l'esthétique. Le revers de la médaille était en revanche la construction d'un langage qui dans la volonté de confondre et de tromper le censeur, finissait par confondre aussi le spectateur[314].

En 1979, pour la grande satisfaction du milieu théâtral, le directeur du SNT (*Serviço Nacional de Teatro* - Service National de Théâtre), Orlando Miranda, vit ses fonctions renouvelées pour six ans. Dans une entrevue donnée au journal du Brésil qui a fait la une de la revue de *Domingo,* Miranda met en avant sa vision et ses intentions gestionnaires à partir de 1979.

Pour lui une des premières tâches et la plus importante était de s'attaquer à une ample évaluation des erreurs et des réussites de la gestion antérieure, pour ensuite suivre la politique du Ministère de l'Education qui, sous la direction de Eduardo Portela, mettait en valeur le trépied « production, distribution et consommation[315]. » Quand Miranda est interrogé indirectement sur les problèmes de censure envers le théâtre, il répond que le théâtre a vécu des problèmes, mais que la transition lente et graduelle vers

---

Vivendo em Cima da Arvore (1971), Solar (1976), O Sopro da Brisa Marinha (1988). (Source : bibliographie personnelle et Site *Todo teatro carioca*).

[313] Sujet connu de l'histoire et cité pendant l'entretien personnel avec Reinaldo Cotia Braga, à FUNARTE, Rio de Janeiro, avril 2016, dans le cadre de ma première mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS.

[314] Correio do Povo. RS, Porto Alegre. 23/septembre/1979. Pg.18

[315] Entretien avec le Directeur du SNT, Orlando Miranda In : Jornal do Brasil, Revista de Domingo. 1/04/1979. A la une.

le système politique largement démocratique proposé par le président Général Geisel, va ouvrir à l'art de nouvelles perspectives. Il souligne le fait que le théâtre qui, pendant les années sombres de la dictature vivait sans espoir de renouveau, pourra désormais lancer des propositions qui sont les mêmes que celles de la société, c'est-à-dire la participation politique et la pacification des rapports entre l'Etat et le Théâtre. Miranda souligne encore que l'apparition durant les dernières années d'un théâtre brésilien sans attaches avec le sceau traditionnel, va permettre à la dramaturgie, par le biais du théâtre alternatif, de tracer de nouveaux chemins esthétiques[316].

Le théâtre faisait vraiment preuve d'innovation et ceci pas seulement sous l'aspect esthétique ou de gestion collective. Un autre point extrêmement politique et social que le théâtre alternatif a mis en valeur est sa posture de mobilité et de déplacement vers le public. Contrairement au théâtre commercial qui s'adressait à un public déjà déterminé et figé, appartenant majoritairement à la classe aisée, le théâtre non-commercial ou indépendant[317] allait forger un nouveau public. Pour cela il fallait le découvrir, le façonner et évidemment aller à sa rencontre. Les jeunes acteurs de ce nouveau théâtre, libre et à la recherche de nouvelles perspectives, se lancèrent dans les universités mais aussi dans les faubourgs, les favelas et les quartiers moins favorisés. Des groupes de théâtre vont naître en 1979 dans les zones périphériques et s'embarquer dans cette démarche qui est évidemment sociale et idéologique, mais qui cherchait aussi à construire un nouveau public, et qui même avec des entrées à bas prix, pouvait soutenir et donner vie à l'esthétique innovante de cette nouvelle dramaturgie[318].

Cette approche et cette posture du théâtre alternatif démontrent ce qui est connu depuis longtemps : l'histoire du théâtre n'est pas isolée de l'histoire du mouvement populaire. Le théâtre qui partait à la périphérie et dans les favelas ne pouvait pas ne pas refléter et présenter les contradictions et les conflits innés de ce milieu. Si le mouvement populaire fait la grève, le théâtre fera écho à la grève et la mettra sur scène[319]. De même pour la faim, la violence et les conditions inhumaines de vie. Le théâtre non-commercial pousse les artistes non seulement à s'interroger sur leur

[316] Entretien avec le Directeur du SNT, Orlando Miranda In : Jornal do Brasil, Revista de Domingo. 1/04/1979. A la une.
[317] Une discussion est plausible sur la différence entre théâtre expérimental, indépendant, périphérique, alternatif et amateur. Dans la pratique tous ces courants se rapprochent énormément en plusieurs aspects et ont comme enseigne majeure la liberté et la fierté de faire partie du théâtre non-commercial.
[318] FRIAS, Lena. *Periferia. Do pastiche à estética ambulante, a busca do teatro popular.* Jornal do Brasil, Caderno B. 23/avril1979. A la une.
[319] *Quanto mais gente for ver, melhor.* Jornal do Brasil, Caderno B, Rio de Janeiro. 7/décembre/1979. Pg. 2.

rapport au monde, mais aussi à défier et bouleverser les représentations sociales qui masquent les rapports de pouvoirs réels, qu'elles soient sexuelles, raciales, économiques ou culturelles. En harmonie avec le principe de l'art moderne engagé, le théâtre alternatif ou indépendant cultivait un art qui révélait les formes de violences symboliques sur le plan des dominations sociales. Rien de plus politique et engagé[320]. Représenter la vie de la périphérie et des favelas fut, d'une certaine manière, la conséquence des choix des lieux et des publics de cette dramaturgie, révélant des expériences en général exclues ou marginalisées.

Au début, le théâtre qui partait hors des centres urbains, dans les campagnes et dans les écoles publiques moins aisées, finissait par reproduire le théâtre commercial et professionnel dépourvu d'une idéologie en rapport à ces classes sociales. A partir de 1974, les difficultés imposées au théâtre amateur, non-commercial, alternatif ou expérimental, avaient poussé les troupes et les acteurs à développer de nouvelles logiques d'adaptation, donnant naissance à des lignes propres de définition de cette dramaturgie. Il ne s'agissait plus d'un théâtre dont l'« idéologie » était l'argent. Sa propre condition lui imposait un engagement envers lui-même, une rupture de paradigme et la construction par conséquent d'une esthétique et de principes intrinsèques. Ce théâtre était en opposition avec la gestion massifiante, bureaucratique et dépendante d'un système subordonné aux sondages d'opinion et aux médias traditionnels qui soumettaient les rapports entre l'art et la politique à un plan subalterne.

Le théâtre des années 1970 se répartissait en deux grands groupes. Le premier avec les hommes d'affaires qui n'investissaient que dans des spectacles à succès sans risques, grâce soit à la popularité de certains acteurs-vedettes devenus des célébrités nationales, soit à la gloire et la sophistication d'une production qui pouvait reproduire dans les tropiques un spectacle reconnu avec enthousiasme à l'étranger. En plus, ces hommes d'affaires recevaient des financements du gouvernement pour ces somptueux spectacles qui étaient mis en évidence au journal télévisé de 20 heures et faisaient la une des journaux et des revues. Dans ce mécanisme pervers et corrompu, les profits de ces montages finissaient dans la poche de ces entrepreneurs qui globalement investissaient plutôt à la Bourse qu'au théâtre. Pour Amir Haddad[321], à l'époque jeune metteur en

[320] Un bon passage sur ce point en particulier, voir : GUCHT, Daniel Vander. *Art et politique. Pour une redéfinition de l´art engagé.* Bruxelles : Éditions Labor, 2004. Pg. 26.

[321] Amir Haddad, est né à Guaxupé Minas Gerais, Brésil. Metteur en scène et professeur d'art dramatique, récompensé à plusieurs reprises, il dirigea des groupes alternatifs dans les années 1970, recherchant un arrangement non conventionnel de la scène, une déconstruction de la dramaturgie et un usage ouvert des espaces scéniques avec une interaction entre acteurs et spectateurs. Il rejoint le théâtre Oficina à São

scène déjà reconnu, ce serait une illusion naïve d'attendre que ces hommes d'affaires, dans une logique contraire à leur philosophie, s'intéressent à des groupes expérimentaux. Pour Hadadd, dans un milieu qui manquait d'investisseurs pour promouvoir des spectacles à finalité idéologique, le théâtre brésilien était freiné dans sa quête de liberté et voyait sa créativité confisquée[322].

Hamilton Vaz Pereira dans un entretien à l'*Opinião* le 14 février 1974 donnait un panorama très proche de celui de Haddad. Pour Vaz Pereira, souder une équipe autour d'un projet commun était très difficile puisque la production était conditionnée par les problèmes économiques et financiers de celui qui détenait le capital, c'est-à-dire l'homme d'affaires. Il ajoutait encore que, d'après lui, pour permettre qu'un travail soit continu et apporte le plaisir et l'approfondissement que le théâtre exige pour devenir vraiment créatif et innovant, il faut rompre avec une logique où le profit est le but premier[323]. Le journal *Diário de Brasília*, dans le premier paragraphe de l'article du 28 mars 1976 intitulé « *O Inspetor Geral na Ceilândia* », publie, une critique comique et acide du théâtre commercial professionnel en le décrivant comme :

> (…) *théâtre à l'italienne avec des sièges capitonnés, des décors authentiques, « réels », avec une machine à coudre, une table, trois chaises, un mur et un toit en bois, des portes à charnières et poignées, un marquage impeccable, aucune possibilité d'erreur, des séquences de « slides » pour faire le lien entre les passages, un public qui rit aux moments prévus et qui à la fin applaudit et part*[324].

Cette description qui nous semble cohérente en ce qui concerne la description du théâtre traditionnel, laisse entrevoir le ton ironique d'un spécialiste qui ne voit, dans ce

---

Paulo et s'installe à Rio de Janeiro en 1965 où il continue à enseigner et à mettre en scène. Considéré comme l'un des plus grands metteurs en scène du Brésil et reconnu internationalement, il a franchi le «quatrième mur» pour ouvrir la voie à un théâtre vivant et transformateur. In : https://encontrarte.com.br

[322] *Gil Vicente é opção para o teatro experimental*. Diário de Notícias, Domingo, DN Escolar. 27/10/1974. Pg.29.

[323] Entrevue de Hamilton Vaz Pereira, metteur en scène d'Asdrúbal Trouxe o Trombone. In: ARRABAL, José. *Entrevista com Hamilton Vaz Pereira, do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone: Fazendo rir*. Opinião. 14/02/1975.

[324] *O Inspetor Geral na Ceilândia*. Diário de Brasília, Brasília, Distrito Federal. 28/03/1976. Archive FUNARTE.

théâtre qu'il juge sans intensité ni énergie, que des formules et images maintes fois reproduites dans un cercle vicieux de récurrences et de redondances.

L'autre côté de la « médaille dramatique », c'était le théâtre alternatif et expérimental, jeune, libre et innovant, mais sans financement, qui cultivait un régime de coopérative où tous contribuaient à la production du spectacle et ne voyaient les fruits positifs de leurs investissements personnels que si la pièce avait une billetterie satisfaisante. Le théâtre tel que le pratiquait ces jeunes, se révélait ainsi être une activité qui exigeait du courage, mais surtout une persévérance et un engagement presque obstinés.

Dans un milieu de créativité improvisée et de désobéissance aux canons théoriques, le théâtre expérimental luttait systématiquement contre les limitations bureaucratiques, financières et de censure. L'arrière-plan de la dramaturgie était pour les alternatifs un système contraire à leur idéologie artistique. Les jeunes artistes voyaient la dramaturgie commerciale et professionnelle comme un art préexistant, préétabli, forgé d'avance et qui évitait ainsi l'embarras de l'inattendu, de l'émotion, du changement, caractéristiques si chères à la dramaturgie expérimentale[325].

Les jeunes acteurs du théâtre contreculturel croyaient en une dramaturgie nouvelle qui ne faisait pas de distinctions abruptes entre la scène et la rue, entre le théâtre et la vie, faisant de l'art un processus de rencontre et de découverte défiant courageusement et à tout moment le pouvoir en place et le statu quo. Cette vision de la dramaturgie n'était en fait pas nouvelle et avait fait irruption dans le théâtre avant-gardiste qui avait compris déjà le besoin fondamental de ne pas séparer ceux qui font de ceux qui assistent, créant un « entendement », une empathie, entre acteur et public[326].

Pour ce qui est du théâtre commercial par rapport au théâtre né à la fin des années 1960, nous devons souligner que la dramaturgie au Brésil était à l'époque divisée basiquement en quatre groupes. Le *« Teatrão »* qui se limitait basiquement à monter des classiques ; le théâtre politique qui assumait le rôle direct et ouvert d'être la voix de ceux qui souffraient des problèmes politiques et sociaux ; le théâtre contreculturel qui englobait le théâtre marginal, alternatif, expérimental et surtout non-commercial ; enfin le théâtre de comédie[327]. Dans ce contexte de naissance d'un

[325] LUIZ, Macksen. *Asdrúbal traz o Ubu e continua tocando o trombone.* Jornal do Brasil, Caderno B. 27/octobre/1975. Pg.10.
[326] FARIAS, Marcílio. *Asdrúbal : viu, venceu, demoliu.* Jornal de Brasília. 26/mars/1976.
[327] PEREIRA, Hamilton Vaz. *O teatro 20 anos depois.* Jornal do Brasil, Caderno B. 8/janvier/1995. Archive FUNARTE. Hamilton Vaz Pereira, acteur et metteur en scène, est l'un des fondateurs et pilier du groupe Asdrúbal Trouxe o Trombone que nous étudierons en détail prochainement.

nouveau théâtre jeune, passionné et créatif, mais privé de ressources techniques et de financement, le théâtre non-commercial faisait face à de multiples problèmes. L'extrême précarité de ce théâtre amenait la mise en place de montages et de productions artistiques tellement limitées dans leurs moyens que paradoxalement elles finissaient par faire preuve d'originalité et de dynamisme, avec des mises en scène sans éclairage, sans décors, avec des acteurs portant des costumes prêtés par des amis ou d'autres compagnies, et des accessoires trouvés dans les tiroirs oubliés de la famille[328].

Un problème encore plus limitant s'imposait à la plupart des mises en scène commerciales ou non : le loyer des théâtres. En plus des loyers exorbitants, la spéculation immobilière pratiquée dans certaines régions de Rio de Janeiro face au développement et à l'urbanisation frénétique de la ville, provoquèrent une augmentation drastique des loyers des salles de répétitions, créant un autre problème pour les acteurs et les compagnies : l'absence d'endroit où répéter. Très peu de troupes avaient la chance de répéter dans le théâtre où était jouée la pièce. Il n'en reste pas moins que, même les producteurs qui se permettaient d'investir dans des loyers pour des salles de répétitions, trouvaient rarement des locations appropriées, conformes aux exigences pratiques de la mise en scène[329].

Louer une salle était la plupart du temps le coût majeur du montage, contraignant le producteur à être dépendant des résultats de la billetterie. Fernanda Torres, actrice de renom, soulignait, en mars 1975, le rôle capital que l'Etat pouvait jouer en assurant l'entretien des théâtres officiels de l'Etat, permettant ainsi l'existence de lieux adéquats avec de bonnes conditions techniques, mais surtout des loyers compatibles à la réalité dramatique[330]. Yan Michalski, sous l'auspice de la mise en place de la *Fundação Estadual das Artes* en 1975 qui avait comme but de gérer et d'établir une nouvelle politique théâtrale à Rio de Janeiro, mettait en avant l'importance de flexibiliser l'utilisation des théâtres appartenant à l'Etat fédéré de Rio de Janeiro. Le critique de théâtre soulignait aussi qu'il fallait remettre en cause certaines directions rétrogrades et malveillantes qui laissaient les installations de théâtres se dégrader

[328] *Asdrúbal trouxe a invenção.* Opinião, Comentário, Teatro. 15/novembre/1974. Pg. 22.
[329] MICHALSKI, Yan. *Local de trabalho.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro, 30/03/1975. Pg.7.
[330] LUIZ, Macksen. *O ator ausente no palco do Novo Rio.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro, 20/mars/1975.

jusqu'à exiger des réparations qui désormais s'avéraient urgentes et coûteuses[331]. S'ajoutait encore au nombre limité de théâtres en situation de recevoir un spectacle et aux loyers trop coûteux, la fermeture de certains lieux comme le Théâtre Glauce Rocha[332]. Si le panorama des problèmes de la dramaturgie à Rio de Janeiro était noir, pour le théâtre non-commercial en particulier, louer un théâtre était littéralement impossible.

En 1973, l'inauguration du théâtre Gil Vicente, qui était fermé depuis 1968, donna une bouffée d'air aux groupes alternatifs en leur ouvrant ses portes. Le théâtre Gil Vicente au fond de l'Avenue Chile au centre-ville de Rio de Janeiro se présenta comme un espace d'accueil et de développement du théâtre alternatif, et une issue pour ce problème majeur de manque de salles[333]. Sandra Castelo Branco, expliquait au *Diário de Notícias* le 27 octobre 1974, que pour permettre au théâtre expérimental d'avoir un lieu où monter leurs spectacles, le théâtre Gil Vicente ne prenait pas de loyer. L'utilisation de l'espace était payée par un pourcentage de 20% sur la recette de la billetterie du spectacle, ce qui éliminait la contrainte de faire l'avance d'une grosse somme d'argent à donner au patron du théâtre, avant même l'avant-première. C'est ainsi que des groupes sans lieux pour se présenter ont pu respirer l'air de la scène au centre-ville de Rio : en juillet le groupe *Aldeia* avec la pièce *Bierdeman et os incendiários* de Max Forish, au début octobre la pièce *Uma Vez Crápula Sempre Crápula* de Iremar Brito sous la direction du Groupe *Teatro,* ensuite le groupe *Asdrúbal Trouxe o Trombone* et ainsi de suite[334].

L'ouverture du théâtre Gil Vicente fut rapidement considérée avec enthousiasme comme une option viable et solide pour le théâtre non-commercial qui montrait de plus en plus sa présence dans le public. Mais l'ouverture du théâtre n'était pas suffisante, il fallait faire connaître son existence et permettre à des groupes expérimentaux comme *Aldeia, Carreta, Grupo Teatro* et *Asdrúbal Trouxe o Trombone* d'exister et de promouvoir leurs propositions. Rapidement le nouveau théâtre montra sa force et son

---

[331] MICHALSKI, Yan. *Um difícil desafio.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro, 20/03/1975. Voir aussi: *Meu Reino Por Um Palco.* Jornal O Globo, Revista de Domingo, Teatro. 17/8/1975. Pg. 7.

[332] Le Théâtre Glauce Rocha fonctionnait dans les installations du Collège et de l'Université *União das Opérarias de Jesus*. Le 10 avril 1975, le Conseil Administratif de l'Union avait déclaré comme incompatibles les activités d'enseignement avec celles du théâtre et imposa des termes « irréfutables » d'inévitable fermeture du théâtre. In : *Alzira Power. Uma quarentona à procura de abrigo.* Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 23/04/1975. Pg.5.

[333] *Gil Vicente é opção para o teatro experimental.* Diário de Notícias, Domingo, DN Escolar. 27/octobre/1974. Pg.29.

[334] *Ibid.*

engagement pour occuper son espace. D'autres théâtres finirent aussi par accueillir l'expérimentation dramatique.

Ces lignes avaient pour intention de tracer un panorama qui permette d'entrevoir la force et l'innovation dont le théâtre alternatif fit preuve, ainsi que les limitations et les contraintes auxquelles il faisait face. Nous avons voulu aussi démontrer que ce nouveau mouvement dramatique des années 1970 au Brésil était en harmonie avec l'art engagé et ne se limitait pas à savoir s'il était révolutionnaire ou non. Sous l'emblème indéniable de la responsabilité de l'artiste[335], ce théâtre, en s'interrogeant sur les rapports avec son public et la société, ainsi que sur les principes de la production de son art, devint politique par voie de conséquence.

Il est temps maintenant de prendre comme sujet central et d'analyser une des troupes les plus emblématiques de ce nouveau théâtre jeune et inventif qui portait un nom inhabituel et original : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.*

[335] GUCHT, Daniel Vander. *Art et politique. Pour une redéfinition de l´art engagé.* Bruxelles : Éditions Labor, 2004. Pg. 17.

3. Le trombone est joué. Révolution esthétique et comportementale : Asdrúbal Trouxe o Trombone.

3.1 L'embryon en formation.

Au début des années 1970, l'ambiance de la vie au Brésil, et particulièrement à Rio de Janeiro, était à l'étouffement, à la privation d'informations et au contrôle de tout ce qui relevait du domaine de l'art et de la culture[336]. Dans le contresens de la répression, la contreculture avait gagné en force à Rio de Janeiro et avec elle l'idée que la contrerévolution devrait, avant tout, commencer par une révolution intime de chaque individu puisque la révolution socialiste, via la lutte des classes, n'avait pas au Brésil de chance contre la droite autoritaire.

Le début des années 1970, sous la présidence du Général Médici, se caractérisait aussi par l'épuisement des réactions post coup d'Etat ; la plupart des opposants directs aux gouvernements militaires avaient été arrêtés, déportés, avaient disparus ou étaient morts, en un mot, les militaires avaient déjà établi leur pouvoir sur les bases d'un autoritarisme absolu ne laissant pas de grande marge à une contre révolution sous l'auspice du politique.

Dans le domaine de la culture, il s'agissait d'une période où le théâtre était discrédité. Les grands metteurs en scène, les acteurs ainsi que les auteurs vivaient des moments très difficiles soit économiquement parlant, soit par la peur de l'arrestation. La dictature militaire, dans sa stratégie d'extermination de la culture engagée, avait réussi peu à peu à dissoudre et annihiler des groupes de théâtre importants comme le groupe *Opinião* en 1970, le groupe *Arena* en 1971 et le groupe *Oficina* en 1973. Toute une conception du théâtre disparut avec la fin de ces groupes, installant une ambiance de manque de confiance et d'espérance dans le social et dans le politique, créant par évolution un vide énorme sur la scène théâtrale. Les jeunes, qui voyaient dans ces acteurs et ces dramaturges des héros, allaient justement faire naitre un nouveau théâtre dans cet espace vide avec un discours idéologique de lutte pour la joie de vivre[337].

[336] Voir entretien avec Miguel Rale pour un rappel de la première partie de la thèse en question in : '*O caminho para o AI-5 foi aberto por Castelo'.* Journal O Globo, História, O País. 13/décembre/1998. Pg. 12.

[337] *Rua Alice, 550 - Dionisio é pai. Paulo José entrevista Hamilton Vaz Pereira.* Jornal do Brasil, Revista de Domingo. Ano 22 – N° 1119 – 12/octobre/1997. Pg. 7 et 8.

Ce fut au travers du théâtre que des jeunes artistes réussirent à donner un autre sens à la vie, laissant de côté la douleur et la peur et donnant naissance à une troupe qui viendrait bouleverser la dramaturgie brésilienne en faisant appel à une autre esthétique, cette fois-ci plutôt liée à la contreculture et à l'univers *pop*[338]. Ces jeunes artistes contreculturels avaient opté pour le théâtre comme forme de contestation qui, au lieu de se réprimer, faisait le choix de se lancer dans la joie de vivre. Trente ans plus tard, en 2004, Hamilton Vaz Pereira nous rappelle le contexte de l'époque et sa posture face à la dictature :

> *On ne voulait plus de pleurnicheries, ni de lamentations, la situation était déjà trop laide. Tout le monde paraissait ne vouloir que répéter combien les choses étaient difficiles. Je trouvais que c'était bien beau tout ça mais quand j'ai commencé à produire j'ai voulu faire quelque chose qui serait une célébration de la joie de vivre*[339].

Les influences furent multiples et commencèrent d'un côté par la négation des formes de luttes traditionnelles de la gauche et de l'autre, par une recherche assidue de l'originalité qui était une des conditions de base de la nouvelle génération qui commençait à se manifester. C'est ainsi qu'est née avec une grande vitalité, une intelligence et une énorme volonté de vivre, la troupe qui s'appela *Asdrúbal Trouxe o Trombone*.

La troupe fit rapidement polémique puisque son discours d'épanouissement et d'allégresse n'était pas, selon la plupart des opposants, en accord avec les temps sombres et tristes où la torture régnait. La jeune troupe et ses acteurs savaient en revanche que les instruments de lutte jusqu'à présent utilisés, comme la lutte armée et les manifestations de rue, n'étaient pas efficaces et n'apportait comme résultat que la mort et la torture. Hamilton raconte qu'il a dès le début de la dictature compris que, pour lui faire face, il fallait affirmer la vie, même si on risquait d'être accusés d'aliénation par la presse et la classe artistique et intellectuelle.

---

[338] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 28.

[339] *De volta àquela farra toda. Diretor queria um teatro sem « chororô".* Journal O Globo, Segundo Caderno. 15/février/2004. Pg.1.

En ce qui concerne directement l'origine de la troupe qui mit en valeur la joie de vivre, celle-ci se confond avec la vie à l'époque de trois jeunes : Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães et Hamilton Vaz Pereira.

Regina Casé habitait chez sa tante Maria Amélia à Copacabana, Rio de Janeiro. Sa mère était partie au Portugal et son père à São Paulo, laissant à leur fille comme seule issue d'aller à la recherche de sa tante dont le mari était décédé. Casé qui avait fini par retrouver sa tante et habitait chez elle, passait ses journées aux *Dunas do barato* à Ipanema. Luiz Fernando Guimarães, un jeune garçon qui ne connaissait pratiquement rien au théâtre, habitait place São Salvador dans le quartier de classe moyenne de Laranjeiras, Rio de Janeiro. Bien qu'il soit un garçon timide, il adorait depuis l'enfance les fêtes et les foules. Hamilton Vaz Pereira qui deviendrait le directeur et l'écrivain d'Asdrúbal se sentait perdu dans le monde. Il finit par décider de mettre sa vie sous les auspices de la bande sonore de la musique des Beatles « *She loves me* » disant « *yeah, yeah, yeah* » à la vie dans un mécanisme d'affirmation de son existence[340].

Hamilton me raconta au cours d'un entretien en avril 2016 que sa mère et sa tante l'avaient emmené voir le *Show Opinião* (voir partie I) et que le mélange de musique, de poésie et de théâtre sur scène que ce spectacle proposait l'avait impressionné. Ce fut probablement un cap dans sa vie qui l'influença pour toujours dans son choix de suivre une carrière dramatique.

Le contact avec ce genre de production artistique où des gens chantaient, jouaient, déclamaient des textes et des poésies, tout cela dans une ambiance extrêmement théâtralisée, déclencha chez Hamilton la certitude qu'il était possible de rompre les barrières traditionnelles du théâtre. Le *Show Opinião,* dans son ampleur non seulement politique mais aussi esthétique, donna le premier élan à ce jeune dramaturge pour se lancer dans une nouvelle esthétique, loin des canons et des conventions qui régnaient dans le théâtre classique. De surcroit, l'influence de la musique avec la Bossa Nova et des artistes comme Caetano Veloso et Gilberto Gil, alliée à l'atmosphère rock'n'roll des Beatles et des Rolling Stones, s'ajoutèrent pour façonner le profil artistique et créatif d'Hamilton ainsi que celui des textes qu'il écrira dans le futur où

[340] Déposition des personnes elles-mêmes. Série documentaire, Chaîne Viva : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 1, *Perdido pelo mundo* (transcription pg.1). 18/novembre/2017. Canal Viva.

théâtre, musique, danse, cirque et même vidéo feront partie d'un mixte artistique généreux, moderne et innovant[341].

La mise en scène de *O Rei da Vela* d'Oswald de Andrade par la troupe *Oficina* sous la direction de José Celso Martinez Corrêa en 1966 à São Paulo, était évoquée par Hamilton, cinquante ans plus tard au cours d'un entretien en 2017, comme étant un spectacle qui inaugurait une nouvelle période de l'art et de la culture brésilienne. La mise en scène de *O Rei da Vela* d'Oswald de Andrade par *l'Oficina* viendrait influencer toute une génération d'artistes comme Caetano Veloso, Gilberto Gil dans la musique, Glauber Rocha avec le film *Terra em Transe* dans le cinéma et Hélio Oiticica dans les arts plastiques, cela pour ne citer que quelques exemples. D'une manière plus large, *O Rei da Vela* fut, selon Hamilton lui-même une des influences du Tropicalisme[342].

La pièce eut vraiment un grand impact à l'époque et en particulier sur Hamilton qui eut la chance de voir la première mise en scène à l'âge de seize ou dix-sept ans. La mise en scène de José Celso était selon Hamilton, une mise en scène moderne où son, lumière, arts plastiques et dramaturgie étaient en symbiose et donnaient voix et image à la philosophie, à la littérature, à la pensée et surtout à une série de sentiments et de besoins humains. En 2016, Hamilton me confiera combien *O Rei da Vela* avait eu une forte influence sur son inspiration. D'une manière ou d'une autre Asdrúbal serait né en partie de cette énergie et de cette empreinte du spectacle de l'*Oficina*. La première mise en scène d'Asdrúbal, ainsi que les autres spectacles seront tous marqués par la vitalité et l'emphase de l'*Oficina* avec en plus des ingrédients particuliers que nous allons découvrir.

La plage d'Ipanema eut aussi, sans aucun doute, une grande influence chez Hamilton. *As Dunas do barato*, comme déjà vu dans un chapitre précédent, était un espace d'exercice de la liberté comportementale où spontanéité, liberté et esprit de détachement façonnaient le mode de vie des jeunes habitués. Le *pier* d'Ipanema est né à la même époque que le psychédélisme, le tropicalisme, le culte du corps, de sa santé et de sa beauté, avec aussi l'arrivée de la contreculture et les lectures obligatoires du *Pasquim*.

[341] Entretien avec le directeur et fondateur d'Asdrúbal Trouxe o Trombone, Hamilton Vaz Pereira. (Code : Entretien Hamilton Vaz 2). Avril 2016. 1ère Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS.

[342] Hamilton Vaz Perreira en entretien en novembre 2017 dans le cadre de ma 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Hamilton Vaz – Parque Lage 2 (7) pg.1).

Pour certains de ces jeunes, le surf était un moyen de s'évader et d'oublier la répression. La jetée d'Ipanema, qui rentra dans l'histoire sous le nom de *Dunas do barato*[343], fonctionnait comme une source d'énergie et un lieu de rencontres et d'échanges d'idées. Sous le soleil et sur le sable naissaient des projets dirigés par une idéologie qui disaient non à un système qui restreignait les informations et aliénait les jeunes. Presque vingt ans plus tard, l'acteur, chanteur et compositeur, Evandro Mesquita affirmera que malgré la répression et les artifices utilisés par la dictature, des fruits sont nés des cultures plantées, face aux belles vagues et aux surfeurs d'Ipanema[344].

A Ipanema cette manière d'être, de voir la vie, la sentir et agir en société, fut assimilée par Hamilton et par surcroit fit écho dans son œuvre, dans sa manière de jouer et de transmettre sa vision de l'art. Cet esprit moins formel, plus libertaire et spontané donnait déjà les contours d'une action politique, certainement indirecte, mais qui avait en soi une connotation libertaire et démocratique[345].

Hamilton ajoutait que l'école pour lui avait été un vrai supplice. Il ne se sentait pas du tout stimulé par l'ambiance scolaire et encore moins par les contenus des enseignements, la plupart du temps, grisâtres et loin de la réalité de sa vie, de ses émotions et de ses envies. Dans ce processus de négation de l'école, la rencontre avec le théâtre lui proposa un autre chemin, lui offrant une issue et une projection dans l'avenir. Le théâtre pourrait lui offrir la vraie connaissance de l'univers de l'humain qu'il recherchait déjà dans son adolescence.

Dans les années 1970, Hamilton assista à plusieurs spectacles et pièces de théâtres, et suivit plusieurs cours de théâtre se passionnant de plus en plus pour la dramaturgie. Vaz Pereira ne se sentait cependant pas à l'aise avec l'interprétation qu'il croyait être le chemin naturel d'une carrière dans le théâtre. En fait, au-delà du rôle d'acteur, Vaz commença à s'intéresser fortement à tout ce qui concerne la mise en scène, le décor, le scénario, la lumière, le rôle des acteurs et leur interprétation. Hamilton voyait à vrai dire l'acteur, le metteur en scène et le dramaturge comme des éléments directement liés et qu'il pensait intégrer dans un ensemble sophistiqué qui finirait par le conduire à la direction et à la création des pièces d'Asdrúbal.

---

[343] Pour faire une bonne retrospective des « Dunas do Barato » voir : *Anos 70, o sonho que acabou nas 'dunas'.* Journal O Globo, Jornais de Bairro. 29/juin/1987. Pg. 12.

[344] *No início, a contestação.* Journal O Globo. 6/Octobre/1990. Pg. 15.

[345] Reinaldo Cotia Braga, à FUNARTE, Rio de Janeiro, avril 2016, dans le cadre de ma première mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS (Code de la transcription : Entretien Reinaldo (16)).

Les jeunes qui réussiraient à fonder Asdrúbal Trouxe o Trombone partageaient le sentiment généralisé de la jeunesse des années 1960-1970 qui voulait faire advenir un monde différent, le transformer, bref, faire la révolution pour changer le *modus operandi*. Il y avait un sentiment global que cela était possible, que le monde et surtout le Brésil deviendrait un pays plus juste et qu'il pourrait même participer aux changements dont la civilisation avait tant besoin. Mais toute l'espérance fut interrompue avec le coup d'Etat militaire de 1964.

La jeunesse et la classe artistique qui vivaient en plein cycle des Réformes de Base de João Goulart n'étaient pas préparées pour cette régression et tombèrent dans une grande désillusion. Cependant la déception se transforma rapidement en énergie. La période comprise entre 1964 et 1968 fut une des époques les plus productives culturellement et artistiquement selon Cacá Diegues[346], puisque la conjoncture et l'impact de l'inattendu coup d'Etat obligea ces artistes à repenser leur rôle, ce qu'ils produisaient et faisaient[347]. Comme l'a souligné Hamilton lui-même dans un entretien avec le fameux et polémique journal *Opinião* en février 1975, la fondation de la troupe ne fut pas une décision individuelle et encore moins un fait du hasard. Pendant ce moment de répression d'une part et d'essor des questionnements de l'autre, la création d'une troupe de théâtre était la seule issue pour travailler dans un art aussi complexe et bâillonné que le théâtre[348].

Hamilton Vaz Pereira nous rappelle aussi que les journaux et la radio étaient contrôlés par les militaires pour que la population ne puisse pas savoir exactement ce qui se passait au Brésil et dans le monde. On accédait aux informations grâce aux conversations et discussions de rue, à la plage, dans les fêtes. Les spectacles, malgré la censure, permettaient toujours de « s'alimenter » esthétiquement et politiquement grâce aux paroles de musiques ou aux dialogues d'une pièce de théâtre qui nous transmettaient, quoique indirectement, les « nouvelles du jour » comme un bulletin de l'actualité[349].

---

[346] Cacá Diegues est né le 19 mai 1940 à Maceió, Alagoas, au Brésil, sous le nom de Carlos Diégues. Il est producteur et réalisateur, connu pour Xica da Silva (1976), O Maior Amor do Mundo (2006) et Dias Melhores Virão (1989). Il est marié à Renata Maria de Almeida Magalhães depuis 1982. Il était auparavant marié à la fameuse chanteuse brésilienne Nara Leão.

[347] Déposition de José Celso et Cacá Diegues. Série documentaire, Chaîne Viva : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 1, *Perdido pelo mundo* (transcription pg.1 et 2). 18/novembre/2017. Canal Viva.

[348] ARRABAL, José. *Fazendo rir. Entrevista com Hamilton Vaz Pereira, do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Opinião, 14/février/1975. Pg. 12.

[349] Entretien avec le directeur et fondateur d'Asdrúbal Trouxe o Trombone, Hamilton Vaz Pereira. (Code : Entretien Hamilton Vaz – Parque Lage 2 (2)). Novembre 2017. 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS.

Dans ce contexte, Hamilton Vaz Pereira, encore un jeune « perdu » dans le monde, fut emmené par une amie pour voir une pièce de théâtre à l'Ecole de Théâtre *Tablado*[350]. Rapidement il se découvrit une passion pour le théâtre et commença à suivre des cours et à se faire des amis. Faire du théâtre fut pour lui un vrai changement dans sa manière de voir la vie et les personnes. La première grande leçon que lui délivra le théâtre ce fut de comprendre que c'est un univers où chacun a son rôle, où chacun existe comme personne ou personnage. C'est là que ce garçon égaré, sans direction, décida de se lancer une fois pour toute dans cet art.

Plus ou moins à cette époque, le dramaturge Sérgio Britto, dont Hamilton dira, quarante ans plus tard, qu'il valait plus que tous les secrétariats culturels des communes de Rio de Janeiro ensemble[351], monta un cours de théâtre avec Gianni Ratto, Angel Vianna, Klauss Vianna et José Carlos Gondim[352]. Le cours avait deux modules : le premier théorique et un autre pratique où les élèves pouvaient faire des exercices dans des petites scènes qui leur permettaient l'exercice libre de leur créativité, si nécessaire pour la construction de Asdrúbal[353].

Le cours théorique dura pratiquement un an avec des conférences, des débats et la possibilité de conversations et de discussions multiples entre les élèves[354]. Ce fut pendant la deuxième année, en 1972, à l'occasion d'un cours moins théorique et plus tourné vers la pratique, qu'Hamilton Vaz connut Regina Casé, Jorge Alberto Soares, Evandro Mesquita et Nina de Pádua ; tous ensembles commencèrent à développer des liens de créativité et de création qui aboutirent au projet de monter une troupe de théâtre[355].

---

[350] Tablado est une école d'art dramatique fondée en 1951 à Rio de Janeiro par l'écrivaine et dramaturge brésilienne Maria Clara Machado. Depuis son inauguration, plus de 5 000 acteurs ont obtenu leur diplôme en arts de la scène sur le site. L'école en soi mérite une étude plus approfondie vu son importance pour le théâtre au Brésil.

[351] Entretien avec le directeur et fondateur d'Asdrúbal Trouxe o Trombone, Hamilton Vaz Pereira. (Code : Entretien Hamilton Vaz – Parque Lage 2 (3)). Novembre 2017. 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS.

[352] *Fôlego de trombone. Criador do Asdrúbal, Hamilton Vaz Pereira festeja 50 anos com nova peça e livro*. Journal O Globo, Segundo Caderno. 12/décembre/2001. Pg. 1.

[353] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 42.

[354] Plusieurs articles nous montrent que la genèse du groupe vient depuis la première année de ce cours en 1971 comme par exemple : *Asdrúbal era a senha entre amigos.* Folha de São Paulo. 09/juin/1984

[355] Ces liens furent plus forts et solides principalement avec Regina Casé et Jorge Alberto Soares qui seront les premiers fondateurs. Evandro Mesquita, Paulo Conde et Nina de Pádua intégreront plus tard la troupe. Entretien avec le directeur et fondateur d'Asdrúbal Trouxe o Trombone, Hamilton Vaz Pereira. (Code : Entretien Hamilton Vaz – Parque Lage 2 (3)). Novembre 2017. 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS.

Le rôle d'Hamilton et de Regina Casé qui à l'époque avaient moins de vingt ans fut fondamental pour la création de la troupe. Ce fut pendant des rencontres en marge des cours dispensés par l'équipe de Sérgio Britto, que les deux jeunes apprentis acteurs projetèrent de réunir un groupe de comédiens pour mettre en place une nouvelle proposition théâtrale où l'acteur serait aussi important que le personnage. Six groupes furent créés, mais la plupart ne survécurent pas plus de quelques semaines. Le septième groupe qui parvint à se former s'appela *Asdrúbal Trouxe o Trombone* et vécut dix ans[356].

Depuis le début des années 1970, Hamilton anticipait que le théâtre serait sa vie et il recherchait des partenaires qui soient en accord avec sa vision. Il ambitionnait de mettre en place un projet qui associerait plusieurs arts sur scène, en particulier la musique, le théâtre et les arts plastiques. Cependant, entre 1972 et 1974, les groupes que le trio constituait ne se soudaient pas et finissaient par se dissoudre tôt ou tard. Ils eurent beau essayer à plusieurs reprises en faisant appel aux amis et mêmes aux frères et sœurs pour devenir membres de la troupe, la chose ne prenait pas.

Pendant ces deux premières années Hamilton, Regina Casé et Jorge Alberto Soares avaient le projet de mettre en scène une pièce dont l'auteur serait Hamilton ; il réunirait dans son texte des considérations sur la vie et la société que ces jeunes voulaient dire au monde. Hamilton, en plus d'acteur, était déjà considéré par ses amis et son entourage de jeunes alternatifs comme metteur en scène. En effet dès cette époque il possédait déjà des qualités pour l'organisation, la pensée critique, la manière de construire une scène, ainsi que l'énergie de conduire, au jour le jour, des répétitions - seul quelqu'un doté de la force de direction la possède. Cependant, cumuler les rôles d'acteur, metteur en scène, écrivain et producteur était trop lourd pour Hamilton qui finit par décider de ne pas intervenir en tant qu'acteur pour le premier spectacle.

Après de longues conversations avec ses amis et avec Regina Casé en particulier, Hamilton prit aussi une autre décision : ne pas écrire le texte du premier spectacle. Hamilton avait compris que le plus important pour souder le groupe et lui donner la force de se lancer dans l'aventure était de présenter un premier spectacle. C'était plus important que le fait d'être ou non l'auteur du texte. En fait, Hamilton était le seul du groupe qui lisait du théâtre de manière approfondie. Dans ce sens, il était une

[356] *No palco, 'a maravilha e a encrenca da vida carioca'.* Journal O Globo. Segundo Caderno. 15/Février/2004. Pg. 2. & *Longe da praia. Enfim os paulistas podem conhecer o Asdrúbal.* Veja (revue), Archive FUNARTE. 18/octobre/1978. Pg. 66. & *Asdrúbal Trouxe o Trombone: 5 anos.* Cadernos de Teatro. N. 83. Octobre-Décembre 1979. Pg. 13.

des seules personnes du groupe à avoir vraiment une culture littéraire suffisante pour être capable d'écrire à l'avenir un texte dramatique susceptible d'être mis en scène. Hamilton s'était déjà intéressé à l'époque à deux textes en particulier : *L'Inspecteur Général* de Nikolai Gogol et *Ubu Roi* d'Alfred Jarry[357]. Au même moment Luis Arthur Peixoto et Daniel Dantas qui voulaient monter un spectacle ensemble décidèrent de faire appel à Hamilton Vaz Pereira. Peixoto et Dantas firent une lecture du texte écrit par Luis Arthur mais Hamilton ne l'apprécia pas beaucoup[358]. Les trois convinrent alors de travailler chacun de son côté sur le texte et de se retrouver une semaine plus tard. Ils finirent, sur une suggestion d'Hamilton, par travailler une scène d'*Ubu* Roi d'Alfred Jarry que Hamilton avait déjà lu. Le résultat du travail de la scène fut présenté à un groupe d'amis, notamment à Regina Casé et Jorge Alberto Soares. Ces derniers apprécièrent la présentation de la scène proposée par Hamilton et adhérèrent au projet, formant un quintet avec Hamilton, Luis et Daniel. Ensuite João Carlos Motta, Julita Sampaio et Janine Goldfeld rejoignirent le groupe, mais les nouveaux venus ne se soudèrent pas au groupe. De même le texte de Jarry ne prit pas et finit par être remplacé par celui de *L'Inspecteur Général* de Gogol qui, selon Hamilton avait une très bonne structure et qui pourrait servir de base pour le premier spectacle de la troupe[359].

A l'évidence, un premier noyau dur s'était formé avec quelques jeunes et le choix d'un texte qui allait donner un élan pour la première réunion du groupe. Elle eut lieu, le 1er mai 1974, jour de la Fête du Travail à la *Casa Laura Alvim*[360] mais cette fois-

[357] Hamilton Vaz Perreira en entretien en novembre 2017 dans le cadre de ma 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Hamilton Vaz – Parque Lage 2 (4) pg.1).

[358] Cette information figure in : PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 44. Par contre, en octobre 1979, Hamilton dira en entretien qu'il fut appelé par Dantas et Peixoto pour mettre en scène la pièce « O Arquiteto e O Imperador da Assíria » de Fernando Abarral. In : *Asdrúbal Trouxe o Trombone: 5 anos.* Cadernos de Teatro. N. 83. Octobre-Décembre 1979. Pg. 14.

[359] Hamilton Vaz Perreira en entretien en novembre 2017 dans le cadre de ma 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Hamilton Vaz – Parque Lage 2 (4) pg.1).

[360] Construite par le médecin Álvaro Alvim entre 1906 et 1910, la propriété est l'une des rares maisons restantes au bord de l'eau qui a résisté à la spéculation immobilière et à la verticalisation du quartier d'Ipanema à Rio de Janeiro. La maison est devenue le 12 mai 1986 le centre culturel Casa de Cultura Laura Alvim (CCLA) avec cinéma, théâtres, galerie d'art et musée. Avant même d'être transformée en centre culturel, la Maison était déjà un point de rencontre pour des artistes tels que Tônia Carreiro, Fernanda Montenegro, Camila Amado et le groupe Asdrúbal Trouxe o Trombone qui répétaient à la Maison, avec la présence constante de l'hôtesse Laura Alvim dont le rêve était déjà à l'époque de transformer la propriété en centre culturel.

ci, contrairement aux fois antérieures, les jeunes acteurs du groupe se mirent d'accord pour fonder une troupe de théâtre[361] comme nous le verrons dans le prochain chapitre.

Hamilton nous raconta en détail plusieurs stratagèmes, pour le moins originaux, qu'il mit en place pour que le groupe se maintienne soudé. Il fallait par exemple payer pour participer aux répétitions. Oui ! Une petite somme d'argent était déposée dans une boite à fromage à chaque répétition, ce qui aida à monter le premier spectacle de la troupe.

Une autre stratégie de cohésion du groupe était de demander aux jeunes acteurs de nettoyer, préparer et ranger la salle avant et après les répétitions. En ce qui concerne les rencontres, la règle était *« on improvise beaucoup et on discute peu »*. Hamilton avait assisté à des répétitions d'autres groupes qui après les improvisations passaient des heures à discuter sans fin. Pour Hamilton c'était peu efficient d'improviser cinq minutes et d'en discuter pendant cinquante, donc la règle était : « *on commence par un bonsoir et puis on agit plus qu'on parle »*.

L'approche d'Hamilton était la suivante : il choisissait une scène, l'expliquait sans que personne n'ait le texte sous ses yeux et ensuite il choisissait des acteurs pour improviser sur ce qu'ils avaient entendu et compris. Les jeunes commençaient à improviser et Hamilton les observait et prenait des notes sur la gestuelle. Les possibilités de relecture du texte qui naissaient dans cette ambiance de création directe et instantanée, permettaient d'aller au-delà du texte lui-même et de créer ainsi quelque chose de nouveau et d'authentique. A la fin de la répétition, chacun avait une minute pour parler[362]. Cependant dans ce groupe déjà constitué, une personne qui deviendrait le troisième pilier de la troupe, avec Regina Casé et Hamilton Vaz Pereira, allait rejoindre le groupe. Ce jeune qui n'avait aucune prétention à devenir acteur s'appelait Luiz Fernando Guimarães.

Luiz Fernando avait une amie, Marta Rochman, qui donnait des cours de théâtre au *Tablado*. Marta insistait constamment pour que Fernando se mette au théâtre en lui assurant qu'il avait un vrai don pour la comédie. Cependant Guimarães ne savait rien sur la dramaturgie, n'avait jamais lu de pièces de théâtre ni de critiques, en un mot n'avait aucun lien culturel avec le théâtre. Entretemps, un des acteurs de la récente

[361] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 44.

[362] Déposition des propres personnes. Série documentaire, Chaîne Viva : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 1, *Perdido pelo mundo* (transcription pg.4). 18/novembre/2017. Canal Viva.

troupe fondée par Hamilton et Casé avait attrapé une pneumonie et ne pouvait plus participer aux répétitions, ni à la mise en scène. Marta donna le contact à Luiz Fernando Guimarães qui se présenta au groupe.

Fernando raconte, dans un témoignage lors de la série documentaire télévisée de la Chaîne VIVA, *Asdrúbal Trouxe o Trombone,* qu'en arrivant à la répétition il n'avait rien compris de ce qui se passait, mais qu'il avait beaucoup aimé l'ambiance et les personnes. Pour son audition, on lui donna un dessin représentant une volaille qu'il ne reconnut pas. Il lui vint à l'esprit que cette volaille ressemblait à une dame qui tricotait et il interpréta ainsi cette dame. Tous les autres acteurs se mirent à rire de son interprétation. Jorge Alberto, un des éléments de la troupe à l'époque, racontait que le seul fait de la présence de Luiz Fernando Guimarães était en soi déjà comique. Fernando était très grand et très maigre avec des bras et des jambes qui n'en finissaient plus, faisant de lui un personnage hilarant. C'est ainsi qu'un des plus importants acteurs du théâtre national et de la télévision commença sa carrière : en jouant le rôle d'une dame qui tricote, mais qui ressemble à une volaille[363]. Regina Casé, une des comédiennes actuelles les plus reconnues de la télévision brésilienne, raconte que dès qu'elle vit Luiz Fernando elle sut qu'il s'agissait de son « couple » parfait pour des mises en scène comiques. Casé demanda à Hamilton d'annuler les autres auditions d'acteurs et commença à jouer avec Fernando.

Les répétitions avancèrent avec Fernando et dès que le spectacle fut prêt un des amis du groupe suggéra de présenter le spectacle au *Centro Isrealita Brasileiro* (Centre Israélien Brésilien) qui se trouvait à Copacabana[364]. Hamilton en visitant le lieu se rendit compte qu'ils allaient jouer entre une piscine et un sauna. « Oui ! C'est exactement notre type d'ambiance ! » s'exclama-t-il face à la proposition insolite. Ils invitèrent les amis et les parents et présentèrent, probablement le 12 septembre 1974, entre la piscine et le sauna, avec des gens en maillot et serviette qui allaient et venaient, la première mise en scène de l'adaptation de *L'Inspecteur Général* de Nikolai Gogol devant une centaine de personnes[365].

A la surprise du groupe, les spectateurs s'amusèrent beaucoup et apprécièrent la mise en scène, ce qui fit comprendre à ces jeunes acteurs que le mélange du langage

[363] Déposition de Luiz Fernando Guimarães. Série documentaire, Chaîne Viva : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 1, *Perdido pelo mundo* (transcription pg.6). 18/novembre/2017. Canal Viva.
[364] *Asdrúbal Trouxe o Trombone: 5 anos.* Cadernos de Teatro. N. 83. Octobre-Décembre 1979. Pg. 14.
[365] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 50.

familier avec un texte classique qui donnait des contours anti-épiques sur un arrière-plan d'improvisation, arrachait des rires au public. Ceci viendrait à donner naissance à une esthétique qui fait écho aux émissions humoristiques télévisuelles jusqu'à aujourd'hui[366].

Après cette avant-première dans un lieu pour le moins insolite pour faire du théâtre, les amis et les parents encouragèrent les acteurs à donner une vraie première dans un vrai théâtre[367] ; ce fut le Théâtre *Opinião* comme nous le verrons dans le prochain chapitre. L'embryon de Asdrúbal s'était déjà transformé en un corps solide, corps et âme d'une troupe qui était née du besoin éprouvé par ses membres de remettre sur scène un théâtre jeune qui, par sa formule et sa conception, réfutait les préjugés et le déterminisme académique d'un théâtre arriéré et dépassé face aux besoins et aux ambitions de la génération contreculturelle. Fuyant les normes imposées par le théâtre « ancien », la troupe comprit que pour parvenir à rompre avec le théâtre traditionnel, elle devait se lancer et envisager une nouvelle voie qui la conduirait à comprendre l'art comme un processus de permanente re-création[368].

[366] Déposition des propres personnes. Série documentaire, Chaîne Viva : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 1, *Perdido pelo mundo* (transcription pg.7). 18/novembre/2017. Canal Viva.
[367] BOIS, Elton. *Uma gozação em cima de « O Inspetor Geral ».* Estado de Minas, Belo Horizonte, MG. 29/avril/1976. & *Asdrúbal Trouxe o Trombone: 5 anos.* Cadernos de Teatro. N. 83. Octobre-Décembre 1979. Pg. 14.
[368] *« Asdrúbal trouxe o trombone » 4a feira no Galpão.* Diário de Brasília. 23/mars/1976.

3.2 Asdrúbal incarne L'Inspecteur Général

Affiche de L'Inspecteur Général
au Théâtre Galpão pendant la saison à Brasília.
Archive FUNARTE

Le 1er mai 1974 naissait à Rio de Janeiro le groupe théâtral *Asdrúbal Trouxe o Trombone* fondé par Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Jorge Alberto Soares, Luiz Artur Peixoto et Daniel Dantas. Asdrúbal Trouxe o Trombone commença son aventure sans argent, mais riche d'idées et avec une forte motivation en tête.

Rapidement les fondateurs de la troupe comprirent que faire du théâtre allait au-delà d'un bon texte de base, d'une série énorme de répétitions avec de très bons acteurs ou des jeux de lumière de grande qualité. Le théâtre qu'Asdrúbal proposa dès sa naissance avait surtout des motivations esthétiques, sociales, psychologiques. Il était le

résultat de l'inquiétude et de la force vitale d'une partie des jeunes des années 1970[369]. Mais ses débuts furent très compliqués et exigèrent vraiment de ses fondateurs une force et une résistance qu'ils ne pouvaient trouver que dans la passion pour l'art.

Ce fut cependant en octobre 1974, avec pour arrière-plan une saison théâtrale grosse de mises en scène couteuses et sans résultats surprenants, que la troupe récemment formée présenta sa première dans un vrai théâtre. Comme pour l'avant-première au Club Israelite, après des essais frustrants pour monter des textes prétentieux ou d'auteurs, la troupe, et Hamilton lui-même, décidèrent de travailler sur la pièce de Nikolai Gogol : *L'Inspecteur Général*[370].

Pour assurer la mise en scène du spectacle, dans une ambiance qui donnait la priorité au jeu plutôt qu'à la discussion, les répétitions durèrent environ quatre mois à raison de séances de trois à quatre heures. Les répétitions eurent lieu, dans un premier temps, à la *Casa Laura Alvim* à Ipanema puis, ensuite, à la *Casa do Estudante Universitário* dans le quartier du *Flamengo* aussi dans la zone sud de Rio de Janeiro. Le texte ne fut lu en fait qu'une seule fois et les répétitions se concentrèrent dès le départ sur l'adaptation des dialogues à partir des résultats et des idées tirés des improvisations. Les informations concernant les personnages furent données au cours de discussions dynamiques, soit pendant les improvisations, soit tout à la fin des répétitions en mode *debriefing*[371].

Lors des entretiens de mes missions doctorales, Hamilton raconte qu'il commençait les répétitions en évoquant un point particulier à propos de la pièce ou de la scène, avant de se lancer dans des exercices d'improvisations et de créations qu'il suggérait. Une série d'expériences apparaissait comme des souvenirs de situations marquantes pour les acteurs, des jeux de leur enfance et toutes sortes de mémoires affectives et psychologiques. Hamilton souhaitait avec cette technique faire oublier, dans un premier temps, qu'ils étaient là pour faire du théâtre, tout en faisant en revanche des repérages de scène et en prenant note des idées qui lui venaient en tête face à ce laboratoire ludique.

---

[369] CONRADO, Aldomar. *Asdrúbal, trombone e outras notícias.* Journal Diário de Notícias, Teatro. 28/Septembre/1974, pg. 2.

[370] Gogol, Nicolas. *L'Inspecteur Général (Revizor).* Collection Etrangère. N. 352. Paris: Libraire A. Hatier. Traduction Française de Prosper Mérimée.

[371] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 46.

Dans un deuxième temps, Hamilton présentait rapidement une scène en particulier et suggérait d'insérer dans la mise en scène les jeux d'enfance que les acteurs avaient évoqués auparavant. Ce genre de « jeu » amusant engendrait des possibilités de dialogue, de gestuelle et de théâtralisation qui généraient l'adaptation de la scène avec des contours créatifs, inventifs qui mettaient tout de suite en avant une relecture de la pièce de base. Ces mécanismes, voire ces stratégies, permettaient que les acteurs n'aient pas vraiment besoin des dialogues du texte, concédant à ceux-ci la possibilité d'inventer des dialogues, des postures et des gestuelles en scène. Hamilton prenait encore une fois note des meilleurs dialogues et jeux sur scène. Tout à la fin de la répétition, le metteur en scène réunissait les acteurs en cercle et soulignait les meilleurs résultats à garder[372].

Ce laboratoire d'improvisations fut suivi par une deuxième étape de répétitions. Dans la seconde phase, si on peut se permettre d'utiliser ce terme, après les premiers mois d'improvisations, Hamilton tria et mit en ordre les meilleurs « fruits » de ces expériences pour commencer le scénario. A ce stade, le directeur privilégiait tantôt le texte de l'auteur, tantôt les créations du groupe définissant simultanément les marquages de scène, ainsi que ce qui s'articulait le mieux sur le plan dramaturgique. Une observation très importante à souligner est que Hamilton, pendant toute sa carrière de metteur en scène, sera toujours très exigeant avec les marquages de scène. Si d'un côté la mise en scène paraissait extrêmement spontanée et improvisée dans une ambiance joyeuse, sans culpabiliser par des airs de tristesse et de douleur que la dictature aurait imposés, elle était dotée en revanche d'une grande rigueur dans l'élaboration concernant les marquages scéniques.

En tout cas, depuis ses débuts, la marque majeure de la troupe et de la mise en scène de ses spectacles fut la valorisation de l'univers et des personnalités de chaque acteur. L'improvisation des acteurs donnait naissance à la construction des personnages, des costumes et des maquillages que Hamilton triait, choisissait et articulait pour monter les scènes, permettant aux acteurs une intégration dans le processus créatif du spectacle, ainsi que dans sa production. Sur la fiche technique de L'*Inspecteur Général* nous voyons que les acteurs cumulaient parfois deux, voire trois rôles dans la pièce et en plus avaient des responsabilités dans la production et la mise en scène du spectacle. Luiz Arthur Peixoto qui jouait le rôle du Dr. Artemi Kildare et de M. Dobchinski était aussi le producteur exécutif de la pièce. Regina Casé jouait le rôle d'Ana Andreievna et du

[372] Déposition de Hamilton Vaz Pereira in : PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 47.

Juge Amos Fiodorovich et était en plus la responsable de la partie diffusion et publicité. Jorge Alberto Soares jouait les rôles du Gouverneur de Nova Asdruburgo et du prêtre et cumulait en plus les fonctions de scénographe, de costumier et de trésorier[373]. Cette caractéristique de construction et production collective deviendra une des marques fondamentales dans l'évolution et l'histoire de la troupe.

La pièce *L'Inspecteur Général* de Gogol (1809-1852), considérée par une grande partie de la critique théâtrale comme un des textes les plus expressifs de la dramaturgie mondiale, est une implacable démolition des valeurs sociales et politiques de la Russie tzariste[374]. Asdrúbal Trouxe o Trombone utilisa, cent trente-huit ans plus tard, son processus d'improvisation, de construction et de créations collectives pour mettre en scène une adaptation du texte au contexte brésilien de dictature et de répression. Nous en discuterons plus tard, mais il est important, dès à présent, de comprendre que, depuis le choix du texte qui parlait de la corruption et de l'autoritarisme russe des tsars jusqu'à la ridiculisation des personnages, la troupe d'Asdrúbal entreprenait déjà, que ce soit indirectement ou pas, via la comédie et la bouffonnerie, un chemin critique et politique envers le pouvoir intolérant et autocratique qu'était la dictature militaire au Brésil.

Le nom de la troupe était déjà une plaisanterie en soi qui démontrait au public la volonté de la troupe de révolutionner le théâtre et d'utiliser la farce comme instrument critique. Exposer la corruption de la Russie tsariste finit par inciter le public à réfléchir plus profondément à la situation brésilienne, à la bureaucratie décadente et aux hypocrisies de la société[375].

En 1970 la situation de la corruption au Brésil était très proche de celle exposée par Gogol sous la Russie tsariste. Au cours d'un entretien, Hamilton nous racontait qu'au Brésil aussi on était en train d'exploiter le peuple et le subjuguer mais que personne ne pouvait lever la voix, haut et fort, pour dénoncer les abus. Attaquer de face les militaires et leurs logiques de terreur était synonyme de prison, de torture et même de mort. Le texte de Gogol fut choisi par Hamilton probablement parce qu'il permettait de faire le pont entre deux époques et deux mondes, mais surtout parce qu'il permettait, avec l'adaptation comique et bouffonne de la troupe, de parler de la situation actuelle du

[373] Voir fiche technique de L'Inspecteur Général : Annexe INSP 1.
[374] MACKSEN, LUIZ. *Asdrúbal trouxe a invenção.* Opinião, Comentário, Teatro. 15/11/1974. Pg. 22.
[375] Reinaldo Cotia Braga, à FUNARTE, Rio de Janeiro, avril 2016, dans le cadre de ma première mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS (Code de la transcription Entretien Reinaldo (7)).

Brésil d'une manière indirecte sans le danger d'une arrestation immédiate[376]. *L'Inspecteur Général* était dans ce sens un chef d'œuvre atemporel de la dramaturgie qui d'ailleurs aurait pu être adapté dans d'autres contextes politiques de dictatures mondiales.

Gogol probablement ne comprendrait pas pourquoi le personnage du juge Amos Fiodorovich fut mis en scène par la troupe de Asdrúbal avec le visage maquillé comme celui d'un clown, mais la troupe avait osé le faire et démontrait ainsi son approche révolutionnaire de déconstruction et d'adaptation dans le contexte politique, social et culturel qui était le leur. La mise en scène d'Asdrúbal de *L'Inspecteur Général* possédait depuis le début une forte connotation de cirque et de pantomime qui indirectement ne se privait pas de ridiculiser et de critiquer la société et ses vices. Malgré la rigueur de la construction et de la mise en scène dramatique, l'adaptation du texte de Gogol était d'une grande liberté de création et un exemple de recherche pour un nouveau chemin esthétique et une stimulation à l'inventivité.

Le 29 septembre 1974, le critique de théâtre Yan Michalski annonçait la naissance, une semaine plus tôt, au cours d'une séance spéciale à minuit au Théâtre *Opinião*, d'un nouveau groupe expérimental. Dans le même article les acteurs de la troupe affirmaient que le résultat de semaines de répétitions et de processus créatifs qui avaient abouti à l'adaptation de *L'Inspecteur Général* de Gogol avaient été surtout déterminés par des conditions et des raisons esthétiques, sociales et psychologiques propres au groupe. La nouvelle troupe se montrait dès à présent expérimentale et révolutionnaire non seulement dans sa manière de construire du théâtre, mais aussi dans le fait de pousser l'art dramatique à se présenter hors des frontières limitées des bâtiments spécifiquement dédiés au théâtre. Leur proposition était justement d'aller vers le public dans des universités, des écoles, des associations et des clubs.

Quoiqu'il en soit, en ce qui concerne d'autres lieux à être explorés par la troupe, l'article mettait en évidence que la troupe prévoyait déjà des incursions dans plusieurs théâtres et auditoires de Rio de Janeiro où Asdrúbal s'approprierait et transgresserait le classique de Gogol par le biais d'une critique mordante, désordonnée et gaie du pouvoir et de la corruption[377].

[376] Hamilton Vaz Perreira en entretien en novembre 2017 dans le cadre de ma 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Hamilton Vaz – Parque Lage 2 (4) pg.1).

[377] MICHALSKI, Yan. « *Xepa » ressuscita ; nasce Asdrúbal*. Jornal do Brasil, Caderno B, Esta semana. Rio de Janeiro, dimanche 29/septembre/1974. Pg. 7. Il s'agit ici probablement du premier article de la presse citant Asdrúbal Trouxe o Trombone. Mes recherches en particulier ainsi que la dissertation de

Deux jours plus tard, dans le Journal du Brésil du 1er octobre 1974, le critique Yan Michalski écrit encore sur la nouvelle troupe. Il commence son article en qualifiant positivement l'adaptation de *L'Inspecteur Général* de Gogol par la troupe comme insolite et d'une grande liberté[378]. Le critique théâtral continue en affirmant indirectement que la transgression du texte était courageuse et bienvenue. En effet rarement un texte classique avait été objet au théâtre brésilien d'un tel bousculement et « mépris » de ce qu'on appelait traditionnellement le respect du texte de l'auteur.

Dans une adaptation moderne, la troupe avait mis radicalement de côté la Russie tsariste du XIXe siècle, son décor, ses costumes, ainsi que le langage gogolien et ses conséquents dialogues, rejetant ainsi drastiquement toute similitude avec le contexte et l'ambiance dans lesquels le texte original fut conçu et écrit. Les personnages n'étaient pas abordés avec la volonté de rechercher une copie fidèle à travers les informations du texte de Gogol, au contraire leurs caractéristiques physiques et leurs caractères s'éloignaient parfois largement des personnages de Gogol. Le critique soulignait que les seuls points retenus du texte original étaient le système et les enjeux des forces et des tensions politiques, représentés par les situations dramatiques. Cependant celles-ci étaient elles aussi objet de transgression puisqu'elles étaient interprétées par de jeunes acteurs brésiliens de la génération *desbunde*. Ces jeunes acteurs mettaient en valeur des actions/réactions spontanées inspirées par leur contexte, réalité, et conséquemment, perspectives, mettant en scène une pièce qui dépassait l'histoire que l'on raconte et valorisait fortement les rapports psychologiques et créatifs entre acteurs et personnages. Dans un contexte historique théâtral traditionnel où jouer était, avant tout, reproduire un personnage et non pas le déconstruire, la dynamique entreprise par la troupe entre le texte, les personnages, la créativité et la liberté des acteurs sera vu, à l'époque, comme synonyme de transgression pour certains, mais surtout comme preuve de révolution et d'inventivité par la majorité du public et de la critique. Si toute cette déconstruction et cette invention peuvent paraitre, aux premiers regards, une approche intellectualisée, elles se définissaient sur scène de manière globale et pratique comme une mascarade et une pantomime, extrêmement joyeuses et détendues. L'utilisation de comportements et d'attitudes qui nous rappelle le monde de l'enfant était largement employé, « jouant » constamment avec le texte de Gogol qui parait n'être qu'un support pour la

Master 2 de PEREIRA, Paulo Márcio da Silva (*Biografia do Asdrúbal* – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000) n'ont pas trouvé d'article antérieur à celui-ci citant la troupe.

[378] MICHALSKI, Yan. *O Inspetor trombonista.* Jornal do Brasil, Teatro, Rio de Janeiro, 01/octobre/1974.

reconstruction ludique du thème principal, soit la politique et la corruption. Si d'un côté l'adaptation révélait le monde enfantin des acteurs, d'un autre point de vue, par le biais de dialogues explosifs, voire avec des caractéristiques perverses bien courantes de l'univers de l'adolescent, elle mettait en valeur la vraie face cachée de ces acteurs : des in-conformés face au monde hypocrite et corrompu qui les entouraient et dont ils ne voulaient absolument pas faire partie[379]. Ce mariage entre le monde ludique de l'enfance et la révolte d'une jeunesse rebelle permettait aux acteurs, par le biais d'une critique acide mais décontractée, de plonger profondément dans une esthétique de cirque et de bouffonnerie sans perdre le noyau dur qui était la critique détendue et gai du pouvoir et de la corruption humaine qui en découle.

Cependant Michalski, en tant que l'un des critiques dramatiques les plus responsables du Brésil pendant des décennies, ne fit pas que des éloges à la première de la troupe et sut pointer et critiquer les failles de la jeune troupe. Pour Michalski, Asdrúbal Trouxe o Trombone est tombé, en ce qui concerne cette première adaptation, dans le piège classique de tous les artistes inquiets et animés par la force motrice des premières créations : la tentation de vouloir tout raconter dans un seul spectacle. Pour Michalski, le théâtre doit faire preuve de sélection et bon sens pour être efficace et clair. Selon lui, il faut toujours savoir, dans n'importe quel genre dramatique, doser de manière cohérente les effets les plus emblématiques en utilisant leurs impacts dans les moments les plus judicieux, de manière à éviter l'avalanche frénétique d'informations sur scène. Selon Michalski, ce débordement d'idées comiques peut laisser penser à une absence sélective de valeurs et de critères qui non seulement aboutissait parfois à la prolixité, mais finissait surtout par mélanger des bouffonneries faciles et vides de sens à des jeux de scènes extrêmement originaux, corrosifs et courageux pour une époque de dictature[380].

Quoiqu'il en soit, à part la critique plus chirurgicale qui est le rôle évident d'un spécialiste comme Michalski, nous devons retenir que l'un des plus grands critiques dramatiques brésiliens faisait des éloges d'une troupe inconnue qui venait de naitre. Michalski affirmait globalement, dans ses premiers articles consacrés à Asdrúbal, que la force et la joie de la troupe, alliées à leur fidèle et notable engagement de faire un théâtre nouveau et indépendant de toute sorte de tradition théâtrale, non seulement nous divertissaient mais aussi nous intéressaient. Michalski terminait son article en disant que

[379] MICHALSKI, Yan. *O Inspetor trombonista.* Jornal do Brasil, Teatro, Rio de Janeiro, 01/octobre/1974.
[380] *Ibid*.

c'est justement cette énergie vitale qui manquait désespérément dans tout ce qui existait en termes de théâtre à l'époque. En effet Asdrúbal naissait dans un contexte de crise. D'une part il s'agissait d'une période de crise financière mondiale et de la décadence du - jusqu'à présent tant vanté- modèle économique brésilien, le « *Milagre econômico* » de Delfim Neto, d'autre part le domaine du théâtre semblait vivre de son côté une crise de la créativité. On ne pouvait donc attendre que très peu de spectacles significatifs venant des groupes réduits et découragés et de metteurs en scène qui, soit manquaient de créativité, soit avaient peur des militaires, de la torture et de la prison[381].

Le lendemain de la parution de l'article de Michalski, le journaliste Luiz Eduardo Soares mettait en évidence l'ambiance corrompue dans laquelle le théâtre vivait. Dans un petit article, Soares décrivait le contexte de la production théâtrale de l'époque qui se limitait à « la tâche tranquille d'étudier et de travailler avec des productions artistiques d'auteurs reconnus institutionnellement » reproduisant ces textes, la plupart du temps, avec des mises en scène fidèles qui n'apportaient rien de nouveau ou d'extravagant. En ce qui concerne Asdrúbal Trouxe o Trombone, Soares se risquait à dire que son interprétation de *L'Inspecteur Général* était « un des plus riches travaux théâtraux de ces derniers temps » mettant en valeur qu'il s'agissait d'une transgression constante de ce que le texte de Gogol proposait[382].

Presque dix ans plus tard, la critique Tânia Brandão reprenait le sujet en soulignant que le théâtre à l'époque était trop sérieux, sans humour et flexibilité et qu'Asdrúbal était arrivé, plein de changements « en ironisant sur le réalisme rigide qui prédominait sur la scène théâtrale, en se moquant de la mode en vigueur et de ceux qui croyaient que le théâtre devait être le reflet de la vie réelle[383]. » Dans le deuxième paragraphe de son article, Brandão laissait entrevoir qu'Asdrúbal était une marque de la dramaturgie brésilienne puisqu'il avait fait renaitre, dès son premier spectacle, une esthétique qui avait déjà été abordée par la Tropicália, à savoir la moquerie transgressive et l'ironie burlesque, mettant sur scène une critique de la société de manière comique et caricaturale.

Les articles de presse en 1974 sur Asdrúbal commencèrent désormais à paraitre avec une certaine constance et le lendemain même, un autre journaliste, cette fois du

[381] MICHALSKI, Yan. « *Xepa » ressuscita; nasce Asdrúbal.* Jornal do Brasil, Caderno B, Esta semana. Rio de Janeiro, dimanche 29/septembre/1974.
[382] SOARES, Luiz Eduardo. *Gogol/Asdrúbal.* Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 02/octobre/1974.
[383] BRANDÃO, Tânia. *Escracho paulista. Não percam.* UH Revista, Teatro, 24/mars/1983. Pg. 5.

journal *Diário de Notícias,* Ademar Conrado, qualifia la mise en scène d'Asdrúbal d'agréable surprise sur le plan dramatique[384]. Mettant encore une fois en évidence, comme la plupart des critiques et des journalistes de la dramaturgie, le fait que la saison était affectée de mises en scène couteuses qui ne justifiaient pas leur prix, Conrado disait que c'était un vrai soulagement de voir au Théâtre *Opinião* une réunion aussi significative de talents même si certains, lors de cette première, n'atteignaient pas à la perfection. Le fait est que la troupe proposait, selon le journaliste du *Diário de Notícias*, une approche honnête qui, malgré quelques déficiences, avait mis sur scène, sans pratiquement de ressources financières, une mise en scène anarchique et moqueuse de L'Inspecteur Général qui apportait à la dramaturgie une vraie révolution esthétique. Conrado soulignait aussi, au fur et à mesure de son article, que les acteurs issus de la génération du *desbunde* étaient dotés d'une énergie vitale et d'un enthousiaste qui leur permettaient de se lancer dans une attaque critique et joviale de la société. Du fait que la troupe avait mis sur scène un regard critique sur ce qui se passait autour d'elle, le journaliste allait jusqu'à affirmer qu'il s'agissait probablement d'un spectacle qui atteindrait la dimension de premier spectacle de la génération post-*desbunde*[385].

Comme nous l'avons déjà vu, une des caractéristiques majeures de la génération *desbunde* était le refus du projet et de la conception de la société brésilienne, jugée par ces jeunes comme le résultat d'une forte aliénation bourgeoise et capitaliste. Les jeunes de la troupe d'Asdrúbal allaient justement, de manière comique, faire une critique pleine d'humour de cette société qu'ils refusaient. Dans ce sens, le monde des tsars de Gogol a été remplacé par une petite ville de campagne appelée *Asdruburgo* qui reçoit un communiqué de la capitale disant qu'un inspecteur viendrait dans la ville vérifier si tout était en ordre. Le petit village qui représentait une version miniature de la société brésilienne de l'époque, avec ses contradictions et ses hypocrisies, entre en panique. La troupe met en valeur, de manière amusante, surréaliste et acide les traits particuliers de ses habitants qui représentent chacun une couche ou un secteur de la société. Le journal *Diário de Brasília*, deux ans plus tard, faisait une description de l'adaptation de la pièce de Gogol : « un médecin qui tue des enfants, le préfet qui a un abonnement à une revue pornographique, ce que personne ne doit savoir, le facteur qui est curieux des correspondances des villageois et qui ouvre toutes les lettres, etc… » Quand l'inspecteur arrive dans le village, la première chose qui passe par la tête de tous ces individus

[384] CONRADO, Ademar. *O trombone talentoso de Asdrúbal.* Diário de Notícias. 03/octobre/1974. Pg. 2.
[385] Ibid.

corrompus est de lui proposer un pot de vin : Le préfet lui offre sa propre fille et ensuite son épouse ; suivront différentes situations burlesques vécues par les autres personnages. Il s'agit en fait d'une adaptation qui dénonce d'une manière drôle et piquante les « péchés » d'une société jugée comme décadente[386].

Toujours en 1976, un autre journaliste, Marcílio Farias, écrira qu'Asdrúbal proposait sur scène un merveilleux délire marqué par une profusion de sentiments les plus humains, comme dans une radiographie où peur, médiocrité, anxiété, vices, folie, égoïsme réinventaient le texte de Gogol sans la lourdeur rhétorique de la littérature traditionnelle et académique. Dans un processus qui met en valeur les rencontres et les découvertes de la vie, la mise en scène d'Asdrúbal mettait tout le « poids » d'un texte classique à terre, en révolutionnant l'idéologie et l'esthétique du théâtre, mais aussi en attaquant l'officialité de l'art brésilien de l'époque, qui hypocritement se targuait d'être d'avant-garde. Dans ce sens, la première mise en scène d'Asdrúbal était courageuse et révoltée, défiant le contexte politique, l'art et l'histoire[387]. Pour Farias la sincérité avec laquelle la troupe s'exposait, mettait en valeur une certaine harmonie qui finissait par cacher les imperfections et les faux pas commis par les acteurs :

> *Avec une bande sonore parfaite, un mouvement de scène époustouflant, une structure interne très correcte, une totale mise à profit de l'espace vital et non scénique, ainsi que l'action de prolongement au-delà du public, tout cela donnait au spectacle une force et une présence définitive*[388].

Le journaliste termine son article en affirmant qu'on sortait du théâtre avec une impression nouvelle du temps et de l'existence. L'expérience de l'univers de l'absurde, de la redécouverte de la *palavra* et de la rencontre avec l'autre côté de l'humain[389].

D'autre part, la précarité des ressources et du montage lui-même, lié au fait que ces jeunes acteurs n'avaient pas peur d'être sarcastiques, agressifs et « pauvres » donnèrent à Asdrúbal la force pour ébranler le public en lui montrant avec une dose

386 "*Asdrúbal trouxe o trombone" 4a feira no Galpão.* Diário de Brasília. 21/mars/1976.
387 FARIAS, Marcílio. *Asdrúbal : viu, venceu demoliu.* Jornal de Brasília. 26/mars/1976. Archive FUNARTE.
388 *Ibid*. Traduction de l'auteur.
389 *Ibid*.

d'humour, voire de cynisme, la réalité crue et nue qui entourait les Brésiliens des années 1970, c'est-à-dire, corruption et autoritarisme en ce qui concerne l'Etat, et hypocrisie et prostration en ce qui concerne la population.

Le journaliste Luiz Eduardo Soares montrait que le metteur en scène Hamilton Vaz Pereira avait réussi un innovant et solide pont de communication avec le texte de Gogol, pendant une saison qui, encore une fois, selon d'autres critiques et journalistes, était vue comme mélancolique et absente d'audace[390]. En fait, face à des montages couteux qui mettaient en scène des arguments dramatiques peu critiques, Asdrúbal était quasiment sans ressources, son inventaire total se résumant à un placard de vêtements usés. Cette absence d'assise financière finit par devenir un puissant stimulant dans le sens de la créativité, mais aussi un argument majeur et idéologique pour ces jeunes qui transmettaient au public que la précarité matérielle pouvait donner naissance à un nouveau langage et surtout à une force critique et active. Cette nouvelle esthétique réfutait le « bien fait » des grandes productions et créait encore une fois, même indirectement, un concept révolutionnaire de transgression de l'évidente et répétée tradition théâtrale.

Asdrúbal, conscient de la modestie de ses ressources, se proposa de faire une production artistique directement liée à ses possibilités financières, c'est-à-dire, une pièce sans lumières, sans décors et utilisant des vieux vêtements et accessoires donnés par des amis et des proches. Ces jeunes acteurs cherchaient surtout à construire du neuf et pensaient le théâtre comme un moyen de se permettre des visions et des idées originales qui méritaient d'être discutées. Dans un autre article, maintenant de *Opinião*, Macksen Luiz va en conclusion de son papier, acclamer la troupe en disant que celle-ci présente d'une manière claire et objective, « chose rarement vue ces derniers temps », une critique de la réalité du monde, de son hypocrisie, de sa malhonnêteté et du cynisme des fonctionnaires du gouvernement russe[391]. Même si le journaliste s'est abstenu de citer directement le gouvernement brésilien, il parait logique de faire l'association qui d'ailleurs est évidente dans la mise en scène d'Asdrúbal.

Le 14 octobre 1974, le critique du Journal *O Globo*, Nelson Motta, ajouta encore des commentaires. Parlant d'une séance de *L'Inspecteur Général* au Théâtre Opinião, il notait que la troupe avait encore une fois, comme dans les présentations antérieures, réussi à arracher des rires et des applaudissements aux représentants du milieu théâtral

[390] SOARES, Luiz Eduardo. *Gogol/Asdrúbal.* Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 02/octobre/1974.
[391] MACKSEN, LUIZ. *Asdrúbal trouxe a invenção.* Opinião, Comentário, Teatro. 15/11/1974. Pg. 22.

qui en général n'aiment pas grand-chose. La vitalité des jeunes acteurs et leur fantastique créativité, alliées à un humour critique et ouvert, avaient collaboré, selon Motta, à transformer le manuscrit de Gogol en un texte actuel, fort, vivant et attractif[392]. Le critique affirmait dans son article que cette dernière présentation où Asdrúbal, encore une fois, mettait en avant les éclats de rire et l'improvisation sincère, mariés à une approche insolite et à une irrévérence menée à ses limites, avait réussi à remporter une merveilleuse adhésion. Motta continuait à vanter les mérites de la troupe en soulignant que, dans un contexte de vie dramatique où acteurs et actrices se souciaient souvent plus de s'exhiber que de faire du théâtre, il était très beau de voir ces jeunes acteurs se livrer à l'intense joie de mettre en scène un spectacle, qui avait pour seul souci de créer un fascinant nouveau langage théâtral. Motta terminait son article en qualifiant la troupe de « rencontre rare entre la joie et l'intelligence[393]. »

Environ un mois après sa première au Théâtre Opinião, Asdrúbal Trouxe o Trombone cumulait déjà les éloges du public et d'une bonne partie de la critique et de la presse. Cette dernière commença en particulier à tourner son regard vers le mouvement indépendant du théâtre. Le 27 octobre, dans sa colonne Teatro, Yan Michalski, en parlant du théâtre indépendant ou alternatif, citait Asdrúbal comme une troupe branchée qui faisait déjà du bruit surtout parmi le public plus jeune. La troupe qui après les séances de minuit au Théâtre Opinião s'était présentée au Théâtre Gil Vicente, au Théâtre Armando Gonzaga, au Club Hébraica, à l'Université PUC-RIO, entre autres[394], présenta enfin une saison régulière au Musée d'Art Moderne - MAM.

La troupe avait en très peu de temps conquit le public avec sa version anarchiquement juvénile de L'Inspecteur Général. En reprenant les mots de Michalski, « Il y avait longtemps que l'ambiance théâtrale de Rio de Janeiro n'était pas agréablement secouée par l'apparition d'un nouveau groupe formé par des personnes pratiquement inconnues, mais qui ont de quoi dire et savent le dire à leur manière[395]. » Le MAM ouvrirait ainsi prochainement ses portes, du vendredi au dimanche, pour une saison, au spectacle de *L'Inspecteur Général*. La salle Corpo/Som du Musée d'Art

[392] MOTTA, Nelson. *Baratotal.* Jornal O Globo, Matutina, Cultura, Coluna Nelson Motta. 14/octobre/1974. Pg. 43.
[393] *Ibid*.
[394] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg.52.
[395] MICHALSKI, Yan. *Grupo novo em sala nova.* Jornal do Brasil, Caderno B, Esta Semana, Teatro. 27/octobre/1974. Pg. 4

Moderne était moderne et proposait à l'époque les équipements de pointe nécessaires que la troupe méritait[396].

Dans un contexte plus élargi de l'art et de la culture à Rio de Janeiro, le Serviço Nacional de Teatro (Service National du Théâtre) commençait à évoquer, avec la préfecture de Rio et l'Etat, la possibilité de réouverture du Teatro Rio qui s'appellera Centre Expérimental Cacilda Becker et qui sera un espace dédié au théâtre expérimental, comme nous le verrons en détail plus tard. Le théâtre expérimental faisait irruption et se montrait de plus en plus présent et actif sur la scène dramatique à Rio et dans l'ensemble du Brésil. Mais face aux loyers exorbitants des salles de spectacle, les groupes expérimentaux, dont les structures financières ne permettaient pas de telles dépenses, on vit naître une autre nouvelle petite salle. Elle se situait au septième étage de l'édifice du journal *Diário de notícias* et s'appelait le *Teatro do Jornal.*

La salle et son utilisation était gérée par l'acteur et désormais journaliste Cláudio Cavalcanti. L'inauguration de la salle en question serait faite par le groupe expérimental GET récemment formé par le scénographe et metteur en scène Jota Diniz, qui donnait la priorité à l'époque au montage de textes d'auteurs brésiliens. Un peu dans la même ligne qu'Asdrúbal et une bonne partie des Expérimentaux, Jota Diniz prétendait s'appuyer le plus possible sur le potentiel et les qualités humaines de l'acteur[397]. La valorisation de l'acteur faisait ressortir deux points importants. Le premier est la recherche de la « générosité » de l'acteur qui devait, dans le théâtre expérimental, donner le maximum de soi en termes de créativité et d'adaptation, laissant de côté l'approche classique où l'acteur doit incarner le personnage, sans grande marge interprétative au-delà des consignes du texte ou du metteur en scène. Le deuxième point de cette concentration sur le potentiel de l'acteur en tant que « constructeur » du personnage et même de la scène, était la baisse quasi radicale des coûts de production que cela entrainait.

En novembre, Asdrúbal participa au festival de théâtre alternatif *Antes que o Pano Caia* qui réunit plusieurs groupes amateurs et semi-professionnels de la ville de Rio de Janeiro comme les groupes, *Carreta, Teia* et *Aldeia.* La réunion de plusieurs groupes indépendants de théâtre, sous les auspices de ce festival, fut très importante

[396] En ce qui concerne le MAM, le musée viendra sous ces temps obsurcurs de dictature à se présenter comme un espace ouvert aux expressions alternatives comme un tout et mériterait, sans aucun doute, un mémoire seul et appronfondi de son histoire qui dépasserait largement le focus de ce travail.
[397] MICHALSKI, Yan. *Grupo novo em sala nova.* Jornal do Brasil, Caderno B, Esta Semana, Teatro. 27/octobre/1974. Pg. 4

pour la conscientisation des troupes elles-mêmes sur l'importance du mouvement. D'autre part, le festival permit que le mouvement gagne en force et en visibilité. Cela portera des fruits comme par exemple avec la création du Centre Expérimental Cacilda Becker.

En ce qui concerne les acteurs d'Asdrúbal, une actrice en particulier va rapidement sortir du lot. Regina Casé, depuis la première mise en scène de la troupe, va exceller en tant qu'artiste et remporter dans la catégorie « *Atriz Revelação* » le prix « *Prêmio Estadual de Teatro* ». Yan Michalski avait déjà remarqué Regina Casé la qualifiant de vraie révélation : « Rarement j'ai vu une telle autorité scénique et netteté d'exécution en ce qui concerne une débutante[398]. » Casé cumulera les prix et deviendra une artiste nationalement reconnue non seulement au théâtre et au cinéma, mais principalement par ses futures émissions télévisées comme « *Brasil Legal* »[399].

Au début décembre, la troupe se présenta au théâtre *Paiol* de la ville de Curitiba dans l'Etat de Paraná dans le sud du pays. Le 4 décembre le journal *Diário do Paraná* annonçait la première de *L'Inspecteur Général* à Curitiba soulignant que la mise en scène du texte de Gogol par la troupe avait été encensée par la critique et considérée comme la meilleure mise en scène de *L'Inspecteur Général* depuis 138 ans. L'article expliquait aux lecteurs que la mise en scène d'Asdrúbal rejetait complètement les normes de direction théâtrale traditionnelle. Le metteur en scène Hamilton Vaz Pereira expliquait effectivement dans une interview au journal, le renversement hiérarchique de la direction, se définissant lui-même comme un « catalyseur général des idées du groupe » : « *L'Inspecteur Général* est une adaptation faite par les sept membres du groupe et non seulement par moi en tant que directeur[400]. »

Le renversement des conceptions dramatiques ne se limitait pas à la direction du spectacle. Hamilton qualifiait la mise en scène comme un au-delà d'une comédie et lui donnait le titre de *« Spectacle Comédie »*. Il insérait sans scrupules dans la pièce des fonds musicaux qui allaient des créations musicales les plus anciennes jusqu'aux styles à la mode à l'époque, comme le rock et la pop. La conception de la troupe était elle

[398] MICHALSKI, Yan. *O Inspetor trombonista.* Jornal do Brasil, Teatro, Rio de Janeiro, 01/octobre/1974.
[399] Brasil Legal est une émission télévisée brésilienne produite et diffusée par Rede Globo du 16 mai 1995 au 16 décembre 1997. Elle a été conçue à partir d'une émission spéciale de fin d'année diffusée le 28 décembre 1994. Présenté par Regina Casé, l'émission était centrée sur le divertissement mais avait un net ton de documentaire journalistique avec des reportages sur des personnes et des lieux intéressants au Brésil et plus tard dans le monde.
[400] *Gogol, um clássico atualizado no Paiol.* Archive Dapress, Diário de Paraná. 04/décembre/1974.

aussi bien différente des troupes traditionnelles. Selon l'article, Asdrúbal Trouxe o Trombone était déjà un théâtre itinérant qui pouvait être considéré comme une version moderne des groupes du Moyen Age qui, sans point fixe ni règles, avait pour seul souci le spectacle[401].

A la fin de 1974, Asdrúbal Trouxe o Trombone avait déjà fait irruption avec son adaptation de *L'Inspecteur Général* de Gogol dans des théâtres, des salles de spectacles et des universités, et avait même fait une incursion à Curitiba à l'Etat de Paraná dans la région sud du pays au théâtre *Paiol*[402]. Hamilton Vaz Pereira, qui jusqu'en septembre 1974 était pratiquement un inconnu dans l'univers du théâtre, était déjà en février 1975 considéré par la critique comme le plus prometteur des jeunes nouveaux talents. La mise en scène d'Asdrúbal de la pièce de Gogol allait rapidement figurer dans la liste des cinq meilleurs spectacles de 1974 aux côtés de représentations de haut niveau professionnel comme *Um grito parado no ar* de Gianfrancesco Guarnieri et *A Gaivota* de Tchekhov[403].

Asdrúbal Trouxe o Trombone, qui au moment de sa fondation prétendait être seulement un groupe de théâtre amateur qui présenterait ses spectacles à des amis et des proches, voyait maintenant son adaptation du texte de Gogol être considérée par l'*Associação de Críticos Teatrais* (Association des Critiques de Théâtre) comme un des cinq meilleurs spectacles de l'année 1974. Le groupe était devenu, selon le journaliste Clovis Levi, le plus fameux nouveau groupe de théâtre brésilien[404].

Le succès de la troupe allait cependant au-delà de la critique spécialisée. Les débuts modestes avec des présentations réduites à l'intention des habitués de la scène alternative et indépendante, étaient déjà largement dépassés. Asdrúbal, en cinq mois était passé par quatre théâtres et avait atteint un public total de six mille personnes[405]. Un des plus acides et emblématiques journaux de la génération desbunde, l'*Opinião*, le 14 février 1975 analysait ces chiffres comme un phénomène très rare au théâtre, surtout concernant de jeunes inconnus sans expériences qui de surcroit provenaient du « mal vu » théâtre amateur.

---

[401] *Ibid*.
[402] MOTTA, Nelson. *No bolo.* Jornal O Globo, Rio Show. 3/décembre/1974. Pg. 35. & *Gogol, um clássico atualizado no Paiol.* Archive Dapress, Diário de Paraná. 04/décembre/1974.
[403] ARRABAL, José. *Entrevista com Hamilton Vaz Pereira, do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone : Fazendo rir.* Opinião. 14/02/1975. Pg. 22.
[404] LEVI, Clovis. *Asdrúbal toca ubu no Cacilda Becker.* Jornal O Globo, Cultura. 01/novembre/1975. Pg. 31.
[405] ARRABAL, José. *Entrevista com Hamilton Vaz Pereira, do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone: Fazendo rir.* Opinião. 14/02/1975. Pg. 22.

Quelques mois après, le critique Nelson Motta allait réaffirmer l'avis de l'*Opinião* en soulignant dans sa colonne du *Jornal do Brasil* que *L'Inspecteur Général* d'Asdrúbal continuait de recevoir « les plus grands éloges de la critique spécialisée » et que Regina Casé en tant qu'actrice de la pièce venait de remporter le prix « *Prêmio Governador do Estado* » comme révélation de l'année[406].

S'intéressant à l'évolution des présentations de la pièce de Gogol par la nouvelle troupe, le journaliste Zózimo du *Jornal do Brasil* annonçait une nouvelle saison de *L'Inspecteur Général* au Théâtre *Opinião* à partir du 21 août en citant la troupe comme une des plus primées et saluées de la dernière saison[407]. Cinq jours après, concernant le retour d'Asdrúbal au Théâtre *Opinião*, Yan Michalski citait la pièce comme représentative d'une stimulante injection de vitalité pendant la saison passée et annonçait aux lecteurs les projets de la troupe pour la mise en scène de sa prochaine pièce. Cette fois ci la troupe s'inspirerait d'Alfred Jarry avec la pièce *Ubu Roi* qui serait mariée avec des textes d'autres auteurs. Les préparatifs et répétitions du spectacle étaient déjà bien avancés et la pièce devrait présenter sa première en septembre[408]. *L'Inspecteur Général* fut cependant rejoué en 1976 pendant la mise en scène d'*Ubu Roi*.

Il est cependant temps désormais, de parler de quelques caractéristiques qui déterminent ce premier spectacle et qui seront des marques singulières de la dramaturgie asdrúbalienne.

La première caractéristique, repérée dès le premier spectacle est le « parler de soi-même », c'est-à-dire, parler de la troupe elle-même et surtout de représenter la génération *desbunde* dont les jeunes acteurs faisaient partie. Cette volonté ou ce choix esthétique permettait aux jeunes *desbundados* d'être présents dans le texte et par conséquent dans le spectacle, apportant une justification non seulement à la présence de la jeunesse sur scène en tant qu'institution, mais aussi à celle d'Asdrúbal qui venait lui-même incarner cette génération.

D'autre part, le texte et la mise en scène furent modifiés de plusieurs manières, depuis le décor, les costumes, les dialogues, mais aussi le nom des personnages et de la ville qui sera rebaptisée « *Nova Asdruburgo* » (Nouvelle Asdrubourg). D'autres mécanismes dramatiques modernes mettent davantage la troupe en évidence de manière

[406] MOTTA, Nelson. *Sem decadência.* Jornal O Globo, Cultura. 17/juin/1975. Pg. 33.
[407] AMARAL, Zózimo Barrozo do. *Volta à cena.* Jornal do Brasil, Caderno B, Zózimo, Rio de Janeiro. 12/août/1975. Pg. 3. ; *O Inspetor Geral.* Jornal O Globo, Cultura. 21/août/1975. Pg. 37. ; Luta démocrática, Balaio, Espetáculos. 21/août/1975. Pg. 4.
[408] MICHALSKI, Yan. *« O Inspetor geral » está de volta.* Jornal do Brasil, Caderno B, Esta Semana, Teatro. Rio de Janeiro, 17/août/1975. Pg. 6.

permanente. Par exemple, ce sont les acteurs de la troupe qui présentent le spectacle et le commentent en tant que narrateurs. Dans certains passages, la mise en scène suggère même que les acteurs sont en train de répéter ou de discuter sur la mise en scène elle-même, ce qui nous renvoie à une ambiance de métalangage comique et surréaliste, constante dans la dramaturgie asdrubalienne.

Le fait aussi de rebaptiser la ville avec un nom provenant du propre nom de la troupe, donne une représentativité non illusionniste comme narrateur de l'histoire, ce qui met en évidence une autopromotion de la troupe. De manière globale, ce genre de comédie et d'esthétique innovante adoptée par la troupe met aussi en échec l'action classique des personnages et rompt avec la représentation traditionnelle du théâtre, où le monde de la mise en scène et celui du public, sont diamétralement séparés.

D'autre part, pour que le texte soit parlant et en harmonie avec son temps, non seulement toutes les sophistications de langage de la période tsariste et du propre style de Gogol ont été recomposées et reliées avec des expressions modernes et parfois familières, comme par exemple l'insertion d'une série d'allusions à la culture brésilienne des années 1970. De multiples citations, évocations et insinuations d'émissions de télévision, de propagande, ainsi que des bandes sonores allant des Beatles à Tchaïkovski furent insérées dans la pièce, créant une ambiance familière d'identification du public avec les acteurs et le scénario. L'adaptation des personnages gogoliens en personnages stéréotypés de la société brésilienne permettait aussi, par le biais du comique, de rapprocher davantage le public des acteurs et de la pièce, nouant ainsi des liens de sympathie et de complicité entre eux.

Par ailleurs, un autre point très intéressant est le fait que la troupe ait un nom de personne, Asdrúbal. Elle ne s'appelle pas « groupe Z » ou la troupe « Y ». Elle n'a pas un nom générique ou collectif comme « Théâtre du Demain » ou « Compagnie du Rire ». Asdrúbal est en soi le nom d'une personne comme l'est Marie ou Jean, ce qui renvoie immédiatement à une personnification de la troupe comme un corps unique. S'il est cependant important de remarquer que la troupe est représentée par une personnification, encore plus remarquable est le fait que cette personnalité soit insérée dans l'action dramaturgique en tant que nom de ville. Ce mécanisme apporte une connotation qui renvoie à une série d'adjectifs comme « célèbre », « connu », « réputé », « courant », « évident », « fameux » ou « historique », reproduisant l'effet qu'on ressent quand on voit le nom d'un héros de guerre ou d'un scientifique sur une

plaque d'avenue ou de rue, conférant un caractère exceptionnel et presque solennel à la troupe.

Un deuxième aspect à souligner dans l'esthétique du discours d'Asdrúbal est le relatif mépris en ce qui concerne le respect de la reproduction littérale du texte, ce qu'on appelait au Brésil à l'époque le « respect » de l'auteur ou de l'œuvre. Au contraire, Hamilton et les improvisations collectives du groupe mettaient en valeur la transformation, voire la déformation du texte et du style de l'auteur, allant d'ailleurs au point de le dire de manière sarcastique dans les dialogues des acteurs :

> *Messieurs dames veuillez comprendre, Gogol est l'apogée du réalisme en Russie ! Et le respect de l'auteur ?! Le style de l'époque ?! Nous devons trouver une solution inhérente à notre contexte dramatique*[409] *!!!*

En effet, dans les années 1970, les questions relatives au respect de l'œuvre et de son style étaient très en vogue parmi la critique et surtout très valorisées et respectées. Paradoxalement, ou tout simplement en opposition, la prolifération du théâtre expérimental et alternatif arrivait ayant comme une de ses prémices de déstructurer le langage théâtral en cherchant de nouvelles formes d'expression dramatique. A ceci il faut ajouter que les années 1970 furent marquées par la contestation de pratiquement tout. Du sexe à la famille, de la religion au pouvoir, des valeurs morales à la consommation, tout était à la base remis en cause. Dans cette ambiance de refus du statu quo et de la culture en vigueur, rien ne pouvait être déclaré comme sacré ou immutable, sauf le « droit à la création ». Les jeunes artistes de la génération du *desbunde* chercheront ainsi systématiquement, et de manière presque radicale, de nouvelles valeurs. Ceci mettait directement en échec les questions de respect de l'auteur, du style et de l'œuvre, puisqu'elles venaient des générations antérieures et suivaient dans leur esthétique et leur langage une culture dépassée et démodée, considérée par ces jeunes comme conservatrice et ringarde. Asdrúbal se montrait très fidèle à cette critique de la société et de la culture et un bon exemple en est le dialogue final de la première scène

[409] Passage du texte (page 18) de O Inspetor Geral envoyé à la censure. Archive personnel de Daniel Dantas. In : PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 54

qui pointe du doigt et menace l'équilibre en vigueur : *« A partir de maintenant personne est sauvé ! Vraiment personne ! Pas même moi*[410] *! »*

Un autre changement radical du texte de Gogol par Asdrúbal concerne la structure et la division de la pièce. La pièce de Gogol comporte cinq actes avec un total de cinquante et une scènes, ce qu'Asdrúbal va littéralement ignorer en composant un spectacle avec un seul acte et vingt scènes (*quadros*) toutes avec des noms particuliers[411].

En ce qui concerne le décor, comme la plupart des décors du théâtre expérimental qui n'avait pratiquement aucune ressource, celui de la pièce de Gogol était très simple et humble et se résumait à des boites de bières et à des plaques avec des phrases d'impact ou des noms de bâtiments par exemple. Une telle simplicité était en effet un atout puisqu'il s'agissait d'une mise en scène facile qui pouvait être montée et démontée rapidement et qui permettait de jouer dans les endroits les plus divers, et des conditions variées. Dans cette dynamique de décor et de montage simple et pratique, la troupe va aussi utiliser souvent la forme d'arène comme espace scénique. Dans une logique d'appropriation de l'espace comme une forme d'occupation de celui-ci, la troupe, avec ses approches scéniques, jouait très aisément dans endroits les plus variés tels des facultés, des écoles, des auditoires, des clubs, etc.

Déjà dans le deuxième tableau, deux autres caractéristiques de l'adaptation de la pièce apparaissent et se maintiendront pendant tout le spectacle. La première est la coupure de plusieurs parties du texte original de Gogol, ne laissant que les parties essentielles à la structure des dialogues. Hamilton Vaz Pereira ainsi que les improvisations qui seront transformées en dialogues ont pris sans doute en compte le contexte social et culturel de leur époque. Que cela soit consciemment ou inconsciemment, la troupe d'Asdrúbal a sagement absorbé le fait que toute production de connaissance artistique, culturelle ou même scientifique doit négocier avec les présupposés paradigmatiques de l'époque où elle fait irruption[412]. Ce choix esthétique épuré des dialogues avait apparemment comme but aussi de donner plus de rapidité et de vivacité à la mise en scène, et par conséquent de l'acclimater à l'ambiance culturelle de renouveau et de frénésie des années 1970.

---

[410] Traduction de l'auteur. Fin du premier tableau. Passage du texte de O Inspetor Geral envoyé à la censure par Hamilton Vaz Pereira. Arquivo Nacional.
[411] Annexe INSP 2 avec le nom de tous les tableaux/scènes (quadros) du montage de L'Inspecteur Général par Asdrúbal.
[412] MAIA, Marisa Schargel. *Extremos da alma.* Rio de Janeiro: Garamond, 2003. Pg. 41.

C'est encore, croyons-nous, avec l'intention de rendre la pièce plus adaptée à l'intensité et à la profusion de sentiments et de contradictions que vivaient la société de la contreculture, que les longs mono-dialogues qui avaient pour but dans le théâtre classique de mettre en valeur les dons scéniques de l'acteur, seront drastiquement réduits. Le choix des coupes et des réductions des dialogues ont contribué à donner plus de rythme à la scène. Ces coupes ne seront cependant pas sans effets sur le plan dramatique, car certaines scènes comporteront quelques dialogues sans trop de sens, ce qui sera pointé du doigt par la critique spécialisée.

Pendant toute la pièce, on perçoit l'adaptation du texte aux fantastiques années 1970. Ceci se fera en créant des mécanismes dynamiques sur scène qui seront enrichis d'allusions et d'apparitions des symboles de la culture brésilienne, ainsi que de la culture pop mondiale qui était tellement en vogue à l'époque. Asdrúbal a fait par exemple référence à des *jingles* de propagande des biscuits *São Luis* que pratiquement tous les enfants et parents du pays connaissaient, à de l'argot très utilisé par la jeunesse comme « *muito louco* » (*so crazy*), à des caricatures d'intellectuels reconnus d'avant-garde et évidemment aussi à une profusion d'expressions et de termes largement utilisés au Brésil. Si d'une part ces références à la réalité brésilienne de la période avaient comme but de contextualiser la pièce en créant des liens d'empathie avec le public, d'autre part ces mécanismes étaient des outils efficaces pour atteindre le but principal de la troupe qui était l'humour facilement assimilable au travers de blagues, l'identification avec les situations et les personnages, ainsi que la mémoire collective. Dans ce sens, nous verrons par exemple une situation extrêmement comique dans le tableau III où le soldat Svistumov de la période tsariste est remplacé par un personnage féminin du nom de Waldéia. Ce nom brésilien, comique et ringard, fait allusion en général à des surnoms adoptés par des travestis/drag queens de boîtes de bord d'autoroute, ce qui déclenchait une avalanche de rires dans le public.

Parmi les changements au texte original de Gogol, nous pouvons signaler aussi que la première scène du quatrième acte fut remplacée par la scène XII dans la mise en scène d'Asdrúbal. La scène commence par un *jingle* de la chaîne de télévision *Rede Globo* et puis un autre *jingle* de la chaîne de magasin *Casas Pernambucanas.* Ces deux institutions étaient largement connues de la population brésilienne, aussi bien par les couches aisées que celles les plus modestes. Le *jingle* de *Casas Pernambucana* a été très sagement inséré dans la scène. Il s'agit en effet d'une scène où les personnages parlent de leurs rêves mais aussi de leur crainte d'un jour être envoyés en Sibérie, un

des exemples majeurs de répression, torture et emprisonnement. Le *jingle* du magasin nationalement connu faisait justement allusion à l'arrivée de l'hiver : *« Não adianta bater que eu não vou deixar você entrar, as Casas Pernambucanas tem de tudo para seu lar »* (ça sert à rien de frapper à la porte (le froid), je ne vais pas vous laisser entrer, les *Casas Pernambucanas* ont tout pour votre foyer). Ce passage pourrait facilement être associé par exemple à la censure et à la peur des jeunes d'être envoyés dans une froide et sombre cellule de la dictature militaire. Encore dans le tableau XII Asdrúbal va utiliser l'outil du meta-théâtre quand les acteurs sur scène insèreront dans leurs dialogues un passage de la pièce Ubu Roi, donnant ainsi une piste pour la prochaine adaptation que la troupe allait mettre en scène.

La peur de la « Sibérie » était en effet encore une réalité chez la plupart des artistes sous la dictature. Si les acteurs d'Asdrúbal n'ont pas eu de problèmes majeurs avec les départements de contrôle militaires dans un premier temps, l'adaptation du texte de Gogol par la troupe a quand même subi des coupes et a été classifié comme interdit aux mineurs de moins de seize ans[413]. Sous la dictature militaire, le responsable du spectacle devait envoyer une demande « d'Examen de censure » au Chef du *Service de Censure de Divertissements Publics* pour qu'un censeur soit envoyé pour assister à la mise en scène et fasse les recommandations sur ce qui devait être coupé ou censuré[414].

Luis Arthur Peixoto qui faisait partie de la troupe en 1974 fut celui qui déposa la demande le 28 août 1974 en faisant appel à la présence d'un censeur lors de la répétition générale, le 5 septembre à l'Association Culturelle Franco-Brésilienne à Rio de Janeiro. La demande fut acceptée le 3 septembre[415]. Le 6 septembre, après le contrôle du censeur, sous le protocole numéro 33.034/74, la pièce de Gogol mise en scène par l'adaptation d'Asdrúbal fut jugée inadéquate pour les moins de seize ans. Le censeur fit encore les observations suivantes : éclairage normal, pas de décor, vêtements de scène grotesques[416]. Quelques mois plus tard, le Ministère de la Justice et le Département de Police Fédéral imposèrent formellement, le 16 décembre 1974, des coupes sur les pages 3, 4, 7, 12, 13, 14, 18, 19, 20, 21, 29 et 30[417].

[413] Voir Annexe INSP 5 : DPF – Superintendência Regional. Déclaration de censure par tranche d'âge. 28 novembre 1974. Livré par le Chef du secteur Wilson de Queiroz Garcia ; Voir aussi Annexe INSP 4.
[414] Voir l'œuvre KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda – Jornalista e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. 1ª Ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
[415] Voir Annexe INSP 3: Demande d'Examen de Censure. 28 août 1974 par Luis Arthur Peixoto.
[416] Voir Annexe INSP 4 : Analyse du censeur sur la pièce. 6 septembre 1974.
[417] Voir Annexe INSP 6 : Certificat de Censure de « O Inspetor Geral ». 16 décembre 1974, délivré par le Chef du Service de Censure, Manoel Francisco C. Guido.

Malgré une tendance d'ouverture politique lente et graduelle de la part du gouvernement, la censure rôdait toujours et contrôlait assidument la dramaturgie, sous le discours soit de protection et de garantie « de la morale et des bonnes mœurs », soit pour des questions « d'intérêt de la nation[418] ». En utilisant la force par le biais de la censure, mais aussi la menace de prison et de torture, les organismes de la Sécurité Nationale passaient clairement le message aux artistes : la force est un outil d'imposition et de contrôle de l'activité culturelle et artistique et vous êtes assujettis aux limites souhaitées par le gouvernement.

Il n'est pas difficile de comprendre pourquoi sous un gouvernement autoritaire, l'art et la culture sont toujours les premiers à être surveillés, contrôlés et punis. C'est dans ces domaines de l'expression humaine, que nous appelons le monde de l'art, que sont réunies les têtes pensantes et critiques du pays, d'où peuvent naître des insurrections[419].

Toutefois, dans ce contexte culturel et artistique de la contreculture d'une part, et de la dictature de l'autre, Asdrúbal était en accord avec les tendances actuelles de la nouvelle génération. La déconstruction du texte de Gogol fut jugée par la critique, bien réussie et bienvenue. Le critique Yan Michalski, dans son livre *« O Teatro sob pressão »* publié dans les années 1980, a fait allusion à la forte irrévérence de la troupe et surtout à la mise en scène de *L'Inspecteur Général,* lui accordant une grande importance :

> *Mais un évènement qui aurait des conséquences particulièrement fortes pour l'avenir du théâtre brésilien a été l'apparente modeste première d'un groupe très jeune, avec le nom gratuitement provocateur d'Asdrúbal Trouxe o Trombone, qui a préparé ce qui à première vue pourrait paraitre un inconséquent divertissement de la pièce de L'Inspecteur Général[420].*

[418] Voir l'œuvre KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda – Jornalista e censores, do AI-5 à Constituição de 1988.* 1ª Ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. Pg. 38.
[419] COSTA, Maria Cristina Castilho (Org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro.* 1ª Ed. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. Pg. 133.
[420] Traduction de l'auteur. MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. Pg. 62

Yan Michalski souligne encore dans le même passage que la troupe apportait avec elle la graine d'un nouveau théâtre qui, avec sa vitalité et sa nouveauté, contrairement au théâtre de l'époque, viendrait à être le dénominateur commun d'une inédite proposition théâtrale.

En résumé, la mise en scène de *L'Inspecteur Général* par la troupe obtint un grand succès, en particulier en lui donnant accès aux pages des journaux et des revues. Pour Hamilton, le public était avide de joie de vivre, de se sentir bien dans sa peau et surtout de rire et se détendre face à une réalité sociale et politique de pauvreté et de répression. *L'Inspecteur Général* d'Asdrúbal a justement transmis à son public le message qu'il valait la peine de vivre et de sentir de la joie en faisant circuler des émotions, des sentiments sans pour autant laisser de côté la critique et l'intelligence.

Telle une épidémie, le spectacle s'est répandu dans la ville de Rio de Janeiro et surtout parmi la jeunesse *desbundada* car sa mise en scène alliait une ambiance de tristesse et de désillusion à la danse, à la musique et au comique, donnant du sens à la vie d'une grande partie des jeunes de cette ville du Brésil[421].

La mise en scène de la pièce de Gogol sera reprise en 1976, mais entre temps la jeune troupe d'acteurs du théâtre expérimental s'était lancée un autre défi : l'adaptation dramatique de *Ubu Roi* d'Alfred Jarry.

[421] Entretien avec le directeur et fondateur d'Asdrúbal Trouxe o Trombone, Hamilton Vaz Pereira. (Code : Entretien Hamilton Vaz – EAV 2). Novembre 2017. 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS.

3.3 Ubu patchwork

Affiche à remplir en fonction des dates
Spectacle Ubu d'Asdrúbal Trouxe o Trombone
Archive FUNARTE

Le grand succès de la mise en scène de *L'Inspecteur Général* avait contraint le groupe à se poser une question : ce succès était-il fruit du hasard ? La troupe serait-elle capable d'atteindre le même succès avec une nouvelle adaptation ? Ce genre de questionnement, toujours très important pour un artiste ou pour une troupe, s'avérait une question fondamentale pour la troupe. Hamilton, dans la série documentaire de la chaîne de télévision Viva, se souvient du conseil de Domingos de Oliveira qui lui disait qu'interrompre le succès de L*'Inspecteur Général* était absurde, il fallait épuiser la

pièce avant d'en lancer une autre[422]. Mais le groupe sentait le besoin de monter un autre spectacle pour passer le cap du premier succès et s'assurer vraiment de son identité et de sa place dans le milieu théâtral.

Quelques mois après la première de *L'Inspecteur Général*, la troupe d'Asdrúbal avait déjà commencé à travailler à la mise en scène de son prochain spectacle, une adaptation du texte d'Alfred Jarry, *Ubu Roi*[423]. Ce texte de Jarry avait été publié le 25 avril 1896 dans la revue de Paul Fort, *Le Livre d'art*, puis la même année aux Éditions du Mercure de France ; La pièce fut représentée pour la première fois le 10 décembre 1896, au Nouveau-Théâtre par la troupe du Théâtre de l'Œuvre.

Le théâtre dit de l'absurde allait justement trouver ses racines chez Ubu Roi de Jarry. Il reposait sur l'idée que la vie humaine, ses contradictions et ses luttes permanentes défient fondamentalement la logique et qu'il ne restait à l'homme d'autre issue que le divertissement et le rire. Cette discussion philosophique pourrait nous prendre plusieurs dizaines de pages, et Asdrúbal en particulier n'eut pas la prétention, ni l'envie, d'entreprendre le chemin de la discussion philosophique et choisit tout simplement de laisser éclater sa joie de vivre sur scène. En bref la troupe n'avait aucun compromis avec le texte ou la philosophie de Jarry, ni avec les luttes de pouvoir que le texte mettait en exergue. Asdrúbal chercha plutôt à créer une ambiance de fête et pour cela choisit comme approche esthétique le domaine du cirque. Les jeux de scènes, les péripéties et les extravagances - il installa un chapiteau sur scène -, les effets sonores, toutes les couleurs des costumes et des maquillages, et surtout les improvisations, assurèrent à la mise en scène d'Ubu un certain ton d'irrévérence, de non sens et de vitalité.

Cependant les premières d'Ubu, contrairement à celles de L'Inspecteur Général, ne recueillirent pas que des éloges. Toute cette vitalité fut jugée excessive par le critique de théâtre et journaliste Flávio Marinho qui condamna le poids parfois disproportionné de son inventivité. Pour le critique, le résultat était un spectacle à certains moments génial, mais répétitif à d'autres et en tout cas démesurément trop long en durée. En effet, les premières représentations d'Ubu duraient plus de trois heures, ce qui rendait sans doute le spectacle lassant et redondant. Des premières mises en scène d'Ubu, Marinho

[422] Série Viva : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 3, *Gran Circo Polaco de Diversões* (transcription pg.1). 25/novembre/2017. Canal Viva.
[423] L'acteur de la troupe, Luiz Fernando Guimarães parle de sept mois de préparation pour le spectacle Ubu. In: BRAGA, Gilberto. *« Ubu » no Cacilda Becker.* Journal O Globo, Cultura, Teatro. 29 octobre 1975. Pg. 39.

dira que la longueur du spectacle était un piège qui obligeait le metteur en scène à multiplier des scènes ingénues et superflues [424].

En ce qui concerne le texte lui-même, le fait d'avoir été écrit pendant la jeunesse de l'auteur, fait qu'Ubu utilisait un langage et des problématiques familiers pour la jeune troupe qui put ainsi l'adapter avec plus de liberté. Jarry avait écrit Ubu Roi à l'âge de quinze ans avec l'intention de se moquer d'un de ses professeurs de collège qui le rabrouait systématiquement. Le texte avait, dans ce sens, un lien très étroit avec ces jeunes qui vivaient eux aussi les contradictions de la jeunesse, les luttes et les divergences auxquelles ils devaient faire face dans la société[425]. Il faut cependant se rappeler qu'Ubu avait été le premier choix d'Hamilton Vaz Pereira en 1974 mais que le texte avait été mis de côté, pour des raisons qui nous échappent clairement.

Pendant les répétitions et les lectures de Ubu Roi, Hamilton découvrit les autres textes d'« Ubu » de Jarry et la troupe décida de réaliser un montage de plusieurs « Ubu » mettant sur scène une pièce qui s'intitula tout simplement Ubu[426]. Hamilton nous rappelle :

> *En plus de la pièce d'Ubu Roi, Jarry en avait écrit d'autres, d'autres pièces aussi appelées Ubu, Ubu Cocu, Ubu Enchainé, Ubu ci, Ubu ça, une demi-douzaine de* « Ubu » *et là je me suis dit : je ne vais pas faire que Ubu Roi, je vais prendre aussi les personnages des autres* « Ubu » *et je vais les mélanger dans une seule pièce*[427].

[424] MARINHO, Flávio. *Adrubal trouxe Ubu.* Tribuna da Imprensa, Teatro. Rio de Janeiro, 28 octobre 1975. Pg. 11.
[425] MICHALSKI, Yan. *"Ubu" Asdrúbalino: A concepção.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro, 30 octobre 1975. Pg. 2.
[426] Le critique Macksen Luiz parlera d'un recueil de dix textes de d'Alfred Jarry. MACKSEN, Luiz. *Asdrúbal traz o « Ubu ».* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro, Movimento. Rio de Janeiro, 27 juillet 1975. Pg. 7. Pereira nous donne de son côté une liste détaillée des textes qui auraient été utilisés : « Ubu Roi », « Le Bain du Roi », « Les Paralipomènes d'Ubu », « Onésime ou Les Tribulations de Priou », « Ubu Cocu », « L'Achéoptérix », « Ubu Enchaîné », « Ubu Colonial », « Ubu sur la Butte » et « L'Ile du Diable ». In : PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 80.
[427] Série Viva : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 3, *Gran Circo Polaco de Diversões* (transcription pg.2). 25/novembre/2017. Canal Viva.

Selon Luiz Fernando Guimarães, le temps de préparation du texte dura longtemps (sept mois)[428] pour mettre au point l'assemblage des textes, les lectures et la mise en place d'un texte classique d'une esthétique de la moquerie, du sarcasme et de l'ironie[429]. Le processus créatif de la mise en scène suivit, en grande partie, le modèle de répétitions et de travail fait pour L'Inspecteur Général, c'est-à-dire des créations de scènes ayant comme base des situations proposées et non pas la lecture fidèle du texte.

Quant aux artifices de scène des acteurs, les techniques de cirque furent largement utilisées, remplaçant le recours aux jeux d'enfance du premier spectacle. Dans un entretien avec Paulo Márcio da Silva Pereira, Hamilton se souvenait qu'il avait fait une vaste recherche sur les attractions de cirque et la liste était longue : nains, tremplin, clowns, équilibristes…Quand les acteurs furent plus ou moins familiarisés avec les techniques de cirque, le directeur entama la deuxième étape et lança les acteurs dans les improvisations[430]. Encore dans l'article de Macksen Luiz, pour mettre en scène l'esthétique de cirque qu'Asdrúbal recherchait, les jeunes acteurs firent appel à des dons de perruques, moustaches, barbes et toutes sortes de postiches[431].

Pendant cette étape d'improvisation, les répétitions suivaient pratiquement le même déroulement que dans L'Inspecteur Général, c'est-à-dire qu'Hamilton lançait une situation, les acteurs improvisaient, le metteur en scène observait, prenait des notes et parvenait à sélectionner de bons passages qui donneraient naissance au nouveau spectacle. C'est seulement après cette étape que les acteurs devaient mémoriser le texte et travailler les marquages de scène qui, comme nous l'avons déjà signalé, étaient très nombreux dans les mises en scène d'Hamilton. Mais le quotidien du théâtre alternatif et expérimental était toujours difficile et rapidement la troupe dut faire face à un problème chronique : le manque de salle pour répéter et même mettre en scène la pièce.

Cette difficulté permanente et quasi endémique, que le théâtre non commercial rencontrait, était le thème d'une bonne partie des articles de journaux dédiés au théâtre. Le critique Yan Michalski, le 30 mars 1975, dans sa colonne « *Teatro* » du *Jornal do*

---

[428] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg.67. & BRAGA, Gilberto. *« Ubu » no Cacilda Becker.* Journal O Globo, Cultura, Teatro. 29 octobre 1975. Pg. 39.

[429] Série Viva : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 3, *Gran Circo Polaco de Diversões* (transcription pg.2). 25/novembre/2017. Canal Viva.

[430] Entretien de Hamilton in : PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg.68.

[431] MACKSEN, Luiz. *Asdrúbal traz o « Ubu ».* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro, Movimento. Rio de Janeiro, 27 juillet 1975. Pg. 7.

Brasil, signalait encore une fois ce problème récurrent. Michalski commence son article en soulignant les prix exorbitants des loyers des salles de spectacles, ceci dû principalement à la spéculation immobilière à laquelle les grands centres urbains faisaient face, dans notre cas, Rio de Janeiro[432]. Cette spéculation rendait non seulement difficile le lancement d'un spectacle étant donné le prix des loyers des théâtres, mais empêchait aussi les troupes alternatives d'assumer les coûts élevés et prolongés de salles de répétitions. Michalski donnait dans son article des exemples emblématiques comme celui du metteur en scène Amir Haddad obligé d'interrompre la préparation de son spectacle expérimental *Calma Que o Brasil é Nosso* (Du calme, il est à nous le Brésil) par manque de salle de répétition, ainsi que la troupe d'Asdrúbal qui, depuis trois semaines, ne trouvait plus où répéter non plus. Ce problème majeur était fortement ressenti par la classe théâtrale des alternatifs qui faisait de plus en plus pression sur le SNT pour qu'il propose un espace alternatif pour des répétitions et des mises en scène. Ces réclamations finirent par porter leurs fruits comme nous le verrons prochainement.

Le manque de salle de répétition n'était cependant pas le seul problème auquel la troupe faisait face. Celle-ci, désormais composée de plus ou moins dix membres, commença à se disputer. Par la suite, Hamilton jugerait ces disputes comme étant le fruit d'un manque de maturité du groupe qui était composé de jeunes tous âgés de vingt et quelques années, qui essayaient de vivre de l'art et de se projeter dans la profession. Cependant, des jalousies survenues par des articles de journaux qui valorisaient certains acteurs et n'en mentionnaient pas d'autres, ainsi que des accusations internes de favoritisme d'Hamilton envers certains acteurs, s'avérait une réalité dans le groupe. En fait rien de vraiment grave n'était survenu qui explique que le groupe commence à se désunir. Il n'y eut pas de disputes liées à l'argent, puisqu'il n'y en avait pas, mais le fait est que le groupe se scinda en deux et qu'une moitié partit[433]. Cependant, pour certains comme Daniel Dantas, en plus des disputes d'égos, de vanités personnelles si communes à l'environnement théâtral, les disputes, qui avaient en réalité déjà commencé pendant les répétitions, avaient aussi d'autres raisons.

Selon Dantas, en plus de la guerre d'égos, une partie du groupe avait commencé à contester la conduite d'Hamilton et la manière dont le travail était politiquement mené

[432] MICHALSKI, Yan. *Local de trabalho.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro. 30/mars/1975. Pg. 7.
[433] Entretien avec le directeur et fondateur d'Asdrúbal Trouxe o Trombone, Hamilton Vaz Pereira. (Code : Entretien Hamilton Vaz – Parque Lage 2 (6)). Novembre 2017. 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS.

à ce moment particulier[434]. Une des contestations centrales d'une partie des acteurs était d'exiger que la troupe, et surtout les spectacles, se politisent davantage et prennent une posture beaucoup plus engagée, alors qu'on était dans un moment politique où des jeunes disparaissaient et mouraient entre les mains des militaires. Ces disputes finirent par scinder le groupe en deux à la fin d'Ubu et cette scission entraina d'autre part un procès juridique à cause du nom de la troupe[435]. Mais en revenant au début d'Ubu, les problèmes de la troupe étaient loin de se limiter seulement à des questions internes. Avant la scission, le groupe faisait face au problème dont souffrait une bonne partie du théâtre non commercial : l'absence déjà signalée de salles de répétitions ainsi que de théâtres pour les mises en scène. Le journal *O Globo* du 29 juillet 1975 mettait en avant le mot « lamentable » pour qualifier le fait qu'Asdrúbal n'ait pas de théâtre pour la première de son nouveau spectacle[436]. Le 17 août, Yan Michalski écrivait que depuis la fin de la saison avec L'Inspecteur Général, la troupe se dédiait au prochain spectacle, *Ubu*. Les préparatifs et les répétitions arrivant à leur fin, l'adaptation *Ubu* par Asdrúbal devrait être présentée en septembre, mais sans savoir dans quel théâtre[437].

Le 28 septembre, Michalski nous annonce qu'une avant-première encore timide sera présentée à l'occasion de l'inauguration du Théâtre Jouvet de l'Alliance Française dans le quartier de Tijuca à Rio de Janeiro. Pendant deux semaines Asdrúbal aurait présenté *Ubu*, semble-t-il, du jeudi au dimanche et en aurait profité pour tester et faire les derniers ajustements pour la grande première lors de l'inauguration du Centre Expérimental Cacilda Becker. La fiche technique nous indiquait Hamilton Vaz Pereira à la direction, chorégraphie de Monica Vaz Pereira, musique de Caïque Botkay et Cacá Dionísio, et interprétation de Luiz Fernando Guimarães, Regina Casé, Jorge Alberto Soares, Luis Arthur Peixoto, Daniel Dantas, Gilda Guilhon, Júlia Sampaio et João Carlos Motta[438].

Quelques jours après, le 2 octobre 1975, le *Jornal do Brasil* annonçait le lancement de la nouvelle création du « groupe sensation » de 1974. Asdrúbal, qui avec son si original *Inspecteur Général* avait obtenu un grand succès, allait présenter la

[434]Entrevue avec Daniel Dantas in : PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg.72.
[435]PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg.72/73.
[436] Jornal O Globo. Cultura. 29/juillet/1975. Pg. 41.
[437] MICHALSKI, Yan. « *O Inspetor geral » está de volta.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro, 17 août 1975. Pg.6
[438] *Ibid*.

première de son *Ubu*, avant qu'ait lieu le lancement formel du spectacle prévu pour la fin du mois[439]. Divergence de dates, le journal *O Globo* disait huit jours après, le 10 octobre, qu'Asdrúbal irait inaugurer le théâtre Louis Jouvet avec la mise en scène *d'Ubu*. Luiz Fernando Guimarães disait à l'occasion au journaliste que la pièce était le résultat de la nécessité, ressentie pendant les répétitions, de mélanger plusieurs Ubu :

> *On a commencé par travailler sur Ubu Roi mais au fur et à mesure que nous approfondissions nos recherches, nous avons senti le besoin de développer d'autres situations qui étaient vécues dans les autres pièces « Ubu » d'Alfred Jarry et nous avons tout mélangé*[440].

Daniel Dantas, qui faisait partie de ceux qui souhaitaient un engagement plus politique au sein d'Asdrúbal, ajoutait des arguments nettement engagés en disant de la pièce :

> *Elle n'a pas d'époque. Et, en 1975, elle s'insère parfaitement dans l'époque, vu son amoralité. Parce que celle-là est la principale caractéristique d'Ubu : il n'a aucune idée de ce qui est moral. Et il peut ainsi représenter le pouvoir, la violence, ou diverses autres choses qui existent au monde*[441].

Quatre jours après, un article du Journal *O Globo* confirmait l'inauguration du Théâtre Jouvet par Asdrúbal avec *Ubu*[442]. Les semaines suivantes il semble qu'Ubu ait été présenté dans quelques lieux alternatifs. Nelson Motta dans un article écrit le 17

[439] Jornal do Brasil, Caderno B, Serviço Completo, Teatro. Rio de Janeiro, 2 octobre 1975. Pg. 6.
[440] Traduction de l'auteur in: *Com « Ubu », de Jarry, « Asdrúbal » inaugura teatro na Tijuca.* Jornal O Globo, Cultura. 10 octobre 1975. Pg. 30.
[441] Traduction de l'auteur in: *Com « Ubu », de Jarry, « Asdrúbal » inaugura teatro na Tijuca.* Jornal O Globo, Cultura. 10 octobre 1975. Pg. 30.
[442] *Cultura chega à Tijuca, via Aliança Francesa.* Jornal O Globo, Cultura. 14 octobre 1975. Pg. 38

Octobre, note que la troupe avait réalisé quelques spectacles *off* dans la zone sud[443] pour mettre au point les coupures et les ajustements nécessaires, la première mise en scène ayant une durée excessive de plus de trois heures de spectacle. Malgré certaines divergences, selon des avis auxquels on peut accorder crédit, la mise en scène proposée par cette troupe amateur était infiniment plus belle, créative et professionnelle que la plupart des mises en scène du théâtre commercial de l'année 1975[444].

Le 19 octobre, quelques journaux annoncèrent enfin que la première *d'Ubu* aurait lieu le 25 octobre au Centre Expérimental Cacilda Becker[445]. Encore une fois on trouve une divergence de date. Le 27 octobre, le *Jornal do Brasil* annonçait la première du nouveau spectacle d'Asdrúbal au Centro Expérimental Cacilda Becker pour le 28 octobre[446]. L'article signalait que la troupe était celle qui en 1974 avait apporté une nouvelle proposition et une nouvelle conception du théâtre, vu comme un jeu exprimant la force de la jeunesse, et analysait en troisième paragraphe la proposition du nouveau spectacle.

La mise en scène *d'Ubu* cherchait davantage, selon la troupe, à se rapprocher du public en rompant les limites subjectives imposées par le théâtre traditionnel. Fidèle à cette approche, la troupe commençait le spectacle *Ubu* par une parade de cirque où les acteurs se présentaient mutuellement, créant ainsi une ambiance de fête et de bienveillance. C'était, selon Regina Casé, une des plus importantes actrices de la troupe, le point de départ pour comprendre l'esprit de joie asdrubalien. Casé continuait l'entretien au *Jornal do Brasil* en discutant de la marginalité et du professionnalisme au théâtre et finissait par affirmer que si le théâtre se divisait entre expérimental et professionnel, Asdrúbal se placerait au milieu[447].

Comme dans la mise en scène de *L'Inspecteur Général*, le spectacle *Ubu* avait recours lui aussi à des jeux de scène avec des gestes amples, délaissant les connivences de style, lançant ainsi les acteurs dans des interprétations passionnées et presque

[443] Il faut se rappeller que la troupe jouait plutôt dans la zone Sud de la ville où se situait par exemple le quartier d'Ipanema.
[444] MOTTA, Nelson. *Asdrúbal for ever.* Jornal O Globo, Cultura. 17 octobre 1975. Pg. 29.
[445] MICHALSKI, Yan. *« Ubu » inaugura centro expérimental.* Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 19 octobre 1975. Pg. 9
[446] Voir 1er paragraphe in: LUIZ, Macksen. *Asdrúbal traz o UBU e continua tocando o trombone.* Jornal do Brasil, Caderno B. 27 octobre 1975. Pg. 10.
[447] Voir 3e paragraphe in : LUIZ, Macksen. *Asdrúbal traz o UBU e continua tocando o trombone.* Jornal do Brasil, Caderno B. 27 octobre 1975. Pg. 10.

exagérées. Selon Casé ceci nous rappelait le théâtre populaire des Grecs, en opposition au théâtre traditionnel qui s'est installé partout avec des voix d'acteurs chuchotant des textes sans passion. La troupe qui rejette ce théâtre corrompu, dégradé et traditionnel a compris que la dramaturgie traditionnelle s'est figée et a fini par éliminer les facteurs inattendus de la scène, la possibilité d'erreur, l'émergence d'une improvisation soudaine et surtout le rapprochement entre acteurs et public. La troupe va démontrer dans sa deuxième mise en scène justement ce qu'elle avait déjà fait dans son premier spectacle, un démantèlement des canons théoriques, où le spectacle est surtout dicté par des improvisations permanentes, qui répondent à l'ambiance et est rétro-alimenté par la « réponse » des spectateurs.

La création collective était elle aussi ce qui donnait de la force au spectacle, puisqu'elle dégageait une intercommunication d'idées et de sentiments entre les acteurs faisant que les scènes soient le résultat d'opinions et de créations de tout le groupe. Pour la troupe, les règles de temps, les limitations spatiales, la censure, étaient des règles imposées qui limitaient la spontanéité et finissaient par figer les acteurs dans des comportements qu'il était difficile de changer. « Il y a tout un système évitant la création de l'inattendu, tout doit être pré existant, on fait toujours en sorte de se maintenir loin du public[448]. » Pour le directeur Hamilton Vaz Pereira, c'était justement l'objectivité que la troupe transmettait avec son message familier et ordinaire qui créait une empathie avec le public, faisant d'Asdrúbal une troupe unique en son genre qui, par son euphorie, ramenait la conscience de l'art et de son engagement, dans une dynamique où l'option philosophique devenait la liberté et l'innovation : « les choses compréhensibles ne font que déformer la mémoire et la pensée, c'est l'absurdité qui nous oblige à penser[449]. »

Un autre point intéressant à souligner à propos du texte *Ubu* d'Asdrúbal Trouxe o Trombone est la réutilisation, comme dans *L'Inspecteur Général*, de la technique d'insertion de la troupe elle-même dans le spectacle. Dans un passage en particulier, la troupe utilise directement l'autopromotion pour faire une rétrospective du succès du spectacle antérieur l'enjolivant au travers d'adjectifs glorieux. C'est ainsi que dans l'*Ubu* asdrubalien le spectacle commençait par une parade de cirque où les acteurs

[448] Voir 5è paragraphe. LUIZ, Macksen. *Asdrúbal traz o UBU e continua tocando o trombone.* Jornal do Brasil, Caderno B. 27 octobre 1975. Pg. 10.
[449] Traduction de l'auteur in : LUIZ, Macksen. *Asdrúbal traz o UBU e continua tocando o trombone.* Jornal do Brasil, Caderno B. 27 octobre 1975. Pg. 10.

jouaient le rôle de maîtres de cérémonie, en présentant la troupe sur un ton flatteur et avec un discours multipliant les hommages et les révérences :

> *Pu-blic res-pec-table*
>
> *Le Grand Cirque d'Amusements Polonais a le curieux honneur de ramener à son internationale arène L'inégalable, L'éblouissant, Le joyeux, Le légitime "Asdrúbal Trouxe o Trombone" !!! Ceci – Mesdames et Messieurs - c'est la troupe de comédiens qui, il y a quelques mois, a arraché larmes et joie au public avec un spectacle considéré par la critique comme l'un des 5 meilleurs de l'année 1974 !!! Ce spectacle était ... l'INSPECTEUR GENERAL !!!!!!![450]*

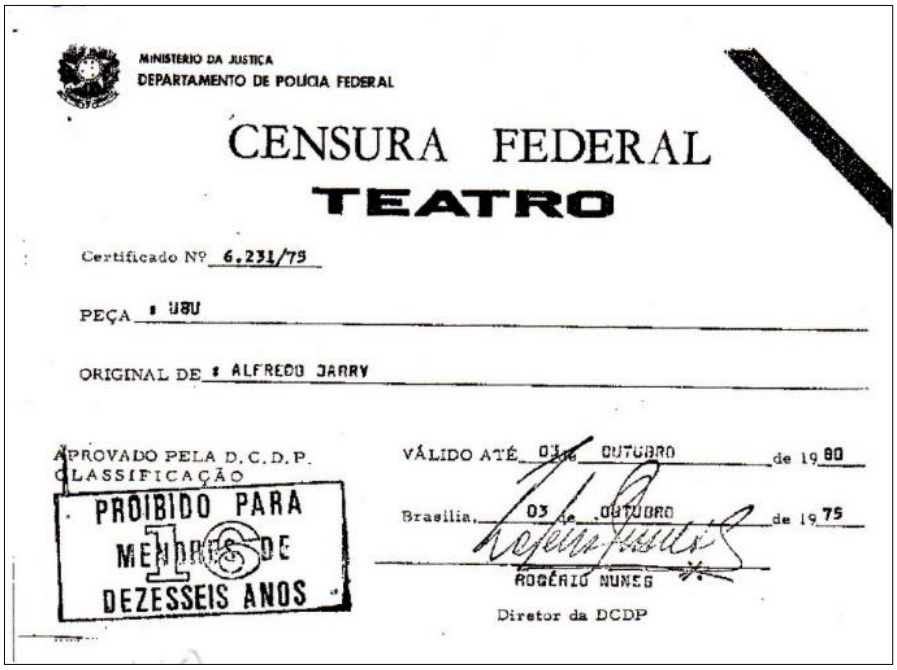
La mise en valeur des évaluations de la critique par rapport au succès du premier spectacle, qui d'ailleurs est directement signalé dans le discours, suivi de sept points d'exclamation pourrait suggérer, soit un cri de victoire, soit une déclaration de fierté, soit même une réponse aux critiques négatives que la troupe a quand même subies ici et là. En tout cas l'autopromotion et la mise en valeur de la troupe par elle-même donne un effet intéressant qui renforce une théâtralité grandiloquente, par le biais d'un recours homérique à des adjectifs substantivés tels que *L'inégalable L'éblouissant Le joyeux Le légitime.* Cette astuce anti illusionniste sera en réalité reprise et exploitée dans tous les spectacles de la troupe : cette logique avantageuse du nom du groupe cherchait peut-être à lancer son nom à un niveau presque héroïque et divinatoire ou tout simplement à se faire de la publicité même sur scène en créant l'effet d'une marque.

En ce qui concerne les limites d'âge imposés par la censure, la pièce fut, dans un premier temps, interdite pour les moins de dix-huit ans. Après protestation du groupe, cette limite d'âge sera réduite à seize ans. L'agent de censure, Solange da Silveira Vidal, le 24 septembre 1975, dans le Document (*Parecer*) numéro 1449 du Service Public Fédéral[451], après avoir assisté à la répétition générale du spectacle le 23 septembre 1975 à 10h au Théâtre Louis Jouvet de l'Alliance Française, jugeait dans le deuxième paragraphe du document que le message global de la pièce était assez

[450] Traduction de l'auteur. Texte d'Ubu envoyé à la censure. In: PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 78.
[451] Annexe UBU 1. Serviço Público Fédéral. Parecer : 1449. Solange da Silveira Vidal.

traditionnel et que le « bien » l'emportait toujours sur le « mal ». Dans le troisième paragraphe, à la suite des passages supprimés, la censeure suggérait que la pièce ne soit interdite qu'au moins de seize ans.

Le 3 octobre 1975, le Directeur du DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas (Division de Censure des Divertissements Publics), M. Rogério Nunes délivrait le certificat établissant l'interdiction aux moins de 16 ans pour une période de cinq ans au travers du Département de la Police Fédérale.


MINISTERIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLICIA FEDERAL

CENSURA FEDERAL

TEATRO

Certificado Nº 6.231/75

PEÇA « UBU

ORIGINAL DE « ALFREDO JARRY

APROVADO PELA D.C.D.P.
CLASSIFICAÇÃO
PROIBIDO PARA MENORES DE 16 DEZESSEIS ANOS

VÁLIDO ATÉ 03 OUTUBRO de 1980

Brasília, 03 de OUTUBRO de 1975

ROGÉRIO NUNES
Diretor da DCDP

Certificat de Censure de validité de cinq ans délivré le 3 octobre 1975
par le Ministère de la Justice et le Département de Police Fédérale.

Le même jour, le Chef du Service de Censure, M. Coriolando Loiola C. Fagundes certifiait avoir reçu pour les registres des pièces théâtrales, la pièce envoyée par Luiz Arthur Peixoto. Le texte de la pièce était autorisé à partir de seize ans après les coupures de la censure des pages 8, 19, 36, 37 et 56[452].

Le 29 octobre nous trouvons dans la presse un article qui parait résoudre le problème de divergence de date relative de la si attendue grande première d'*Ubu,* lors de l'inauguration de la salle de spectacle du *Centro Expérimental Cacilda Becker* par Asdrúbal. L'article commence en précisant que depuis samedi dernier (25 octobre) la nouvelle mise en scène d'Asdrúbal est à l'affiche du *Teatro Expérimental Cacilda*

[452] Annexe UBU 2. Certificat du Chef de Service de Censure, M. Coriolano de Loiola C. Fagundes du DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas).

Becker, anciennement Teatro Rio, situé rue du Catete et récupéré par le SNT[453]. L'ouverture de ce nouvel espace apporta indiscutablement un nouvel élan pour le théâtre non conventionnel. Il mérite, comme nous allons le voir, certainement un chapitre à part.

3.4 – Le Centre Expérimental Cacilda Becker : la naissance d'un espace pour le théâtre expérimental.

L'organisation des groupes alternatifs sous l'auspice du Festival *Antes que o pano caia,* alliée au succès de la mise en scène de *O Inspetor Geral* et au bouleversement esthétique qu'Asdrúbal Trouxe o Trombone engendra sur la scène théâtrale, donnèrent une visibilité majeure au jeune mouvement théâtral alternatif. La ville de Rio de Janeiro, où nous centrons notre étude et notre analyse, voyait naître, surtout à partir de 1974, plusieurs groupes de théâtre. Les noms donnés pour caractériser leur esthétique, leur idéologie et leur mouvement variaient, mais ils englobaient tous, de jeunes groupes hostiles au théâtre conventionnel : « groupes jeunes », « groupes expérimentaux », « groupes alternatifs », « groupes de la non-palavra », « groupes marginaux », etc. Toutes ces dénominations étaient utilisées comme synonymes de « théâtre jeune et indépendant »[454].

La force, la nouveauté et la présence de ces groupes devinrent de plus en plus importantes au fur et à mesure que la révolution esthétique et idéologique qui se manifestait avec les groupes les plus emblématiques, comme c'était le cas d'Asdrúbal, faisait la une de la presse. La naissance d'une nouvelle dramaturgie était déjà une réalité à Rio de Janeiro et démontrait son importance artistique et culturelle pour la ville. Du développement et du succès du théâtre alternatif pour la vie culturelle de Rio naquit le besoin de création d'un espace dédié au théâtre expérimental.

Dans l'impossibilité de louer des salles de spectacle aux loyers inabordables pour ces jeunes groupes, le théâtre alternatif se voyait limité à jouer dans des écoles, des universités, des clubs. Dans le but d'élargir leur champ d'influence et surtout de disposer d'un lieu dédié où centrer leurs présentations, la classe alternative plaida

[453] BRAGA, Gilberto. *« Ubu » no Cacilda Becker.* Jornal O Globo, Cultura. 29/octobre/1975. Pg.39.
[454] Entretien avec le directeur et fondateur d'Asdrúbal Trouxe o Trombone, Hamilton Vaz Pereira. (Code : Entretien Hamilton Vaz – Parque Lage 2 (5)). Novembre 2017. 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS.

auprès du SNT (Service National de Théâtre) pour disposer d'un espace à elle[455]. Grâce à la « stratégie de l'insistance et de la persévérance » dont ces jeunes étaient très familiers, des artistes, en particulier des jeunes de la troupe d'Asdrúbal Trouxe o Trombone, créèrent un mouvement pour trouver un théâtre à eux et allèrent au SNT parler directement à son directeur, Orlando Miranda[456].

Le directeur finit par proposer un théâtre abandonné, le *Teatro Rio,* au Largo do Machado,[457] quartier qui fait la liaison entre le centre-ville et les quartiers plus aisés de la zone sud. Le théâtre Rio avait été un théâtre important pour la ville. Les acteurs qui sortaient de l'Ecole de Théâtre Tablado y trouvèrent refuge et fondèrent ensuite leur propre théâtre, le Théâtre Ipanema. Le théâtre Rio au Largo do Machado était fermé depuis presque dix ans et se trouvait alors en ruines, dans une situation catastrophique.

Le SNT, dès le début de la prise de fonction d'Orlando Miranda à la direction, élabora une série de mesures à caractère pragmatique pour dynamiser le théâtre au Brésil. La réouverture du Théâtre Rio entrait dans cette logique. A la suite d'une succession de réunions à partir de février, entre les groupes alternatifs[458] et les membres du SNT, et les multiples opinions et réflexions qui en avaient découlé, João Rui Medeiros, qui faisait partie de plusieurs groupes expérimentaux[459], fut chargé de préparer l'inauguration[460] du nouveau théâtre qui porterait désormais le nom de *Centro Experimental Cacilda Becker*[461].

Le SNT avait conscience que les maigres aides financières fournies aux groupes expérimentaux ne suffiraient pas à assurer leur développement, du fait que leur structure et leurs besoins différaient de ceux du théâtre professionnel qui avait plus de moyens de se financer. La possibilité de leur accorder un espace n'était pas évidente et elle ne put

---

[455] Série Viva : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 3, *Gran Circo Polaco de Diversões* (transcription pg.3). 25/novembre/2017. Canal Viva.

[456] Entretien avec le directeur et fondateur d'Asdrúbal Trouxe o Trombone, Hamilton Vaz Pereira. (Code : Entretien Hamilton Vaz – Parque Lage 2 (5)). Novembre 2017. 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS.

[457] Le Théâtre se situait au 338, rue du Catete au fond d'une galerie commerciale. Largo do Machado, Rio de Janeiro.

[458] Nous pouvons citer les groupes expérimentaux plus significatifs à Rio de Jeneiro à l'époque : Asdrúbal Trouxe o Trombone, Ensaio, Carreta, entre autres.

[459] *« Ubu » vai inaugurar o Teatro Cacilda Becker.* Jornal O Globo, Cultura. 15/octobre/1975. Pg. 36.

[460] Dans le cadre de l'iniciative du SNT face au Programa de Ação Cultural do Minitério da Educação e Cultura. Voir : BRAGA, Gilberto. *A estréia de amanhã : « Asdrúbal Traz Ubu ».* Jornal O Globo, Cultura. 23/octobre/1975. Pg.45. Paragraphe 3.

[461] ALENCAR, Miriam. *O ponto de encontro dos grupos experimentais. Um trabalho braçal com muita filosofia.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro Cacilda Becker. Rio de Janeiro, 11/juillet/1975. Pg. 10. Archive de la BND (Bibliothèque Nationale Digitale. Edição 00094) ; Entretien avec le directeur et fondateur d'Asdrúbal Trouxe o Trombone, Hamilton Vaz Pereira. (Code : Ent Hamilton 3). Novembre 2017. 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS.

se matérialiser qu'après que le directeur Orlando Miranda, via un emprunt, ait réussi à prendre le contrôle du Théâtre Rio, qui à l'époque était sous la gestion de l'INPS - *Instituto Nacional de Previdência Social* (Institut National de Sécurité Sociale)[462]. Mais rien n'était gagné. Les ressources pour les travaux étaient restreintes et l'importance des rénovations, énorme. C'est alors que surgit un homme dont la force et l'engagement furent essentiels pour redonner vie à l'ancien Teatro do Rio qui allait devenir le point de rencontre d'une bonne partie du théâtre expérimental. Cette personnalité s'appellait Perfeito Fortuna. Il eut une grande importance dans le monde de la culture de Rio de Janeiro dans les années 1970 et 1980, et jusqu'à nos jours, comme nous verrons au fil de notre travail.

Perfeito Fortuna faisait du théâtre depuis l'enfance à l'Eglise de Bonsucesso, jouant des personnages pendant les fêtes de la Saint Jean ainsi que pour les mises en scène de fin d'année de la Passion de Christ. Il raconte qu'il jouait ces rôles sans jamais avoir vu une seule scène du théâtre professionnel, sans avoir jamais mis les pieds dans un théâtre. Les groupes composés d'enfants et d'adolescents construisaient tout le dispositif scénique et faisaient eux-mêmes la mise en scène. Fortuna voulait déjà être acteur à l'époque. Mais ce jeune de la périphérie de Rio ne disposant ni de moyens, ni de conseils ne savait pas du tout comment s'y prendre. C'est alors qu'un évènement dramatique allait changer définitivement sa vie. Perfeito, âgé de dix-huit ans, cheveux longs, portrait fidèle des jeunes *desbundados,* fut lui aussi victime de l'autoritarisme et de la violence de la dictature et se retrouva en prison.

Perfeito Antônio Fortuna Serra Lopes était né en 1950 au Portugal à Vila Nova de Gaia, Serzedo, Porto. De famille très pauvre, son père était venu au Brésil espérant connaître des jours meilleurs et ne réussit à ramener sa femme et ses enfants que plus tard. Au Brésil les difficultés persistèrent et Perfeito Fortuna dut commencer à travailler très jeune, plus ou moins à l'âge de sept ans. Cependant ce sont ces difficultés qui, d'après lui, le rendirent si débrouillard et dynamique[463].

De famille très catholique, sa vie d'artiste débuta à l'église Nossa Senhora dos Navegantes où des spectacles étaient mis en scène pour les fêtes de fin d'année et pour les dates commémoratives chrétiennes. *Corpo Nossa Senhora dos Navegantes* était le

[462] ALENCAR, Miriam. *O ponto de encontro dos grupos experimentais. Um trabalho braçal com muita filosofia.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro Cacilda Becker. Rio de Janeiro, 11/juillet/1975. Pg. 10. Archive de la BND (Bibliothèque Nationale Digitale. Edição 00094); *Centro Experimental Cacilda Becker*. Jornal do Brasil, Caderno B, Movimento. Rio de Janeiro, 6/octobre/1975. Pg. 2.

[463] Entretien avec l'acteur et producteur Perfeito Fortuna. (Code : Entretien Perfeito Fortuna (2)). Novembre 2017. 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS.

nom de la compagnie de l'église où il connut d'abord les pièces sacrées puis ensuite des pièces populaires. A neuf ans il joua le rôle de l'apôtre Saint Jean dans le spectacle « La vie de Christ[464]. »

En 1967, à l'Eglise São Geraldo, à Olaria, quartier de la banlieue de Rio de Janeiro, Fortuna entra en contact avec un secteur de l'église, plus social et libertaire où, parmi les activités solidaires, des cours étaient donnés le soir pour les ouvriers analphabètes. De nature active, Fortuna se joignit à cette démarche solidaire et s'engagea dans des manifestations et sur les marchés pour collecter des fonds qui étaient reversés à des gens des favelas. Il s'engagea de plus en plus dans ce mouvement solidaire et commença à donner des cours dans la rue pour les ouvriers. Dans une ambiance de plus en plus tendue et hystérique de chasse aux communistes, ce jeune fut considéré comme un agitateur social et repéré par les militaires comme un leader socialiste.

Accusé de subversion et de liens avec des mouvements catholiques libertaires, Perfeito Fortuna fut arrêté par les militaires et accusé d'être associé à des organisations de gauche, plus précisément d'être une des personnes qui faisaient le lien entre João Goulart, Brizola, les intellectuels, les artistes et l'Eglise en 1964[465].

En prison à la Villa Militar, Fortuna rencontra des prisonniers de poids du monde de la culture et de l'intelligenzia brésiliens comme le chanteur et compositeur Caetano Veloso[466] et le poète et intellectuel Ferreira Gullar[467]. Ces intellectuels lui ouvrirent les portes et l'esprit au monde artistique en lui parlant, entre autres choses, des écoles de théâtre de la ville. Caetano se souvient que Perfeito Fortuna était un garçon joyeux, positif et actif, rendant les jours en prison moins sinistres[468]. Perfeito, un pur représentant du mouvement du *desbunde*, lui-même raconte :

---

[464] *A prisão que libertou. História de Perfeito Fortuna.* Museu da Pessoa. Uma história pode mudar o seu jeito dever o mundo. PROAC – Programa de Ação Cultural São Paulo. Lei de Incentivo.

[465] *A prisão que libertou. História de Perfeito Fortuna.* Museu da Pessoa. Uma história pode mudar o seu jeito de ver o mundo. PROAC – Programa de Ação Cultural, São Paulo. Lei de Incentivo. Pg 14 et 15 de la transcription.

[466] Né le 7 aout 1942 à Santo Antônio dans l'état fédéré de Bahia, Caetano Emanuel Viana Teles Veloso est un musicien, producteur, arrangeur et écrivain brésilien. Avec une carrière de plus de cinq décennies, Caetano a construit une œuvre musicale marquée par la relecture et le renouveau notamment comme agent de grande importance sous la Bossa Nova et le Tropicalisme.

[467] Né le 10 septembre 1930 à São Luis do Maranhão, Ferreira Gullar, pseudonyme de José Ribamar Ferreira, était un écrivain, poète, critique d'art, biographe, traducteur, mémorialiste et essayiste brésilien, et l'un des fondateurs du néoconcrétisme. Décès: 4 décembre 2016 à Rio de Janeiro. D'entres ces livres les plus fameux : Poema Sujo, Barulhos et Relâmpagos.

[468] *Perfeito Fortuna relembra momentos difíceis na prisão com Caetano Veloso.* Domingão do Faustão. 31/décembre/2017. (3 min.). https://globoplay.globo.com/v/6391246/.

> *Je n'avais pas de haine, je n'avais pas d'ennemis, je ne les considérais pas mes ennemis. Je n'étais pas de gauche, ni de la lutte armée. J'étais chrétien, catholique. (...) J'étais pour l'amour*[469].

Après avoir quitté la prison, Perfeito Fortuna devint un des plus importants agents culturels de Rio de Janeiro. Son rôle fut fondamental pour l'ouverture du Centro Expérimental Cacilda Becker, il participa au groupe Asdrúbal Trouxe o Trombone, fonda le Circo Voador et plus tard le centre culturel et artistique Fundição Progresso.

Voyons la fondation du Cacilda Becker en détail et l'importance de Perfeito Fortuna dans ce processus.

Dans le contexte de croissance du mouvement du théâtre alternatif, pendant que des jeunes artistes maintenaient leur pression sur la presse et les réunions au SNT, Perfeito Fortuna prit la tête de l'entreprise et commença avec un groupe d'amis un vrai travail de déblaiement pour retirer les décombres et les déchets de l'intérieur du Théâtre Rio. Plusieurs camions de gravats furent retirés par ces jeunes, Fortuna à leur tête[470]. Hamilton se souvient clairement de la détermination et de l'énergie de Fortuna, entrant et sortant du théâtre jour et nuit, soit enlevant des décombres, soit rentrant avec un gros sac de ciment sur le dos pour ensuite peindre, préparer la tribune, déboucher des tuyauteries, etc. Il était la cheville ouvrière de l'entreprise[471]. « Perfeito avec son intelligence et ses bras, a pratiquement construit le théâtre, le nouveau théâtre, qui s'appellerait Théâtre Expérimental Cacilda Becker[472]. » Le Centre Expérimental Cacilda Becker est né ainsi de la pression des jeunes acteurs auprès du SNT et de l'engagement pratique et physique de Perfeito Fortuna.

---

[469] Traduction de l'auteur. In : *A prisão que libertou. História de Perfeito Fortuna.* Museu da Pessoa. Uma história pode mudar o seu jeito de ver o mundo. PROAC – Programa de Ação Cultural, São Paulo. Lei de Incentivo. Pg 16 de la transcription.

[470] Entretien avec le directeur et fondateur d'Asdrúbal Trouxe o Trombone, Hamilton Vaz Pereira. (Code : Ent Hamilton 3). Novembre 2017. 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS.

[471] Entretien avec l'acteur et producteur Perfeito Fortuna. (Code : Entretien Perfeito Fortuna (2) pg.2). Novembre 2017. 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS.

[472] Entretien avec le directeur et fondateur d'Asdrúbal Trouxe o Trombone, Hamilton Vaz Pereira. (Code : Entretien Hamilton Vaz – Parque Lage 2 (5)). Novembre 2017. 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS.

En juillet 1975, le Journal du Brésil commençait un de ses articles[473] sur le Cacilda Becker en évoquant Perfeito Fortuna, à l'époque âgé de vingt-cinq ans, comme le responsable de la coordination des travaux de remodelage du théâtre. Dans ce même article, Perfeito Fortuna, qui était allé habiter dans le théâtre en ruines[474], décrivait en détail l'état catastrophique du bâtiment, fermé depuis presque dix ans.

En travaux depuis environ décembre 1974, (il y avait sept mois), la première chose qui dut être faite fut de vider le bâtiment d'une quantité colossale de matériaux en tout genre. Il fallut aussi déboucher les tuyauteries, nettoyer tout le système d'égout, tuer et se débarrasser d'une quantité énorme de rats. « Si on avait filmé, on aurait eu un excellent film de l'absurde[475] », s'exclamait Fortuna en interview dans le même article.

Passée l'étape de nettoyage et de vidange des installations, le théâtre entama la deuxième étape où les travaux suivirent le projet établi par Pernambuco de Oliveira qui tint compte des observations des groupes de théâtre convoqués pour participer aux restaurations. João Rui Medeiros qui faisait partie de plusieurs groupes expérimentaux et parait avoir été un des responsables de l'idée de la création du centre expérimental, souligne que la renaissance de cet espace était une victoire avant même son inauguration car elle réussissait à rassembler, dans un objectif commun, plusieurs groupes du théâtre non-commercial qui auparavant étaient plutôt isolés les uns des autres[476].

Un exemple du côté novateur du projet est le fait que la salle ne fut pas dotée de sièges mais de modules de bois pouvant être déplacés et utilisés en fonction des besoins de la mise en scène du spectacle, donnant ainsi la possibilité de montages à l'italienne, à l'élisabéthaine, en forme d'arène ou toute autre sorte de mise en place[477], offrant plus de liberté à la conception du spectacle et pouvant accueillir trois-cents spectateurs[478].

Le théâtre *Cacilda Becker*, en tant qu'espace d'expérimentation, a aussi innové avec l'esthétique de ces installations, en laissant toute la machinerie, les équipements,

---

[473] ALENCAR, Miriam. *O ponto de encontro dos grupos experimentais. Um trabalho braçal com muita filosofia.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro Cacilda Becker. Rio de Janeiro, 11/juillet/1975. Pg. 10. Archive de la BND (Bibliothèque Nationale Digitale. « Edição » 00094).

[474] Entretien avec l'acteur et producteur Perfeito Fortuna. (Code : Entretien Perfeito Fortuna (2) transcription pg.4). Novembre 2017. 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS.

[475] ALENCAR, Miriam. *O ponto de encontro dos grupos experimentais. Um trabalho braçal com muita filosofia.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro Cacilda Becker. Rio de Janeiro, 11/juillet/1975. Pg. 10. Archive de la BND (Bibliothèque Nationale Digitale. « Edição » 00094).

[476] *"Ubu" vai inaugurar o Teatro Cacilda Becker.* Jornal O Globo, Cultura. 15/octobre/1975. Pg. 36.

[477] *Ibid*.

[478] *Vida nova no Catete.* Jornal do Brasil. Archive du Ministère de l'Education et de la Culture du Brésil. SNT – Service National de Théâtre. 6/novembre/1975.

les cordes, etc., à découvert sous les yeux du public, plongeant ainsi les spectateurs dans la réalité tangible et surréaliste du spectacle[479]. Il était prévu que les installations du centre expérimental seraient plus qu'une salle de spectacle. Le premier projet englobait des salles de lecture théâtralisée, des salles de répétitions et des salles de cours pour des disciplines comme l'expression corporelle, l'art scénique et le travail de la voix[480].

Malgré les efforts prodigieux de Perfeito Fortuna pour donner naissance à un lieu dédié au théâtre expérimental, il ne fut pas cité par la presse lors de l'inauguration du Cacilda Becker. Nelson Motta, critique de théâtre au Journal *O Globo* et Gilberto Braga du même journal, mentionnaient le SNT et son directeur, Orlando Miranda, comme les responsables de l'impressionnante rénovation de l'ancien Théâtre Rio, devenu désormais Centre Expérimental Cacilda Becker[481].

Pour son inauguration le samedi 25 octobre 1975, le Centre Expérimental Cacilda Becker présenta comme spectacle *Ubu* d'Alfred Jarry dans la mise en scène d'Asdrúbal Trouxe o Trombone[482], et compta avec la présence d'autorités d'Etat et de personnes du milieu théâtral[483]. Le journaliste Clovis Levi dans un article du journal *O Globo* du 1er novembre écrira que le choix d'Asdrúbal Trouxe o Trombone pour inaugurer le Centre Expérimental Cacilda Becker avait été très judicieux, car la troupe avait apporté « un souffle de vie à l'engourdi et presque ensommeillé panorama théâtral de l'année dernière[484]. » Le 1er novembre 1975, le journal *O Globo* réaffirmait ce que João Rui Medeiros avait déjà signalé dans le Journal du Brésil. Le fait est que, plus important que l'inauguration d'une salle de spectacles, était la force et la valeur que cela représentait. Les jeunes acteurs du théâtre expérimental avaient créé non seulement un espace à eux mais avaient surtout fait preuve d'union et de détermination. En voyant son activité stimulée, voire, parrainée par un organisme public fédéral, le Centre

[479] ALENCAR, Miriam. *O ponto de encontro dos grupos experimentais. Um trabalho braçal com muita filosofia.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro Cacilda Becker. Rio de Janeiro, 11/juillet/1975. Pg. 10. Archive de la BND (Bibliothèque Nationale Digitale. Edição 00094)

[480] *"Ubu" vai inaugurar o Teatro Cacilda Becker.* Jornal O Globo, Cultura. 15/octobre/1975. Pg. 36.

[481] Motta, Nelson. *Sem decadência.* Jornal O Globo, Rio Show, Cultura. 17/juin/1975. Pg.33. ; BRAGA, Gilberto. *A estréia de amanhã : « Asdrúbal Traz Ubu ».* Jornal O Globo, Cultura. 23/octobre/1975. Pg.45.

[482] MICHALSKI, Yan. *Em um ato.* Jornal do Brasil, Caderno B, Esta Semana, Teatro. Rio de Janeiro, 26/octobre/1975. Pg. 8. ; BRAGA, Gilberto. *« Ubu » no Cacilda Becker.* Jornal O Globo, Cultura. 29/octobre/1975. Pg.39.

[483] *Cacilda Becker é Teatro Experimental.* O Estado de Mato Grosso, Nacional. Cuiabà. 16/décembre/1975. Pg. 3.

[484] LEVI, Clovis. *Asdrúbal toca ubu no Cacilda Becker.* Jornal O Globo, Cultura. 01/novembre/1975. Pg. 31.

Expérimental Cacilda Becker représentait en quelque sorte la reconnaissance du théâtre alternatif et expérimental en tant qu'expression dramatique d'importance majeure[485].

En juillet 1975, Hamilton Vaz Pereira prévoyait à l'avance avec optimisme que le théâtre allait régler et dénouer une série de problématiques auxquelles les alternatifs faisaient face. Cependant les indépendants étaient déjà hantés par la crainte qu'un producteur disposant de ressources importantes fasse main basse sur des productions, dictant les « recettes » de mises en scène et finalement s'emparant du centre expérimental[486].

A la même époque João Rui Medeiros détaillait les ambitions que le centre expérimental comptait réaliser dans la foulée de discussions collectives sur le théâtre expérimental. Parmi des réunions prévues pour l'inauguration du théâtre, Rui citait des rencontres sur l'expérimentation avec des critiques dramatiques, sur les espaces du théâtre expérimental avec des architectes et des scénographes, des répétitions ouvertes avec des groupes comprenant débats et échanges d'expériences, enfin une exposition de photographies des principaux spectacles expérimentaux étrangers. Rui signalait aussi que les entrées ne seraient pas gratuites, mais seraient à des tarifs accessibles. En ce qui concerne les groupes, ils paieraient 8 % de la billetterie pour l'utilisation du théâtre. De toute façon le SNT avait déjà prévu des aides et des subventions aux premiers groupes expérimentaux qui occuperaient le théâtre. Ces ressources devraient cependant retourner au théâtre sous forme de fond rotatif qui serait ensuite utilisé pour aider à la mise en scène des prochains spectacles et ainsi de suite.

Pour la partie diffusion et publicité, le SNT prévoyait une gestion et une dynamique « expérimentale » avec de petits spectacles dans les rues, sur les places publiques, les cirques, les universités, de manière à faire connaître le centre, mais aussi à créer un public propre au théâtre expérimental. Rui signalait aussi que des aides étaient prévues pour les groupes expérimentaux qui venaient à Rio de Janeiro[487] se

[485] MIRANDA, Orlando. *Um teatro experimental para todos os grupos.* Jornal O Globo, Cultura. 01/novembre/1975. Pg. 31.
[486] ALENCAR, Miriam. *O ponto de encontro dos grupos experimentais. Os planos do Asdrùbal.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro Cacilda Becker. Rio de Janeiro, 11/juillet/1975. Pg. 10. Archive de la BND (Bibliothèque Nationale Digitale. Edição 00094).
[487] BRAGA, Gilberto. *A estréia de amanhã : « Asdrúbal Traz Ubu ».* Jornal O Globo, Cultura. 23/octobre/1975. Pg.45.

produire au Centre Expérimental Cacilda Becker. Rui observait cependant qu'il faudrait réfléchir à la prise en compte des coûts de déplacement[488].

Le projet du SNT était ambitieux et prévoyait, en plus du théâtre, deux minithéâtres pour trente à quarante personnes, des salles de cours, ainsi que d'autres salles d'une surface totale d'environ 500 m2, dédiées à la lecture de pièces, à des conférences sur l'expérimentation[489]. L'audacieux projet du SNT pour le théâtre du Centre Expérimental Cacilda Becker (le sigle CECB commençait à apparaitre dans la presse) venait ainsi remplir les lacunes dont le théâtre souffrait à Rio de Janeiro et serait par conséquent le tremplin majeur d'expériences innovantes dont la dramaturgie avait tant besoin[490].

Après une sorte de concours auquel plusieurs troupes alternatives s'étaient inscrites, Asdrúbal Trouxe o Trombone fut choisi comme la troupe responsable pour inaugurer le CECB. Le 29 octobre, l'acteur Jorge Alberto Soares disait à Gilberto Braga dans la colonne Teatro du journal *O Globo* que l'apparente simplicité du montage actuel d'*Ubu* par Asdrúbal qui avait inauguré le CECB était en réalité le résultat d'un travail très méticuleux qui avait été par moment épuisant étant donné les difficiles conditions de travail que la jeune troupe affrontait.[491]

Le lendemain, le 30 octobre, Yan Michalski, dans sa colonne *Teatro* du *Jornal do Brasil*, allait plus loin dans l'analyse du nouveau montage d'Asdrúbal. Le critique soulignait d'abord le défi que devaient affronter les artistes et les troupes qui connaissaient un grand succès lors de leur premier spectacle: prouver avec le deuxième que le premier succès n'était pas fruit d'un hasard renforcé par le charme de la jeunesse des acteurs. La mise en scène d'*Ubu* à l'inauguration du CECB s'avérait ainsi comme un moment décisif dans l'histoire de la troupe qui prouverait ou non « sa compétence et l'authentique révélation d'une équipe douée de talents, d'intelligence et de force de personnalité collective[492]. » Le journaliste poursuivait son analyse en affirmant que la troupe avait réussi avec son deuxième spectacle à prouver son importance dans le cadre du théâtre brésilien. Selon lui la troupe avait mis en évidence sa créativité et son talent

[488] ALENCAR, Miriam. *O ponto de encontro dos grupos experimentais. Um trabalho braçal com muita filosofia.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro Cacilda Becker. Rio de Janeiro, 11/juillet/1975. Pg. 10. Archive de la BND (Bibliothèque Nationale Digitale. Edição 00094).
[489] *Cacilda Becker é Teatro Experimental.* O Estado de Mato Grosso, Nacional. Cuiabá. 16/décembre/1975. Pg. 3.
[490] *Centro Experimental Cacilda Becker.* Jornal do Brasil, Caderno B, Movimento. Rio de Janeiro, 6/octobre/1975. Pg. 2.
[491] BRAGA, Gilberto. *« Ubu » no Cacilda Becker.* Jornal O Globo, Cultura. 29/octobre/1975. Pg.39.
[492] MICHALSKI, Yan. *"Ubu" Asdrúbalino: A concepção.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro, 30 octobre 1975. Pg. 2.

en adaptant un texte important de la dramaturgie, sans cependant répéter la formule réussie de mise en scène de *L'Inspecteur Général*.

Selon Michalski, la troupe tout en restant cohérente avec l'option esthétique de son premier spectacle avait trouvé son style sans se conformer aux clichés réussis du premier spectacle.

Hormis l'importance de ce deuxième montage, qui ancrait la troupe, les deux pieds dans la dramaturgie brésilienne, *Ubu* d'Asdrúbal fut significatif dans le panorama du théâtre brésilien des années 1970. Selon Michalski, cette nouvelle mise en scène permettait d'entrevoir l'apparition d'une troupe qui, se confrontant à ses qualités et à ses défauts, commençait à tracer son propre chemin et qui rendait possible le déploiement d'un jeune théâtre alternatif. En effet le nouveau spectacle d'Asdrúbal, même s'il ne rencontra pas le même succès que le premier, démontrait que le premier n'était pas « un coup de chance » mais plutôt le fruit du travail d'une équipe douée de sens critique, de talents, d'intelligence et d'une étonnante force de personnalité collective[493].

Dans le même article, Yan Michalski souligne que le texte d'Alfred Jarry était en accord avec le groupe étant donné la proximité d'âge entre les acteurs de la nouvelle troupe brésilienne et l'âge de Jarry lors de l'écriture de la pièce. Il est vrai que Jarry avait à l'époque quinze ans et que les acteurs Asdrubaliens avaient la plupart d'entre eux aux alentours de vingt-cinq, mais le fait central est que ces acteurs alternatifs vivaient encore à ce moment de la vie où les relations de l'individu et de son environnement sont souvent caractérisées par le choc générationnel. La jeunesse contreculturelle et alternative avait en effet le même comportement que celui qui avait poussé Jarry à écrire sur son professeur, c'est-à-dire, une plongée vers le monde d'avant qui se matérialisait soit par des rapports de force et de combat, soit par des caractéristiques du théâtre de l'absurde, voire la moquerie, la plaisanterie ou même le dédain.

Contrairement à l'analyse que certains critiques avaient faite de l'adaptation de *L'Inspecteur Général* par la troupe, la mise en scène de *Ubu*, selon Michalski, ne relevait pas du tout d'un frivole mépris du texte original. Bien au contraire ! Aux yeux de Yan Michalski, *Ubu* asdrubalien était le résultat d'une sérieuse étude de la pièce et d'une analyse approfondie de la personnalité de Jarry pour ainsi permettre à chacun des acteurs de la troupe de « reconstituer » en lui un état créatif proche de celui de

[493] MICHALSKI, Yan. *"Ubu" Asdrúbalino: A concepção.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro, 30/octobre/1975. Pg. 8.

l'auteur[494]. Il est évident que l'ambiance, le langage et les caractéristiques générales du vécu d'un jeune adolescent français de 1888 ont été remplacés par les expériences vues à travers le prisme des jeunes « Cariocas » de 1975.

Michalski juge que le résultat de cette adaptation a une « abondante force comique » potentialisée par l'authenticité de la mise en scène par la troupe qui se permet de parler de son propre monde, avec une vision profondément ludique de la liberté[495]. Cette conception ludique, déjà présente dans le la première mise en scène de la troupe, était aussi une réalité esthétique dans le deuxième spectacle. Nous pourrions dire que l'approche ludique asdrúbalienne se manifestait sur scène au travers d'un goût presque compulsif pour les jeux d'enfance, et maintenant de cirque, jeux qui s'intégraient dans le texte et les mises en scène avec un tel naturel qu'on pourrait parler d'une force autonome et magique qui donnait vie et importance à la pièce. Ainsi il s'agit d'une pièce sur *Ubu*, mais aussi sur l'instinct ludique de la troupe elle-même. C'est dans ce sens que des questions de fidélité au texte de l'auteur, très valorisées par certains puristes, paraissent inappropriées et absurdes si nous pensons de manière plus ample et révolutionnaire. Et pourquoi pas, ne pourrait-on pas se permettre d'entrevoir Jarry, jeune élève rusé et moqueur s'amuser des farces des jeunes Asdrubaliens ?

Il faut cependant souligner que, d'une manière ou d'une autre, certains aspects importants du texte original furent perdus dans cette espèce d'adaptation collective et de « libertinage » créatif. Michalski insiste sur les points positifs des moqueries et blagues asdrúbaliennes qui sont, selon lui, bien plus joyeuses et inconséquentes que celles de Jarry où l'image du roi et de sa tyrannie sont chez le jeune auteur français lourdes et angoissantes, et qui prennent, chez les Asdrubaliens, une connotation bien plus légère et aimable, il pointe toutefois une vitalité et énergie qui tombe parfois dans le néant en produisant des passages vides de sens[496]. Mais, le lendemain 31 octobre, de manière un peu paradoxale, Michalski aborde dans un autre article la question de la vitalité du groupe sous un autre angle. Il essaie de définir davantage le concept de vitalité qu'il utilise pour parler de la force sur scène des acteurs. Ces jeunes passionnés faisaient preuve d'une énergie vitale et d'une vibration intense et prolongée :

[494] *Ibid*.
[495] *Ibid*.
[496] MICHALSKI, Yan. *"Ubu" Asdrúbalino: A concepção.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro, 30/octobre/1975. Pg. 8.

> *En examinant de près, nous voyons qu'une grande partie du contenu des messages est systématiquement transmise au travers de l'attitude, du geste, du mouvement, et du rythme corporel des acteurs, bien plus que n'importe quelle ressource. Ces véhicules de communication corporelle, ils (les Asdrubaliens) les maitrisent avec une généreuse richesse et avec une surprenante préparation technique*[497].

La préparation technique et physique des acteurs était en vérité le résultat d'un intense entrainement quotidien de plusieurs heures qui durait désormais depuis deux ans. Les gestes, les mouvements étaient toujours larges et exagérés, comme s'ils s'adressaient à des milliers de spectateurs, même si le théâtre était tout petit. Cette gestuelle exagérée, ces mouvements éloquents, alliés à un marquage précis, cherchaient surtout à transmettre au public une attitude de spontanéité, de force des acteurs où le concept d'un nouveau langage théâtral pourrait être senti dans son exubérance[498].

Cependant toute cette énergie vitale, ainsi que l'adaptation d'Asdrúbal qui provient d'une création collective, aboutissent parfois à des erreurs jugées comme graves par la critique. On pointe par exemple, le manque d'une personnalité dramatique coordinatrice qui sache doser de manière pertinente les multiples contributions des acteurs, de manière à construire une pièce plus harmonieuse en sélectionnant mieux les passages utilisés[499]. En plus de ce que certains critiques appelleront prolixité, à propos de l'absence de centralisation de la direction, d'autres signaleront comme points négatifs celui de la technique vocale du groupe jugée comme déficiente et parfois même de niveau amateur[500].

De toute façon tout était allé très vite entre la fondation de la troupe, le succès de L'Inspecteur Général et le lancement du nouveau spectacle. Dans cette dynamique de

---

[497] *Ibid*.
[498] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 75.
[499] MICHALSKI, Yan. *"Ubu" Asdrúbalino: A concepção.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro, 30/octobre/1975. Pg. 8.
[500] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 75

« coup de maitre » dans une ambiance de célébrité, il faut comprendre, que rien n'est plus difficile pour un groupe de jeunes acteurs qui ont eu un grand succès avec leur première mise en scène, de lancer un deuxième spectacle. Le nouveau spectacle est toujours attendu avec trop d'expectative et peut rapidement se transformer en frustration de la part du public et de la critique. Globalement, le public et la critique ressentaient du plaisir et de l'empathie envers la mise en scène d'*Ubu*. Gilberto Braga dans sa colonne « *Teatro Crítica* » du journal *O Globo* mettait en valeur la bonne réussite du montage. Il reprenait l'analyse de Michalski en soulignant qu'effectivement, comme dans L'Inspecteur Général de Gogol, le texte de Jarry n'était, d'une certaine manière, que le tremplin pour une authentique création collective où l'explosion du tempérament juvénile de la troupe et la contribution personnelle de chaque acteur mettaient sur scène un joyeux et spontané spectacle[501].

Braga reprenait aussi dans son article la question problématique du respect de l'œuvre. Ce sujet est récurrent pour les deux premiers spectacles d'Asdrúbal ce qui nous donne l'impression que ce point restait relativement délicat et que les mentalités de l'époque acceptaient mal la subversion d'un texte. Quoi qu'il en soit, pour Braga, l'adaptation d'Asdrúbal, jugée comme subversive par les plus traditionnalistes, n'a rien de déviant ou d'outrageant. Asdrúbal en se basant sur le texte d'un jeune de quinze ans à l'époque ne fait que rechercher le même esprit contestataire et libre de la jeunesse pour parler de son époque et de la société brésilienne des années 1970. Le résultat recherché n'était évidemment pas une reproduction linéaire et fidèle de l'œuvre de Jarry, mais une mise en scène contemporaine qui dégageait un désir méritoire de faire un nouveau théâtre, révolutionnaire, novateur et libre, à l'unisson avec les inclinaisons de ces jeunes alternatifs[502].

Gilberto Braga rejoint les critiques de Michalski à l'égard de la direction de la mise en scène. Selon le critique du *O Globo*, après l'impact positif des premières scènes, rapidement un sentiment de manque d'une direction plus sure et centralisée se fait ressentir, non pas dans le sens hiérarchique, mais plutôt quant au choix des passages comiques qui deviennent excessifs ou redondants, et transforment un spectacle innovant en une attraction ennuyeuse. Hormis ces critiques négatives, le journaliste cite le

[501] BRAGA, Gilberto. *Um Trombone Menos Forte.* Jornal O Globo, Cultura, Teatro, Crítica. 10/Novembre/1975. Pg. 37.
[502] *Ibid.*

magnifique esprit de groupe et l'ajustement des acteurs sur scène, malgré la déficience vocale déjà signalée par d'autres critiques[503].

Quelques jours plus tard, un autre critique du journal *O Globo,* Nelson Motta, dans sa colonne homonyme, mettait la troupe comme sujet à la une. Dans son article intitulé « *Talentos e formo*sura » (Talent et beauté) Motta commence par parler d'une manière ample de la saison théâtrale à Rio de Janeiro. Le critique fait une remarque largement reprise par les critiques qui sont formels à affirmer que la plupart des mises en scène de l'époque reproduisaient des formules simples et répétitives qui, selon Motta, commençaient à être de plus en plus embarrassantes et déplaisantes. Hormis ces groupes qui ne recherchaient que le succès immédiat à tout prix, la saison proposait des spectacles réalisés avec compétence et professionnalisme. Selon Motta certaines mises en scène, en particulier celles d'Asdrúbal, valorisaient les fondements de la dramaturgie et détenaient les caractères qui donnent la vraie force, c'est-à-dire, la joie, la critique et la recherche de l'innovation[504].

Dans le deuxième paragraphe de son article, Motta partage l'avis des meilleurs critiques dramatiques pour estimer que la vitalité et la joie de la création sont, selon lui, depuis longtemps absentes des scènes de Rio de Janeiro. En effet pour une bonne partie des critiques, la saison 1975 valorisait plutôt des professionnels de grand talent qui cependant avaient de plus en plus souvent succombé aux formules faciles, à la procrastination créative, à la peur ou même à la vanité.

A propos du spectacle lui même, Nelson va lui aussi signaler les failles du deuxième spectacle d'Asdrúbal. La mise en scène d' *Ubu* présentait pour le critique des passages confus et ennuyeux, accompagnés d'une absence d'équilibre entre les talents des acteurs, certains étant beaucoup plus remarquables que d'autres comme évidemment Regina Casé et Luis Fernando Guimarães, les deux « *stars* » de la troupe. A part ces appréciations négatives, Motta jugeait que l'adaptation d'*Ubu* par Asdrúbal présentait un témoignage très artistique où la recherche du nouveau, de l'original et du personnel ne craignait pas de se mettre à l'épreuve et de risquer le tout pour le tout[505].

La plupart des articles et analyses critiques cités jusqu'à présent se centraient sur la saison d'*Ubu* au Centre Expérimental Cacilda Becker. Cependant *Ubu* ne rencontra pas le grand succès de *L'Inspecteur Général* et fut de moins en moins présent dans la

[503] *Ibid*.
[504] Motta, Nelson. *Talento e formosura.* Jornal O Globo, Cultura, Nelson Motta. 14/novembre/1975. Pg. 33.
[505] *Ibid*.

presse. Certains titres laissaient entrevoir, non seulement la frustration de la critique face à *Ubu,* mais aussi les problèmes vécus par la troupe lors de la deuxième mise en scène. Des titres comme « *Ubu en agonie* »[506] ou « *Un trombone moins fort* »[507] prédisaient probablement les difficultés à venir. Le 26 décembre Motta débutait son article en qualifiant Asdrúbal comme une des troupes les plus innovatrices et pleines de vitalité de la saison. Quelques lignes après il signalait que la troupe quittait Rio de Janeiro, leur terre natale pour, en plus d'*Ubu,* reprendre *L'Inspecteur Général*. La saison d'*Ubu* au CECB prenait ainsi fin le 29 novembre 1975[508]. La reprise de L'*Inspecteur Général* par la troupe nous parait une indication évidente de perte de souffle du deuxième spectacle. La troupe rencontrait déjà des problèmes internes. Une scission eut lieu et le groupe se divisa en deux. La fin de l'année 1975 marquait donc la fin du groupe tel qu'il était. L'année 1976 fut ainsi une nouvelle phase pour la troupe avec la reprise de *L'Inspecteur Général* et le début des voyages à travers le pays comme nous le verrons dans un chapitre à venir.

A propos du Centre Expérimental Cacilda Becker (CECB), le projet du SNT recevait déjà, trois jours après son inauguration, les premières critiques liées à ses installations. La première concernait le sol de la scène qui était en ciment et maltraitait les acteurs sur scène lors d'éventuelles chutes et surtout quand ceux-ci jouaient pieds nus. L'urgence d'une climatisation fut aussi rapidement signalée, sachant qu'à Rio de Janeiro et même en dehors de l'été, les niveaux de température peuvent être insupportables. D'autre part les modules en bois étaient très pratiques pour les montages, mais très inconfortables pour le public[509]. Une semaine plus tard, le 6 novembre, la critique insistait à nouveau sur le problème de la tribune qui avec l'inconfort de ses sièges et leur volume, n'avait pas le caractère pratique que prévoyait le projet initial. Le même article soulignait un autre problème central pour un théâtre : l'acoustique[510].

---

[506] *Ibid*.
[507] BRAGA, Gilberto. *Um Trombone Menos Forte.* Jornal O Globo, Cultura, Teatro, Crítica. 10/Novembre/1975. Pg. 37.
[508] MICHALSKI, Yan. Jornal do Brasil, Caderno B, Esta Semana, Teatro, Movimento, Em um Ato. Rio de Janeiro, 21/decémbre/1975. Pg. 8.; Motta, Nelson. *Ubu agoniza.* Jornal O Globo, Cultura, Rio Show. 26/Décembre/1975. Pg. 23.
[509] MARINHO, Flávio. *Asdrúbal Trouxe Ubu.* Tribuna da Imprensa, Teatro. Rio de Janeiro, 28/octobre/1975. Pg.11.
[510] *Vida nova no Catete.* Jornal do Brasil. Archive du Ministère de l'Education et de la Culture du Brésil. SNT – Service National de Théâtre. 6/novembre/1975.

En décembre 1975, après l'occupation du groupe Asdrúbal Trouxe o Trombone avec *Ubu*, le CECB ouvrait de nouvelles inscriptions aux groupes expérimentaux pour l'occupation de son espace pour les mois de janvier et février 1976. Encore sous les auspices d'une dictature qui graduellement promettait une ouverture démocratique, les groupes, pour s'inscrire, devaient s'adresser directement au SNT jusqu'au 31 décembre munis d'une demande adressée au Directeur, d'une fiche technique du spectacle, d'un curriculum vitae du groupe et du encore existant, Certificat de censure[511].

En mars 1976, Yan Michalski signalait dans sa critique intitulée « *Movimento* » qu'il recevait avec régularité des plaintes à propos des critères de sélection des groupes. Cela laissait entrevoir, après quatre mois de fonctionnement, des lacunes dans le système de sélection et de programmation du théâtre. Les groupes se plaignaient, entre autres, du manque de critères bien définis pour le choix des « locataires », de l'absence de planification faite à l'avance et même de l'absence d'une vraie réflexion sur l'utilisation de l'espace, en résumé, une critique globale sur la gestion du CECB[512].

L'avalanche de critiques sur les pressions dont souffraient le CECB et le SNT qui était hiérarchiquement son gestionnaire principal, finit par porter des fruits vers la fin de mars. Yan Michalski lui-même, dans l'article où il avait dénoncé la mauvaise gestion du Cacilda Becker, déclarait que « de meilleurs jours sont attendus pour le centre expérimental ». Le SNT venait de nommer un directeur culturel[513] qui allait coordonner et dynamiser les activités culturelles et artistiques du centre. Pour ce poste fut choisi un jeune directeur, Francisco Medeiros. Diplômé de la renommée Université de São Paulo, Medeiros, plusieurs fois assistant de direction de Celso Nunes, avait été professeur à l'Ecole de Théâtre de Bahia. Il faisait désormais partie du corps enseignant (*corpo docente*) de l'Ecole de théâtre de la FEFIERJ. Il venait aussi de signer récemment la direction d'un spectacle de danse de la Compagnie Ruth Rachou, compagnie reconnue par la critique et dont le spectacle avait été mis en scène au Cacilda Becker. Considéré par Michalski comme un jeune dynamique avec des liens directs avec le théâtre expérimental, Medeiros se présentait comme une bonne option pour transformer le CECB en un lieu de travail équitable entre les groupes. Le CECB, sous une gestion convenable pourrait enfin devenir vraiment l'adresse de référence pour

[511] *Cessão do Cacilda Becker*. O Globo, Jornal dos Esportes. 17/décembre/1975. Pg 39. ; MICHALSKI, Yan. *Em um ato.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro, 21/décembre/1975. Pg. 8

[512] MICHALSKI, Yan. *Uma definição para o Cacilda Becker*. Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro, Movimento. Rio de Janeiro, 8/mars/1976. Pg. 2.

[513] En portugais le terme utilisé est *animador cultural*. Ce terme n'a cependant aucune relation avec l'utilisation en français et désigne plûtot le responsable culturel de l'organime.

la recherche et l'expérimentation et permettre à de jeunes acteurs en quête de nouvelles approches et langages, de se développer[514].

Malgré les critiques pertinentes relatives aux installations et à la gestion, il n'en reste pas moins que le CECB était la seule salle de spectacle à l'époque, conçue à Rio pour la mise en scène d'attractions expérimentales. Le théâtre Cacilda Becker, en dépit des insuffisances techniques et des lacunes de gérance, s'est transformé en un centre d'expérimentation où se sont rassemblés plusieurs groupes et éléments de ce mouvement. Le nouveau théâtre est devenu un centre de gravitation du théâtre non-commercial et expérimental[515] où les groupes expérimentaux ont eu leur place à eux, se sont épanouis[516].

3.5 – Une parenthèse à faire : le théâtre non-commercial, une lutte permanente.

En novembre 1976, le Journal du Brésil diffusait une liste des groupes sélectionnés pour occuper le Théâtre *Gláucio Gil*. Ce théâtre, situé à Copacabana à Rio de Janeiro, avait été inauguré en 1958 sous le nom de *Teatro da Praça*. En 1965 le théâtre fut re-baptisé *Teatro Gláucio Gil* en hommage à l'acteur et dramaturge homonyme, décédé prématurément à l'âge de trente-trois ans[517]. La FUNTERJ donnait la liste des compagnies inscrites pour utiliser le théâtre en 1977. Onze compagnies s'étaient inscrites pour présenter un total de quatorze spectacles. Parmi elles, citons :

- l'entreprise de Sérgio Britto avec trois pièces, *A Moratória* de Jorge Andrade, *Beijo no Asfalto,* de Nelson Rodrigues, *Tio Vania* de Tchekhov et *Juno e o Pavão* de O'Casey ;
- le groupe Asdrúbal Trouxe o Trombone avec la pièce de Hamilton Vaz Pereira, *Trate-me Leão*

[514] MICHALSKI, Yan. Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro, Movimento. Rio de Janeiro, 22/mars/1976. Pg. 2.
[515] MICHALSKI, Yan. *Um pouco mais perto de você.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro, 27/Décembre/1976. Pg. 2.
[516] Entretien avec le directeur et fondateur d'Asdrúbal Trouxe o Trombone, Hamilton Vaz Pereira. (Code : Entretien Hamilton Vaz – Parque Lage 2 (5)). Novembre 2017. 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS.
[517] Revista 3sinais.com.br. Le théâtre Glaucio Gil a reçu de nombreux spectacles avec la présence d'acteurs et de réalisateurs importants de la culture brésilienne. De Rogério Fróes à Aderbal Freire Filho, les directeurs du théâtre en ont fait une référence pour les jeunes acteurs et les troupes et groupes à la recherche d'expérimentation.

- le groupe de Leonides Bayer avec *Reino da Terra* de Tennessee Willians
- le groupe de Teresa Raquel avec la pièce *os Emigrados* de Mrozek ;
- le groupe de L. Tavares avec *A Moratória*
- la compagnie de Everson Albuquerque avec *Ricardo III* de Shakespeare ;
- l'entreprise Visão Maravilha avec la pièce *Sonho de Uma Noite de Velorio* de Odir Ramos[518].

Trois jours plus tard, la FUNTERJ publia le calendrier des réservations pour l'occupation du *Teatro Glaucio Gil*. Le groupe Asdrúbal Trouxe o Trombone fut choisi pour occuper en premier le théâtre du 11 janvier au 18 février 1977. Les deux groupes qui occuperaient les périodes suivantes, étaient très différents et montraient la diversité du théâtre expérimental. La deuxième place fut accordée à un groupe venant de la ville de Duque de Caxias, dans la périphérie pauvre de Rio de Janeiro, tandis que la troisième position allait à un groupe qui portait le nom de l'artiste et metteur en scène déjà renommé à cette époque, Teresa Raquel[519].

En termes de production et de niveau, la critique a jugé le bilan de l'année 1976 plutôt maigre, les réalisations alternatives ayant peu contribué en matière d'innovation, d'audace et de vitalité. Selon Michalski, cette année de production modeste, voire anémique, se traduisait par un manque d'originalité, de compétence et de personnalité. Seuls quelques groupes avaient su faire preuve de la créativité qu'Asdrúbal Trouxe o Trombone avait démontrée les années antérieures. Seule la croissance en termes de chiffres et de visibilité à l'égard de ce que nous pourrions appeler le marché parallèle du théâtre à Rio de Janeiro (en opposition comme déjà vu au théâtre commercial et/ou professionnel) avait été remarquable.

L'évolution du théâtre expérimental à Rio de Janeiro doit ses succès en partie au soutien de l'Alliance Française qui cette année-là avait mis à disposition des groupes expérimentaux ses salles et ses installations dans plusieurs quartiers de la ville, renforçant ainsi ce mouvement culturel et artistique[520]. En revanche, si le soutien de certaines fondations aidait le théâtre expérimental à poursuivre son chemin, il ne faut pas cependant construire un tableau paisible de la saison.

[518] MICHALSKI, Yan. *Menos burocracia para amadores.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro, 8/11/1976. Pg. 2.
[519] MICHALSKI, Yan. *Em um ato.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro, 15/11/1976. Pg. 2.
[520] *Ibid*.

Pour la plupart des groupes alternatifs, mais aussi pour le théâtre professionnel, au début de la saison 1977 il s'avérait toujours difficile de louer des théâtres, de trouver des acteurs, de respecter les dates des premières. Tout cela dans un contexte où la censure pouvait à tout moment demander de nouveaux documents, avoir d'autres exigences ou, à la dernière minute, demander de changer une scène ou un passage de la pièce. Le Théâtre Expérimental vivait dans un univers constamment incertain, fragile et stressant[521], mais ses promoteurs ne baissaient pas les bras et luttaient pour faire connaître ce nouveau théâtre moderne et libre par le biais d'autres armes comme la mise en place de forum de débats.

Un bon exemple de ces espaces ouverts à la discussion eut lieu en septembre 1978. Le lundi, au *Teatro dos Quatros*[522] plusieurs artistes et metteurs en scène organisaient un espace de discussions sur le théâtre moderne. Des thèmes comme « Brech », « Arena et Opinião à Rio », « Les fruits du Théâtre Brésilien de Comédie », « La transition 1968-1978 », « Le Théâtre Expérimental », furent présentés et discutés par des spécialistes tels que Amir Haddad, Hamilton Vaz Pereira, Sérgio Britto et Éric Nielsen[523].

3.6 Le retour de L'Inspecteur Général

Le 2 janvier 1976 le combatif et déjà prestigieux journal *Opinião*[524] faisait une rétrospective d'une page entière sur la saison théâtrale 1975. Macksen Luiz qui signait l'article, commençait en soulignant que la précarité vécue par le théâtre brésilien n'avait

[521] LUIZ, Macksen. *Os grupos não empresariais em início de temporada.* Jornal do Brasil, Serviço. 12 e 13 de março1977. Pg. 8.

[522] Le Théâtre dos Quatros se situe au Shopping Center du quartier de Gávea dans une zone considérée très aisée. Il parait clair que la plupart des mises en scène se feront dans des zones plus aisées économiquement mais qui sont celles aussi qui détiennent la plus grande offre de théâtre et public. Quoiqu'il en soit, le théâtre de la périphérie critiquera maintes fois le théâtre expérimental de devenir un théâtre « bourgeois » qui se centrait dans les régions riches de la ville.

[523] MOTTA, Nelson. Jornal *O Globo*, Cultura. 11/09/1978. Pg. 34.

[524] L'Opinião est apparu à l'apogée du régime militaire brésilien le 23 octobre 1972 et a circulé jusqu'au 8 avril 1977. Il a atteint un tirage de 38 000 exemplaires par semaine au cours de sa première année, se rapprochant de la diffusion du grand magazine Veja, tel sa répercussion sur la scène nationale. Il s'est distingué, aux côtés des journaux engagés O Pasquim et Movimento, comme un journal lié à la soi-disant presse alternative, axé sur la publication d'articles écrits par des journalistes et des intellectuels opposés au régime militaire. La grande motivation de l'un des créateurs de l'hebdomadaire, Fernando Gasparian, a été la mort de Rubens Paiva, ingénieur civil et homme politique brésilien qui a été victime de torture et de disparition. L'idée originaire de Fernando Gasparian était de constituer un véhicule de discussion et de débat intellectuel, inspiré du magazine anglais The New Statesman. Son éditeur chef, Raimundo Pereira, s'est inspiré du journal britannique The Guardian Weekly, qui était une sélection hebdomadaire d'articles d'autres publications telles que The Guardian, Le Monde et The New York Times. La fin du journal, selon les mots de Fernando Gasparian, propriétaire de la société, s'est produite "lorsqu'il n'était plus possible de résister à la censure".

pas globalement changé malgré des avancées de plus en plus visibles qui se faisaient jour, à l'opposé de positions et de postures navrantes et de l'apathie de la scène théâtrale.

Les principaux centres de diffusion de la vie théâtrale, Rio de Janeiro et São Paulo qui, à l'époque, concentraient la plupart des activités professionnelles liées à la dramaturgie, avaient essayé de s'attaquer aux programmes en vogue qui depuis deux ans faisaient la une des affiches avec des *pornochanchadas*[525]. Quoi qu'il en soit, même si les transformations étaient encore timides, le théâtre apparaissait de plus en plus comme le véhicule culturel à vocation de rupture avec la réalité culturelle de la période. Que ce soit venant des professionnels ou des artistes et metteurs en scène amateurs, le théâtre faisait preuve de recherche de nouvelles valeurs longtemps laissées de côté. Dans ce sens, la saison théâtrale 1975 avait cherché à valoriser quelques points essentiels, parmi lesquels nous pouvons souligner l'aspiration à privilégier les textes d'auteurs nationaux et à promouvoir la force de la *palavra* (de la parole) comme le vrai et dynamique facteur dramatique. Dans cette nouvelle posture face à la dramaturgie, la recherche apparaissait comme fondamentale. Elle devrait allier intimement les propositions de spectacles à une vision du monde où les paramètres humains, sociaux et politiques de la société brésilienne seraient au centre et où en découleraient débats et possibles transformations[526].

Cependant, ces tendances ne furent pas suffisamment fortes sur le plan national. Aussi la critique évalua la saison 1975 comme raisonnable, mais surtout comme morne. Si les critiques spécialisés -ou du moins une partie d'entre eux- portèrent un jugement moyen sur la saison 1975, ils étaient toutefois conscients de l'aspiration du monde théâtral vers des changements profonds, rejoignant ainsi la demande du public et des artistes à une plus grande ouverture du marché.

Si globalement, la saison 1975 ne présenta pas un boom de nouveautés avec un nombre significatif de textes originaux, il faut souligner que la plupart des textes qui manifestaient cette recherche de nouveaux concepts, émanaient d'auteurs nationaux,

[525] Genre esthétique davantage connu dans le cinéma, il a été fortement influencé par les comédies populaires italiennes, en particulier celles à contenu érotique. Le genre a subi une relecture de la part de la comédie populaire urbaine de Rio de Janeiro et par l'érotisme insinuant des films de São Paulo de la fin des années 1960. Pour une bonne partie de la critique, les *pornochanchadas* étaient attrayantes, grossières et vulgaires. Les secteurs les plus conservateurs et moralistes de la société ont même organisé des campagnes contre la projection de films et des centaines d'entre eux ont reçu des coupures de censures fédérales.

[526] LUIZ, Macksen. *Voltar a querer*. Opinião, Teatro 75. 2/janvier/1976. Pg. 21.

comme par exemple le spectacle *Gota d'água*[527] considéré par Macksen Luiz comme l'illustration d'une « renaissance de la dramaturgie brésilienne »[528].

D'autres mises en scène comme *Pano de Boca* de Fauzi Arap et *Mumu* de Marcílio de Moraes furent des démonstrations manifestes de la prise de conscience d'une partie de la classe théâtrale envers les « barrières » imposées par les hommes d'affaires qui formataient le théâtre dans une optique essentiellement basée sur le profit.

Quelques spectacles mirent en valeur la thématique et l'esthétique de la réalité de la société brésilienne avec ses complexités, comme par exemple la mise en scène de Jairo Lima, *Lampião no Inferno* où l'univers d'une des régions les plus pauvres du Brésil, le nord-est, était mis en évidence et amenait à des questionnements sociaux, politiques et économiques[529].

Ce panorama ébauché par Macksen Luiz révèle, d'une certaine manière, une vision optimiste de la force à l'œuvre dans l'évolution du théâtre brésilien. C'était illustré non seulement par les choix esthétiques et thématiques des écrivains et des metteurs en scène, mais emblématiquement par la priorité donnée aux textes nationaux. En juillet 1975, parmi les dix-neuf pièces à l'affiche, douze étaient d'auteurs brésiliens. Globalement, l'ensemble des parties prenantes du secteur du spectacle : auteurs, metteurs en scène, directeurs, producteurs et même hommes d'affaires mettaient en avant leur désir de promouvoir davantage la création nationale[530].

Les analyses de Macksen Luiz seront partagées en partie par le critique Yan Michalski. Ce spécialiste de la dramaturgie, dans *O teatro sob pressão*, écrit que l'année 1975 a fait des pas en avant[531] vers l'engagement politique et social et la contestation face à l'oppression. Un exemple de ce « théâtre de résistance » est la pièce *Um grito parado no ar*[532] de Gianfrancesco Guarnieri[533], mise en scène par Fernando Peixoto et

---

[527] Texte poétique de Chico Buarque et Paulo Fontes de 1975 inspiré d'une idée originale d'Oduvaldo Vianna Filho qui adapta la pièce grecque classique d'Euripide sur le mythe de Médée. Direction de João Fonseca.

[528] LUIZ, Macksen. *Voltar a querer*. Opinião, Teatro 75. 2/janvier/1976. Pg. 21.

[529] *Ibid.*

[530] *Ibid*.

[531] MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. Pg. 63.

[532] La pièce fut lancée en juillet 1973 au Théâtre de l'Alliance Française de São Paulo. Le titre de la pièce, *Un Cri Soutenu en l'Air* (traduction de l'auteur) évoque la non-conformité et la révolte qui ne pouvaient pas être exprimées.

[533] Gianfrancesco Sigfrido Benedetto Martinenghi De Guarnieri est né à Milan le 6 août 1934 et est décédé à São Paulo le 22 juillet 2006. Acteur, réalisateur, dramaturge et poète italien naturalisé brésilien, il a été un artiste de premier plan au théâtre de l'Arena de São Paulo. Parmi ses œuvres les plus importantes nous devons citer *Eles não usam Black Tie* (revoir 1ère partie). En 2006, il a été honoré lors de la 18e édition du Prix Shell pour le théâtre de São Paulo pour sa contribution au théâtre brésilien.

produite par Martha Overbeck et Othon Bastos et qui fut une des premières à rompre la barrière de la censure. Par le biais d'un langage métaphorique, la mise en scène mettait en avant la non-conformité et l'insoumission qui caractérisaient de plus en plus la période face à la dictature militaire[534].

Um Grito parado no ar a pour scénario le quotidien d'une troupe de théâtre avec les difficultés et les barrières que ces artistes rencontrent dans leur profession comme dans leur vie. La pièce décrivait en effet les restrictions que la dramaturgie subissait à l'égard de sa liberté d'exposer et de discuter des problèmes sociaux du pays[535]. Pour que la pièce soit mise en scène, Guarnieri dut éviter les allusions directes qui auraient pu conduire à des interdictions de la censure ou même à des problèmes plus graves comme une arrestation. C'est ainsi que l'auteur s'aventura pour la première fois dans un univers nouveau, à savoir le domaine des métaphores et des symboles[536]. Un autre texte de Guarnieri, *O Botequim*, créé à la même époque, adopta la même esthétique allusive, qui offrait entre les lignes, des références indirectes sur la situation sociale et politique du pays.

La pièce de Guarnieri *Um Grito Parado no Ar* a ouvert une « faille » et a rendu possible une renaissance du Théâtre National avec un discours qui prônait, même de manière allusive, le droit à exprimer son opposition. Grâce à cette brèche ouverte par *Um Grito Parado no Ar*, une autre pièce à forte connotation politique, *Mãe d'água* réussit à passer à l'époque les barrières de la censure, ce qui probablement n'aurait pas été possible les années précédentes.

Toujours dans cette optique, le Concours de Dramaturgie du SNT, suspendu depuis 1968 à la suite du Prix accordé à la pièce à connotation extrêmement politique *Papa Highirte*[537] de Oduvaldo Vianna Filho[538], fut rétabli en 1975 sous la gestion d'Orlando Miranda. Pour la première réédition du concours, celui-ci reçut le chiffre

[534] Enciclopédia Itaú Cultural. http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento398612/um-grito-parado-no-ar. Consultée le 14 janvier 2020.
[535] PEIXOTO, Fernando. *Notas sobre Um Grito Parado no Ar*. In: *Teatro em pedaços*. São Paulo: Hucitec: 1980. Pg. 163-164.
[536] GUARNIERI, Gianfrancesco. *Um Grito Parado no Ar*. Revista Argumento, Rio de Janeiro, n. 1, 1973. Entrevue à Geraldo Mayrinki.
[537] La pièce d'Oduvaldo Vianna Filho écrite en 1968 raconte l'histoire du Pape Highirte, un dictateur typique du tiers monde qui a été banni de son pays, l'Alhambra, après l'avoir gouverné pendant six ans. Son règne avait été dirigé avec violence par le colonel Perez y Mejía, mais il n'en avait pas conscience. Il est finalement renversé par un coup d'État militaire (ourdi par son propre colonel Perez y Mejía), qui amène Camacho au pouvoir. Le pape Highirte est ensuite exilé pendant trois ans. Il prévoit son retour au pouvoir mais est finalement assassiné par un révolutionnaire, Maurito, qui entendait ainsi venger la mort d'amis et l'oppression de son peuple. Le résumé de la pièce non seulement critique la dictature mais met aussi en valeur la force et les possibilités révolutionnaires en jeu. Elle sera évidemment censurée.
[538] Voir première partie.

record de 371 pièces et donna le premier prix, à titre posthume, à une autre pièce de Vianna qui avait un profil fortement engagé politiquement, *Rasga Coração,* écrite entre 1972 et 1974[539]. Cette récompense ne doit pas laisser croire que la censure avait disparu ou s'était vraiment allégée. La pièce *Rasga Coração* ainsi que celle qui avait remporté la deuxième place, *A invasão dos bárbaros,* seront rapidement bloquées au Département de Censure Fédérale et postérieurement interdites. Une démonstration claire que régnait encore une forte répression de la liberté d'expression[540].

D'autres créations vécurent la même mésaventure. *Delito Carnal* de Eid Ribeiro, *Alvará de conservação* de Mauro Chaves et *A Última Lingada* de Altimar Pimentel, après avoir remporté le prix du jury du *Concurso de Dramaturgia do Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Sul*[541] se virent empêchées de le recevoir, le prix en question ayant été annulé par le Département de la Censure[542].

D'autres pièces ne pouvaient pas sortir, soit parce qu'elles étaient bloquées sous des tonnes de dossiers (on disait « congelées » à cette époque), soit parce que des passages entiers étaient censurés, ce qui annulait ainsi le sens et le but du spectacle, soit à cause d'une interdiction directe. La liste est longue. Nous pouvons citer : *Um elefante no caos* de Millôr Fernandes, *Santa Joana dos Matadouros* de Brecht, *A revolução na América do Sul* de Augusto Boal, *Chatuba Futebol Clube* de Oduvaldo Vianna Filho, *Abajur lilás* de Plínio Marcos, etc. Dans cette ambiance encore vivace de répression, il faut souligner que rares étaient encore les producteurs et metteurs en scène qui se risquaient à produire des contenus ou des formules passibles d'être pénalisés ou encore à se lancer dans des productions dont les résultats en terme de billetterie étaient incertains[543].

Il faut toutefois garder à l'esprit que le développement de l'art au Brésil, depuis sa colonisation, était constamment et systématiquement surveillé de près. Pendant la période coloniale, toutes pratiques plus libres et informelles de la part des colons étaient réprimées par une censure moralisatrice et répressive, venue principalement de l'Eglise.

---

[539] MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. Pg. 63.
[540] LUIZ, Macksen. *Voltar a querer.* Opinião, Teatro 75. 2/janvier/1976. Pg. 21. & MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. Pg. 63.
[541] Traduction de l'auteur: Concours de Dramaturgie du Département de la Culture du Secretariat à la Culture et l'Education de l'Etat de Rio Grande do Sul.
[542] LUIZ, Macksen. *Voltar a querer.* Opinião, Teatro 75. 2/janvier/1976. Pg. 21.
[543] MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. Pg. 64.

La monarchie absolutiste portugaise, dans un processus répressif et d'acculturation, a toujours maitrisé et sanctionné tout ce qui risquait de déplaire à l'Eglise catholique ou à la Couronne[544].

Depuis sa plus tendre histoire, le théâtre naquit et se développa dans un contexte de répression artistique et de censure de l'art dans son ensemble[545]. Lors de la Proclamation de la République, le 15 novembre 1889, la pratique de la censure, déjà solidement enracinée, devint plus routinière et bureaucratique. Le XXe siècle débuta ainsi au Brésil avec une censure artistique et culturelle régulière de la production théâtrale, puis du cinéma et de la radio[546]. Cette logique de censure va s'imposer pendant une bonne partie du XXe siècle et voir son climax sous le gouvernement de l'*Estado Novo* de Getúlio Vargas[547].

Pendant la dictature de 1964, dans un contexte de répression politique et artistique qui n'était pas une nouveauté au Brésil comme nous l'avons dit, certains acteurs et metteurs en scène s'efforçaient avec grand soin de déjouer la censure et parvenaient, d'une manière ou d'une autre, à faire en sorte que leurs pièces arrivent sur scène et que leurs messages soient transmis. Parmi ces groupes allait apparaître Asdrúbal Trouxe o Trombone.

Dans la sous partie intitulée *Les spectacles s'éveillent* de son article *Voltar a querer,* Macksen Luiz cite Hamilton Vaz Pereira comme un des directeurs « turbulents » de la saison. Il souligne que l'adaptation du texte de Alfred Jarry et la mise en scène d'*Ubu* lançaient dans la grisaille de la vie théâtrale de Rio de Janeiro des sujets nouveaux et polémiques. Macksen va plus loin dans son analyse et met en relief que la troupe en dehors de la force de sa jeunesse avait un remarquable appétit pour renverser les « règles du jeu »[548].

Yan Michalski, toujours dans son fondamental livre *O teatro sob pressão,* cite aussi le montage d'*Ubu* par Asdrúbal. Selon lui, la troupe avait, avec sa deuxième mise en scène, avancé encore sur la route, débutée avec *L'Inspecteur Général* pour fixer son style et sa « personnalité ». Si *Ubu* était, selon Michalski, moins réussi que *L'Inspecteur*

[544] COSTA, Maria Cristina Castilho (Org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro.* 1ª Ed. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. Pg. 14-15.
[545] *Ibid*., p. 15.
[546] *Ibid*., p. 17.
[547] Chef de la nation brésilienne à plusieurs reprises, suite à un coup d'état, Getúlio Vargas imposa une dictature nommée *Estado Novo* sous la période de 1937 à 1945. La censure et ses mécanismes de répression de la libre expression seront largement utilisés pendant cette période et vont en partie inspirer les militaires de 1964.
[548] LUIZ, Macksen. *Voltar a querer*. Opinião, Teatro 75. 2/janvier/1976. Pg. 21.

Général, toutefois le deuxième spectacle confirmait le talent collectif de la troupe ainsi que les potentialités d'une formule innovante qui pouvait donner des fruits capables d'influencer la dramaturgie brésilienne[549].

Ces spectacles, qui cherchaient l'indépendance et l'autonomie face aux entraves à la liberté créative imposées au théâtre, permettaient d'entrevoir le retour d'une dramaturgie dont l'idéal se concentrerait sur l'art et l'inventivité ainsi que sur des textes nationaux abordant des thèmes nationaux. Par ailleurs, au travers de ces nouveaux textes, écrivains, acteurs et metteurs en scène se voyaient à nouveau insérés dans une logique où la foi et l'engagement de l'art se recentraient sur eux-mêmes[550].

En résumé, 1975 a été plutôt une année de redéfinition de la dramaturgie brésilienne qu'une saison de vraies et d'importantes réalisations. Les chemins sur lesquels le théâtre s'engageait pour ouvrir de nouvelles perspectives montraient que la dramaturgie était vivante et capable de réels changements.

Remarquons aussi que c'est l'ensemble du milieu théâtral, acteurs, réalisateurs, producteurs, sans oublier le public, qui, malgré les limites imposées par la structure politique répressive, a démontré son aspiration pour chercher de nouveaux chemins pour le théâtre. On pourrait penser à une démonstration du retour de la force de la « *palavra* » et de son témoignage de la vie et de l'homme. Le théâtre en 1975 a essayé de s'imposer comme force motrice et outil de la foi en la liberté et la démocratie, dans un contexte où l'expérimentation avait été jusqu'à présent peu valorisée.

Asdrúbal Trouxe o Trombone, qui avait grandement contribué depuis deux ans à ce tournant que le théâtre commençait à entrevoir, connut lui-même des problèmes internes. Si la mise en scène d'*Ubu* avait confirmé la qualité dramaturgique du groupe, elle n'avait pas réussi à mobiliser et à obtenir l'adhésion de tous ses acteurs.

Hamilton avait essayé d'utiliser le même processus créatif et les mêmes formules qui avaient réussi lors du premier spectacle, à savoir l'improvisation et une méthode de création collective. Or, il dut faire face dès le départ à l'émergence de contestations internes. Le succès de la première pièce avait sans doute favorisé l'autonomie des jeunes acteurs et leur avait laissé envisager de nouveaux horizons. Le travail épuisant et rigoureux de sept mois de montage d'*Ubu*, le quotidien avec des

[549] MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. Pg. 65.
[550] LUIZ, Macksen. *Voltar a querer.* Opinião, Teatro 75. 2/janvier/1976. Pg. 21.

journées entières de répétitions avait sans doute provoqué des incompréhensions et suscité des réactions négatives[551].

Le travail considérable que les préparatifs de la mise en scène d'*Ubu* exigeait, firent émerger d'autres problèmes tels que le manque d'argent et les batailles d'ego autour des rôles ou de la promotion des acteurs dans la presse.

La première eut lieu dans une ambiance tendue. Pourtant les retours du public étaient favorables et les critiques élogieuses. Un journal important comme *A Folha de São Paulo - Folha Ilustrada* du 8 décembre[552] consacrait sa une au spectacle et une revue de poids comme *Veja* considérait qu'*Ubu* était le meilleur spectacle de l'année[553]. Pour autant, les conflits internes ne s'apaisant pas, le groupe fut condamné à se diviser et la seule issue fut d'interrompre la saison *Ubu* à la fin 1975.

La rupture fut importante et le groupe se divisa en deux. D'un côté Julita Sampaio, Daniel Dantas, Luiz Arthur Peixoto et Gilda Guilhon. De l'autre, plutôt le noyau dur du début et les fondateurs avec Regina Casé, Hamilton Vaz Pereira, Luiz Fernando Guimarães, Jorge Alberto Soares et João Carlos Motta[554]. Il apparaissait logique que ce dernier groupe de cinq comédiens « historiques », garde le nom de la troupe et continue ses projets.

Seulement *Ubu* était un spectacle dont la mise en scène était très complexe en comparaison de la dynamique et de la simplicité de *L'Inspecteur Général*. *Ubu* avait une durée plus longue et surtout une ambiance et un décor de cirque qui exigeaient sur scène, en dehors du montage d'une arène, des costumes lourds, et quantité d'objets et de bimbeloteries. Les comédiens qui restèrent comprirent rapidement l'impossibilité de continuer à présenter *Ubu* avec un nombre d'actants divisé par deux. Ils décidèrent donc de reprendre *L'Inspecteur Général* qui était plus simple à monter et à transporter pour voyager, sans oublier l'énorme succès que la pièce avait recueilli.

A cette époque, la troupe Asdrúbal Trouxe o Trombone était déjà devenue une société dont le capital était réparti à parts égales entre les actionnaires, mais comme la troupe ne possédait pas de biens significatifs (à part un vélo et un vieil enregistreur de

[551]HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 85.
[552] CAMBARÁ, Isa. *Sangue novo no teatro carioca.* Folha de São Paulo, Folha Ilustrada. 8/décembre/1975. São Paulo. Pg. 11.
[553] Revista Veja 31 décembre 1975 in : HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 90.
[554] Cela viendra à changer au début 1976, voir PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 81.

cassette), la dispute principale, lors de la rupture, se concentra sur les droits d'utilisation du nom de la troupe, ce qui donna lieu à un procès[555]. Mais un petit détour pour parler du nom de la troupe nous parait nécessaire.

Le 14 février 1975 en entretien avec José de Arrabal pour le journal *Opinião*, Hamilton répondait à la question « Que signifie Asdrúbal Trouxe o Trombone ? » de manière simple et directe : « Rien d'autre qu'un nom pour désigner une troupe de théâtre[556]. » Ce nom contrevenait aux règles qui président habituellement au choix du nom d'une troupe de théâtre. En général les groupes cherchaient des noms courts, faciles à mémoriser et qui symbolisaient l'idéologie de la troupe comme c'était le cas d'*Arena* ou d'*Oficina.*

Un nom aussi bizarre, long et tout à fait saugrenu, par son étrangeté, a fini par causer l'effet contraire. Le fait est que le nom a vite été adopté, non seulement par les jeunes de la troupe, mais surtout par le public[557]. Au lieu d'être difficile à mémoriser et à comprendre, le fait d'être différent, inhabituel et surtout drôle par son excentricité, provoquait en général le rire et par conséquent on retenait le nom, comme on le fait avec un nom de ville ou un proverbe qui nous marque par son étrangeté.

A propos de l'historique de cette expression, des personnes se souviennent qu'elle était utilisée par des jeunes comme une sorte de code entre amis pour communiquer pendant des fêtes ou des situations ennuyeuses et qui signifiait : la fête est ratée, il n'y a que des gens pénibles et casse-pieds, on va partir. Mais quelle était l'origine de ce drôle de code ?

Il avait été inventé par le père de Regina Casé, Geraldo Casé qui travaillait à la télévision[558]. Dans des situations embarrassantes ou désagréables, ou simplement des réunions ennuyeuses que le père voulait quitter, il lançait à sa fille : « *Regina, Asdrúbal Trouxe o Trombone* » (Asdrúbal a ramené son trombone) et Regina comprenait que c'était l'heure de dire au revoir[559].

---

[555] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 91.

[556] Entrevue avec Hamilton Vaz Pereira du groupe Asdrúbal Trouxe o Trombone in : ARRABAl, José. *Fazendo rir. Entrevista com Hamilton Vaz Pereira do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Entrevue avec Hamilton Vaz Pereira du groupe Asdrúbal Trouxe o Trombone. Jornal Opinião. 14 Février 1975. Pg. 22.

[557] *Ibid*.

[558] Geraldo César Casé est né à Rio de Janeiro le 7 juin 1928 et est décédé dans la ville de sa naissance le 21 juillet 2008. Producteur, écrivain et réalisateur brésilien de télévision, il travaillait sur presque toutes les chaînes de télévision de l'époque (TV Tupi, TV Rio, TV Excelsior, TV Continental, TV Educativa et TV Paulista).

[559] LEVI, Clovis. *Asdrúbal toca ubu no Cacilda Becker*. Jornal O Globo, Cultura. 01/novembre/1975. Pg. 31 & *Na idade da razão. Perto dos 30 anos, o elenco do Asdrúbal mantém a vitalidade e a irrerência da*

Geraldo Casé faisait beaucoup usage de phrase-code pour communiquer et transmettre des messages. Un code entre père et fille pouvait aussi signifier que quelqu'un qui n'était pas le bienvenu allait arriver à la maison[560]. S'il voulait partir rapidement il disait : « *Preciso entregar a mousse da mãe da Alice* » (Je dois livrer la mousse à la mère d'Alice).

Regina Casé racontait au cours d'une interview dans l'émission *Conversa com Bial* en 2017, que ces codes étaient utilisés aussi bien dans des situations difficiles ou compliquées, que dans des circonstances de bonne fortune ou de surprise. « Asdrúbal trouxe o trombone » était, d'après elle, un code plutôt polyvalent qui pouvait signifier plusieurs choses en fonction du contexte. C'était un genre de « convention » qui pouvait dénoter selon la situation, sarcasme et ironie, ou joie et bonheur, ou même, étonnement et surprise. Un vrai joker qui quand il était prononcé changeait la donne, amenant un complet revirement.

Regina racontait encore que lors de l'inscription pour le premier édit de théâtre auquel ils ont participé, leur troupe n'avait pas encore de nom et il fallait s'inscrire le jour même. Les noms des troupes inscrites à l'époque étaient *Asfalto* (Asphalte), *Ponto de partida* (Point de départ), *Resistência* (Résistance), *Raízes* (Racines), etc. Mais eux n'avaient pas de nom, et sans nom il n'y avait pas d'inscription, et sans inscription la troupe ne pourrait pas concourir pour la subvention qui était proposée. A la dernière minute, Casé balbutia « Asdrúbal trouxe o trombone » et c'est ainsi que la troupe fut baptisée[561].

Au dernier trimestre 1979, Hamilton Vaz Pereira, dans un entretien de plusieurs pages aux *Cadernos do Teatro* n°83 de l'école de théâtre *O Tablado*, racontait lui aussi comment le code utilisé, premièrement par Regina et son père, et ensuite par des amis, était devenu une fois pour toute, le nom de la troupe. Hamilton expliquait qu'il n'aimait pas les noms qui affichaient la philosophie du groupe, ou ce que le groupe proposait, ou ce que le groupe voulait changer dans le théâtre, ou même les noms « manifestes ». Le groupe avait déjà rencontré des publics universitaires comme des étudiants d'histoire ou de sociologie de la Faculté Puc[562] de Rio de Janeiro qui faisaient du théâtre. Ils

---

estréia. Revue VEJA, Teatro. 23/janvier/1980. Pg. 64. Archive Funarte, don de Janine Renikoff Diamante.

[560] *Os filhos do Asdrúbal.* Revue VEJA. Teatro. 3 Février 1982. Pg. 96.

[561] Emission *Conversa com Bial.* TV Globo. 26/octobre/2017. Transcription de l'auteur page 14 et 15.

[562] Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) (Université pontificale catholique de Rio de Janeiro) est une institution communautaire, philanthropique et sans but lucratif basée à Gávea, Rio

passaient des heures à discuter du programme de la pièce et de ses scènes, mais au moment de passer à l'action, le rendement dramaturgique des acteurs était très faible. Hamilton ne voulait pas que le nom de la troupe soit attaché à ce genre d'intellectualisme d'université ou de bar préférant un nom qui n'ait rien à voir avec un discours intello ou « branché ». Asdrúbal Trouxe o Trombone était un nom sans attaches intellectuelles ou politiques, sans signification majeure, sans intérêt public ou connotation invitant à lire entre les lignes. Ce n'était qu'un nom drôle et excentrique et c'était justement ce qui décrivait l'envie esthétique de la troupe, quelque chose de nouveau et de marrant[563].

Malgré le procès en justice, le nom fut gardé par les fondateurs qui, de leur côté, pour aller de l'avant, décidèrent de reprendre *L'Inspecteur Général*, avec sa mise en scène moins exigeante en nombre d'acteurs et de décors. Pour cette reprise, trois nouveaux acteurs rejoignirent la troupe : Perfeito Fortuna, Nina de Pádua et Paulo Conde[564]. Nina de Pádua intégra la troupe par une voie imprévue. Elle qui avait failli rejoindre le groupe comme actrice - elle était proche d'Hamilton Vaz Pereira -, ce fut en tant que femme de chambre qu'elle se rapprocha dans un premier temps de la troupe.

Regina Casé jouait le rôle de *Mãe Ubu* (la mère Ubu) et avait un costume très lourd et surtout très compliqué à mettre seule durant le spectacle. C'est ainsi que la troupe fit dans un premier temps appel à Nina et qu'elle finit par s'intégrer naturellement au groupe. Perfeito Fortuna, qui à l'époque était le petit ami de Nina, était lui aussi connu des Asdrubaliens. Nous avons déjà évoqué le rôle essentiel qu'il eut dans l'ouverture et la mise en marche du Centre Expérimental Cacilda Becker. Perfeito nous a raconté, dans un entretien en 2016, que Nina avait suivi les cours de Sérgio Britto. Ces cours avaient été un point de rencontre pour les futurs Asdrubaliens, puisque c'est là que Hamilton et Casé étaient devenus amis. Et c'est par l'intermédiaire de sa petite amie Nina que Perfeito est allé voir *L'Inspecteur Général* en 1974 et est tombé littéralement amoureux de la simplicité du montage et de la complexité du résultat :

J'ai été épris, comme tous ceux qui ont vu
ont été épris, tout le monde, n'importe quelle

---

de Janeiro, Brésil. Elle a été fondée en 1941 par D. Sebastião Leme et le père Leonel Franca, S.J., et officiellement reconnue par le décret 8.681 du 15 janvier 1946.

[563] *Asdrúbal Trouxe o Trombone: 5 anos.* Cadernos de Teatro. N. 83. Publicação d'O Tablado patrocinada pelo Serviço Nacional de Teatro – DAC – FUNARTE, órgão do Ministério de Educação e Cultura. Directeur responsable João Sérgio Marinho Nunes. Octobre-Novembre-Décembre 1979. Rio de Janeiro.

[564] FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais anos 70*. São Paulo : Editora Unicamp, 2000. Pg. 43.

classe, tout le monde qui s'y est rendu a vu que c'était ça la grande révolution, que c'était ça la lumière du futur…[565].

Quand la troupe s'est divisée en deux et qu'une bonne partie des acteurs sont partis, Nina et Perfeito ont facilement trouvé leur place chez les Asdrúbals. Paulo Conde, qui avait suivi lui aussi les cours de Sérgio Britto, y avait fait la connaissance de Perfeito Fortuna et comme lui, avait des liens avec le SNT.

Conde et Fortuna sont entrés pour travailler dans la production, mais en ce qui concerne le second, la possibilité de travailler comme acteur s'entrevoyait déjà. Il faut rappeler que dans la troupe, chaque nouveau venu avait de multiples tâches. Non seulement certains acteurs jouaient plusieurs rôles, mais ils étaient aussi responsables d'autres secteurs importants, comme par exemple, la production, les costumes, le décor, la publicité, etc.

Hamilton et les acteurs qui restaient après la scission, avaient décidé de remonter *L'Inspecteur Général* parce que le spectacle était connu de la plupart des comédiens, mais aussi parce qu'il était plus facile à monter pendant les tournées. D'autre part, la reprise du texte de Gogol laissait augurer un succès facile, propre à remonter le moral de la troupe, mais aussi à lever des fonds qui permettraient à la troupe de monter un autre spectacle à l'avenir. Le nouveau casting réunissait maintenant, en plus de Luiz Fernando Guimarães, Regina Casé, Jorge Alberto Soares, Perfeito Fortuna, Nina de Pádua et Regina Linhares. Hamilton, qui avait pourtant décidé depuis un certain temps de se concentrer sur la direction et de ne pas monter sur scène, dut reprendre sa fonction d'acteur.

Pour la nouvelle mise en scène, contrairement à la première où les acteurs avaient été grandement impliqués dans le processus de création collective, cette fois-ci le déroulement se fit de manière plus classique. L'acteur recevait son rôle et mémorisait les dialogues et les jeux de scène en essayant de capter le rythme du spectacle. Les répétitions, elles, ne durèrent pas des mois comme lors de la création de la pièce, mais les acteurs durent s'appliquer et s'adapter au fur et à mesure des mises en scènes.

Dans ce processus dynamique, avec de nouvelles recrues, le but principal fut de remettre sur scène la troupe le plus vite possible, et ce fut bien le cas. Il semble

[565] Entretien avec l'acteur et producteur, Perfeito Fortuna. (Code : Entretien Perfeito Fortuna 2). Mai 2016. 1er Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS.

cependant que les quatre premiers mois de représentations ne furent pas exceptionnels, avec des présentations dans des endroits 'improbables', mais avec une toujours aussi bonne réponse du public. La phase qui suivit, au premier semestre 1976, au théâtre Opinião fut plus stable[566].

Entretemps, la troupe avait le projet de franchir les limites de la ville de Rio de Janeiro et de parcourir le Brésil. Le fait qu'elle avait intégré des jeunes assoiffés de découvertes, allié à la circonstance que L'Inspecteur Général était un spectacle comportant très peu de décors, permettait au groupe d'entreprendre des voyages avec une relative facilité. Deux membres de l'équipe allaient mobiliser leurs contacts personnels pour que la troupe prenne son envol.

Paulo Conde avait de bonnes relations avec le SNT, ainsi que Perfeito Fortuna qui y avait travaillé à l'époque où Orlando Miranda en était le directeur. Ce dernier l'avait soutenu et intégré à l'ouverture du Centre Expérimental Cacilda Becker (CECB). Les deux jeunes artistes allèrent demander le soutien de Miranda qui leur accorda l'adossement et une bonne coopération basée sur une sorte de parrainage qui permit aux Asdrubaliens de faire dans un premier temps, des incursions dans les villes de l'Etat de Rio de Janeiro au travers d'un « paquet culturel » financé par la *Secretaria de Educação do Rio de Janeiro*[567]. Pendant ces voyages la *Secretaria de Estado* mettait à leur disposition deux petits vans « Kombi » Volkswagen qui emmenaient et ramenaient la troupe lors des spectacles. La reprise de L'Inspecteur Général fit ainsi une longue tournée, passant d'abord par une bonne partie des villes de l'intérieur de l'Etat : Paraty, Resende, Barra Mansa, Rio Claro, Rio das Flores, Paty do Alferes, Valença, Niterói et São Gonçalo[568].

Après cette première phase, eut lieu une seconde étape que nous détaillerons plus tard, avec les pièces *Trate-me Leão* et *Aquela Coisa Toda*, et qui passa par plusieurs capitales du pays. En bref, le SNT, sous la gestion de Miranda, finançait les billets d'avion et l'hébergement. La troupe devait en échange assurer une présentation dans chaque capitale des différents états, suivie de deux spectacles dans des villes plus petites des alentours. Asdrúbal Trouxe o Trombone aurait pratiquement présenté un

[566] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 97.
[567] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 82.
[568] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 97.

spectacle dans toutes les capitales du Brésil. Lors de notre entretien en 2017, le directeur Hamilton se souvenait de quelques villes importantes : Santa Maria, Blumenau, Maringá do Sul, Cataguases, Ouro Preto, Caruaru, Recife, Petrolina. Il nous disait qu'ils avaient joué dans pratiquement tous les grands centres urbains du pays à l'exception des villes de la région nord du pays[569] : Manaus, Belém, Rio Branco, et Macapá. Il racontait aussi que ce système fut excellent pour la troupe puisqu'ils avaient beaucoup de travail, qu'ils gagnaient de l'argent, apprenaient avec des nouveaux publics, découvraient le Brésil et rencontraient des personnes intéressantes. Il ajoutait qu'avait eu lieu une troisième étape de voyages au travers du Brésil quand la troupe, à l'apogée de sa réputation, était invitée par des organismes privés comme des associations, des universités, des instituts et parfois même des entrepreneurs locaux[570].

Les voyages de la troupe furent extrêmement enrichissants, mais aussi très intenses et parfois épuisants. Le groupe devait en général se diviser en deux équipes pour réussir à accomplir toutes les tâches nécessaires en si peu de temps. En dehors de tout ce qui était lié directement à la mise en scène, il faut ajouter la participation à des émissions de radios et parfois de chaînes de télévision locales, sans parler des allées et retours constants avec les organismes de censure qui provoquaient une perte de temps et une tension psychologique énorme.

Au cours de la première phase, lors des présentations dans l'Etat de Rio de Janeiro, la troupe eut l'occasion de jouer dans des écoles. Les spectacles étaient proposés dans leur intégralité, ce qui laissait passer des scènes à caractère sexuel. Inévitablement, il y aurait un jour un problème. L'Inspecteur Général par Asdrúbal avait des contours très ludiques et comiques mais dévoilait aussi des aspects fortement critiques et sarcastiques de la société. Rappelons que la société brésilienne des années 1970 était encore fortement marquée par une morale traditionnelle et la toujours présente censure qui prônait « la morale et les bonnes manières », ce qui d'ailleurs faisait partie des paramètres de la censure du Ministère de la Justice[571].

---

[569] Entretien avec le directeur et fondateur d'Asdrúbal Trouxe o Trombone, Hamilton Vaz Pereira. (Code : Entretien Hamilton Vaz – Parque Lage 3 (1)). Novembre 2017. 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS.

[570] Entretien avec le directeur et fondateur d'Asdrúbal Trouxe o Trombone, Hamilton Vaz Pereira. (Code : Entretien Hamilton Vaz – Parque Lage 3 (1)). Novembre 2017. 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS.

[571] Quelques livres sont essentiels pour la compréhension fine du contexte. Voir : COSTA, Maria Cristina Castilho (Org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro.* 1ª Ed. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008 & KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda – Jornalista e censores, do AI-5 à Constituição de 1988.* 1ª Ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

Il s'avère que lors d'une des présentations de L'Inspecteur Général dans une école de Barra do Piraí, ville de l'intérieur de l'Etat de Rio de Janeiro, la troupe connut une situation embarrassante. Elle devait jouer dans le gymnase d'une école qui était complétement rempli de professeurs et d'élèves en uniforme. Perfeito Fortuna a décrit, dans un entretien à Paulo Márcio da Silva[572], l'incident : à un moment de la pièce, Regina Casé qui jouait le rôle de la femme du Préfet mimait une scène de sexe avec l'Inspecteur. La scène était comique et pathétique, mais Casé était à quatre pattes avec l'Inspecteur par derrière. Cette scène avait été jouée partout où ils étaient passés et elle le fut aussi à dix heures du matin dans cette école d'une petite ville de campagne. Selon Perfeito, ce genre de scène, à la fois extrêmement absurde et fortement révolutionnaire, ne pouvait pas ne pas poser de problème.

Quoiqu'il en soit Perfeito nous expliqua qu'un des représentants du préfet raconta au maire de la ville, la scène en question et que celui-ci crut qu'elle avait été improvisée en fonction de lui. A la fin du spectacle la troupe rentra tranquillement à l'hôtel. Le lendemain matin, les acteurs ne virent pas l'arrivée des mini vans Kombi, mais à leur place l'arrivée de la Police. L'argument était que la pièce avait été modifiée pour ridiculiser les personnes les plus dignes de la ville, à savoir des médecins, des avocats, des professeurs, et même la Police. En résumé, la troupe se serait moquée de la société de Barra de Piraí dans son ensemble. Le bruit avait couru jusqu'aux oreilles du Préfet de la ville, rapportant que la troupe avait exhibé des scènes indécentes devant professeurs et élèves, mais aussi s'était moqué de lui personnellement en le dégradant en tant que mari et homme. Les gardiens de la « bonne morale catholique » en rajoutèrent encore en affirmant que cette troupe de jeunes révolutionnaires avait brûlé le drapeau national sur scène et fait usage de drogues dans la ville, ce dont nous n'avons pas trouvé de preuves concrètes.

La troupe essaya en vain d'obtenir un entretien avec le préfet pour lui expliquer le probable malentendu et le côté impersonnel de la mise en scène, mais ils n'eurent pas de succès, le préfet leur ordonnant de rester à l'hôtel jusqu'à nouvel ordre. Perfeito pour sa part, dans son entretien avec Paulo Márcio da Silva Pereira, affirma qu'ils avaient été

[572] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 83.

mis sous les verrous, déclaration dont je n'ai pas trouvé davantage de confirmation dans la presse[573].

Avec le soutien de Miranda et du SNT, la troupe s'envola vers les villes importantes du pays. Elle donna des représentations à São Paulo au théâtre Ruth Escobar, à Brasília, la capitale du pays, au théâtre Galpão, à Belo Horizonte au théâtre Marília, à Curitiba[574] au théâtre Paiol. A partir du mois d'avril, la troupe commença désormais à retenir l'attention des journaux de l'Etat de Minas Gerais. Le 20 avril, le journal *Estado de Minas* annonçait l'arrivée de la troupe à Belo Horizonte[575]et le lendemain, le même journal écrivait que la première d'Asdrúbal dans la ville avait rempli le théâtre Marília[576]. Le même jour, un autre journal de la région, *O Diário – Jornal de Minas,* affirmait que le spectacle était probablement un des plus marquants de la saison. L'article mettait en avant le prix *Associação Carioca de Críticos Teatrais* que la troupe avait remporté à Rio de Janeiro et estimait que le groupe détenait désormais le « statut » d'un des meilleurs groupes dramaturgiques du pays. L'avant dernier paragraphe de l'article dévoilait une information importante : le désir de la troupe de lancer un spectacle inédit[577]. Le 23 avril, le *Diário de Minas* renouvelait les louanges et citait aussi les éloges de la critique spécialisée des grands centres urbains comme São Paulo, Curitiba, et Brasília. Il transcrivait aussi, selon les propres mots des membres de la troupe, l'engagement critique dans la pièce :

> *Avec l'intention de faire un portrait de la réalité brésilienne, du comportement de notre peuple, nous avons fait une adaptation du texte sans mutiler l'idée principale de l'œuvre de Gogol, restant fidèle aux situations clés par exemple l'accent sur la corruption, la hiérarchie, la flatterie…*[578].

[573] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 83.
[574] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 97.
[575] *O Inspetor Geral : Gogol remontado pelo Grupo Asdrúbal.* Journal Estado de Minas. Belo Horizonte, Minas Gerais. 20/avril/1976.
[576] *O Inspetor Geral.* Journal Estado de Minas. Belo Horizonte, Minas Gerais. 21/avril/1976.
[577] *Asdrúbal trouxe o Inspetor Geral.* O Diário – Jornal de Minas. Teatro. Belo Horizonte, Minas Gerais. 21/avril/1976.
[578] *O Inspetor está ainda no Marília.* Diário de Minas. Belo Horizonte, Minas Gerais. 23/avril/1976.

Le même article signalait aussi que la troupe allait partir vers d'autres grands centres de l'Etat de Minas Gerais, à savoir Contagem et Ouro Preto, cette dernière étant une des plus fameuses villes historiques du Brésil. La troupe était heureuse de ces voyages qui étaient, non seulement une bouffée d'air qui faisait oublier les problèmes internes passés, mais aussi parce que les jeunes acteurs gagnaient de l'argent avec le spectacle.

La troupe se sentait désormais bien dans sa peau et gagnait sa vie avec son art. Elle avait le loisir de penser au prochain spectacle qu'elle pourrait monter. La thématique paraissait déjà choisie, ce serait justement de parler d'eux-mêmes, c'est-à-dire, de parler de la jeunesse. Des recherches et des lectures sur le thème choisi, on retint d'abord une pièce comme L'Eveil du Printemps de Wedekind, mais à vrai dire aucun texte ne répondait vraiment aux attentes du groupe[579]. Tous comprirent (et probablement Hamilton le premier, lui qui paraissait être le seul capable d'écrire une pièce) qu'il était temps de créer leur propre spectacle. En effet Hamilton commençait depuis un certain temps à se dire qu'il fallait profiter du moment, de la bonne saison et de la cohésion de la troupe pour lancer la prochaine pièce[580]. Mais la question qui survenait à chaque fois était de se demander quel texte choisir.

Le 3 juin 1976, Nelson Motta dans sa colonne homonyme de *O Globo,* annonçait qu'après les fulgurantes et endiablées mises en scène de L'Inspecteur Général et de Ubu, Asdrúbal Trouxe o Trombone était de retour avec une nouvelle mise en scène qui parlerait de la jeunesse. Dans un premier temps il semble que l'idée de la troupe était de construire une pièce à partir de plusieurs textes. Elle fit dans ce sens un appel ouvert à tous demandant qu'on lui envoie des petits extraits d'une page au maximum. Chico Buarque, le grand et internationalement connu compositeur et chanteur, aurait même envoyé le sien[581].

Il était toujours difficile pour la troupe de trouver des textes et des auteurs qui soient vraiment en harmonie avec son idéologie ou qui abordent à sa manière la

[579] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 83.
[580] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 99.
[581] MOTTA, Nelson. *Asdrúbal volta ao trombone.* Jornal O Globo, Cultura, Nelson Motta. 03/juin/1976. Pag. 36.

thématique dont elle voulait parler. Pour les deux premiers spectacles Hamilton avait utilisé ses deux grands jokers qu'il connaissait bien, mais maintenant, aucun texte parlant de la jeunesse et qui soit en accord avec le groupe ne lui venait à l'esprit. Quatre mois plus tard, le problème du choix du texte se posait encore. Il était en effet très difficile de trouver un texte qui intéressait la jeune troupe expérimentale. Hamilton exposait dans un article du journal O Globo du 6 septembre 1976 la problématique:

> *Dans un premier temps on va voir dans les éditions du SNT et on retrouve des petites comédies médiocres,* (puis on va) *au Tablado, au Conservatoire ou on demande à un acteur plus âgé et là il t'indique une pièce vieille comme lui. Soudain tu trouves un texte que tu aimes mais difficilement ça sera celui que tu veux faire. Un sujet qui te dérange dans ton quotidien, dans ta jeunesse, dans tes débuts de vie. Comme tout cela est rare de nos jours, on tombe sur une absence totale d'options*[582].

Regina Casé et Hamilton Vaz Pereira abordent dans le même entretien d'autres problèmes pour le lancement du troisième spectacle. Le premier était lié à la difficulté de trouver du « bon » matériel humain, c'est-à-dire, de bons acteurs qui veulent faire du théâtre alternatif et qui acceptent des conditions de travail parfois assez difficiles. L'autre problème était financier car les acteurs pouvaient passer des mois en répétitions acharnées, sans pouvoir travailler ailleurs, et ainsi sans gagner de quoi vivre[583].

Mais dans le passé, les problèmes d'argent, de matériel humain (acteurs) et de salles où répéter avaient toujours fini par être surmontés. Pour ce qui était du troisième spectacle, le problème central s'avérait être celui de trouver un texte qui soit en adéquation avec la jeunesse et qui convienne à la troupe. La question centrale était vraiment de monter un spectacle « jeune », avec des idées de jeunes, en résumé un spectacle fait par des jeunes pour des jeunes. Perfeito Fortuna, quarante ans plus tard,

[582] MARINHO, Flávio. *Asdrúbal prepara sua terceira estréia. A juventude segundo um teatro irriquieto mas bem comportado.* Jornal O Globo, Cultura. 06/septembre/1976. Pg. 28.
[583] *Ibid*.

racontait dans l'épisode 4 de la série « Asdrúbal Trouxe o Trombone » l'issue qui avait été trouvée[584].

Devant l'absence de solution, Hamilton était revenu en pensée à ses origines théâtrales et à ses premiers écrits. Devant l'impossibilité de trouver un texte, il était contraint d'en produire un lui-même, ce qui lui avait permis pour la première fois, de travailler avec ses mots, sa « propre voix ». Hamilton, qui avait toujours développé son art sans une vraie formation dramaturgique, et par conséquent, selon lui, sans vices, pouvait enfin lancer un spectacle où il assumerait sa manière d'être, de s'habiller et de parler. La troupe pouvait désormais assumer pleinement sa propre dimension personnelle[585].

Depuis ses premiers pas au théâtre, au cours de Sérgio Britto et ensuite à l'école de théâtre Tablado, Hamilton se démarquait du lot par le fait de toujours écrire des petites scènes. Même si les deux cours auxquels il avait participé n'exigeaient pas que les élèves écrivent et présentent des scènes, il fut encouragé par son entourage à continuer à le faire. Les années s'étaient écoulées et Hamilton continuait d'écrire des dizaines de petites scènes qu'il gardait sans grand espoir de les utiliser un jour. Quand l'opportunité d'un troisième spectacle se précisa et qu'aucun texte évident ne s'imposa, Hamilton se lança dans l'aventure d'élaborer un texte inédit basé sur plusieurs scènes à partir d'une création collective[586].

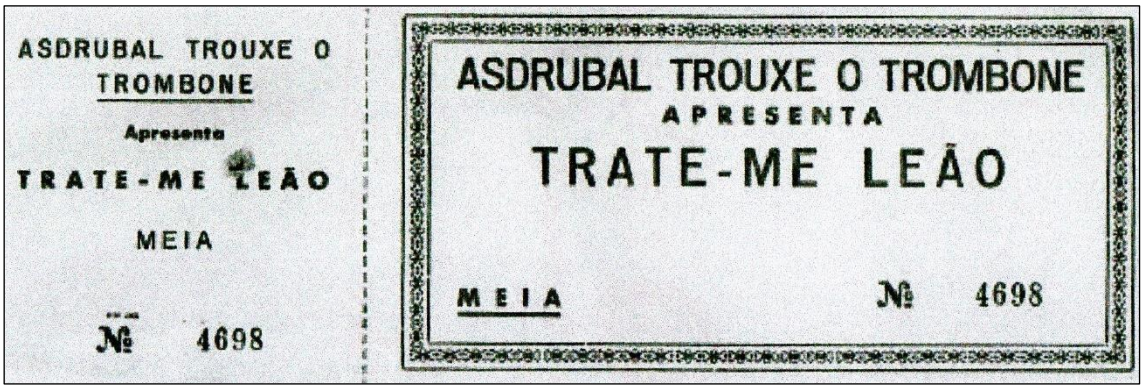
La méthodologie qui fut utilisée par l'auteur pour la création collective du spectacle est très intéressante et peut être comprise comme un éventail de possibilités du spectre humain, qui englobait sentiments, mémoires, désirs, etc. Pour cela Hamilton invita les membres de la troupe à apporter chacun un « petit morceau de soi-même », une chose qui leur plaisait en particulier ou qui les avait marqués. Cet échange collectif, ludique et affectif se matérialisa par une collection hétéroclite de photos, d'histoires personnelles, de lettres d'amour, d'extraits de textes, de poésies, de paroles de chansons et tant d'autres choses particulières, telle une mosaïque multicolore reflétant le monde intérieur de la troupe elle-même, mais surtout donnant une radiographie de la jeunesse *desbundada* des années 1970. C'est ainsi que la troupe, chacun donnant littéralement un

[584] Chaîne de télévision, *Canal Viva.* Documentaire - Série « Asdrúbal Trouxe o Trombone ». Episode 4 – « Tempo de fazer uma criança », 25/novembre/2017. Pg. 2 de la transcription faite par l'auteur.
[585] MARINHO, Flávio. *Asdrúbal prepara sua terceira estréia. A juventude segundo um teatro irriquieto mas bem comportado.* Jornal O Globo, Cultura. 06/septembre/1976. Pg. 28.
[586] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 100.

peu de soi-même, fit ses premiers pas dans l'écriture dramatique. Ainsi naquit le premier spectacle inédit de la troupe, il s'appela *Trate-me Leão*[587].

[587] Traduction de l'auteur : Traite-moi lion.

4– Trate-me Leão, Asdrúbal, auteur, se met à rugir.



Ticket d'entrée étudiant de Trate-me Leão.
In: *No palco, 'a maravilha e a encrenca da vida carioca'.*
Journal O Globo. Segundo Caderno. 15/Février/2004. Pg. 2.

4.1 – La jeunesse et la censure

La proposition de Hamilton, où chacun ramènerait une « partie de soi », cachait une sage stratégie de cohésion de groupe, point qui le souciait beaucoup, car il se souvenait de la scission intervenue du temps d'*Ubu*. Dans un groupe où initialement il n'y avait pas d'argent et même pas un texte choisi pour souder les acteurs, le directeur mit en pratique ce stratagème astucieux de création collective à partir d'éléments, de souvenirs, d'affects chers à chacun des jeunes de la troupe. Tous avaient une partie d'eux-mêmes dans la pile de textes qui s'accumulaient pour être travaillés, chacun était un peu maître de la création et en même temps partie intégrante de l'univers de l'autre, par la grâce de la cohésion générationnelle et idéologique de ces jeunes. Ainsi s'est développé le goût du partage entre les acteurs de la troupe, chacun proposant qui des contes, qui des poèmes[588], des paroles, des scènes de films, etc… Tout ce matériau devait cependant être apparié et l'alliage nécessaire pour cela était justement la thématique désirée : la jeunesse, c'est-à-dire, les rapports libertaires et alternatifs que ces jeunes avaient avec la vie, les angoisses et les attentes qui en découlaient. Dans cette

[588] A l'époque une troupe de poètes appelé Nuvem Cigana exerçait une grande influence sur la troupe et sur la génération *desbundada* de Rio de Janeiro. L'influent collectif de poètes qui comptait avec Chacal, Charles, Bernardo Vilhena et Ronaldo Santos, a contribué à renouveler la poésie brésilienne dans les années 1970. Voir l'œuvre : COHN, Sérgio (Org.). *Nuvem Cigana: Poesia e delírio no Rio dos anos 70.* 1ª edição. Azougue Editorial, 2007.

approche de méta-langage, les extraits ramenés par les acteurs leur permettaient de parler d'eux-mêmes avec une forte dynamique d'auto-expression[589].

Toutefois le canevas d'un spectacle à partir d'une série de documents très disparates n'était pas tâche aisée à entreprendre. Dans un premier temps le choix de ces fragments fut centré sur la diversité ; la logique était d'obtenir un large échantillon qui puisse montrer les intérêts et les préoccupations les plus variés des membres de la troupe. Cette matière diverse et hétéroclite qui englobait depuis des photos jusqu'aux bandes dessinées, en passant par des extraits de journaux intimes, des articles de la presse quotidienne, incorporait aussi d'autres matériaux plus consistants comme une scène de *Pequenos Burgueses* (Petits Bourgeois) de Gorki, le conte *O encontro e o conforto* (La rencontre et le confort) de Rubens Fonseca et des poèmes de la génération miméographe[590] comme Chacal.

Hamilton, en tant que directeur, après avoir réuni ces divers éléments, se mit à travailler avec la troupe sur le classement par ordre thématique des documents recueillis. Le résultat de ce tri fut la constatation de la répétition systématique de certains sujets chez cette génération de jeunes, à savoir, l'amour, le sexe, l'argent, la famille, l'école, les amis et le théâtre[591]. Hamilton passa ensuite à une deuxième étape : il prenait des notes sur les « ingrédients » les plus remarquables de ce *melting pot* de visions et de sentiments pour enfin se mettre à rédiger de petites scènes qui étaient postérieurement soumises à l'approbation du collectif[592].

Ces premiers croquis réalisés, on passa à l'étape suivante. Des réunions furent organisées par la troupe. On invitait des amis, de jeunes artistes et mêmes des personnalités pour des discussions sur les éléments collectés et les scènes qui s'en suivaient. Pour comprendre la richesse et l'importance d'une création collective qui dépassait les frontières de la troupe, mentionnons que lors d'une de ces rencontres chez Hamilton au quartier de Botafogo à Rio, étaient présents les célèbres compositeurs et musiciens Chico Buarque et Gilberto Gil, considérés d'ailleurs comme des intellectuels

[589] FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais anos 70*. São Paulo: Editora Unicamp, 2000. Pg. 51.
[590] La génération « miméographe » est un phénomène socioculturel brésilien qui a eu lieu immédiatement après la Tropicália, dans les années 1970. En raison de la censure imposée par la dictature militaire, des poètes ont recherché eux aussi des moyens alternatifs de diffusion culturelle, notamment le miméographe, la technologie la plus accessible à l'époque. De la technologie la plus utilisée vient son nom. Sa production littéraire n'a pas été acceptée par les principaux éditeurs jusqu'en 1975, lorsque l'éditeur Brasiliense a publié le livre "26 Poetas Hoje". Comme il était en marge du circuit éditorial, leur poésie s'appela « poésie marginale ». La génération du miméographe s'est également exprimée à travers de la musique, du cinéma et du théâtre.
[591] FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais anos 70*. São Paulo: Editora Unicamp, 2000. Pg. 51.
[592] *Ibid*.

engagés. Cette troisième phase de construction du texte, qui ajoutait les ressentis, les opinions et les suggestions de personnes qui n'appartenaient pas à la troupe, repoussait en partie les limites de la création collective du groupe, transformant le résultat final issu des écrits et des réunions en une radiographie de cette génération dans son ensemble[593]. Avec cette approche où les jeunes parlaient de manière critique d'eux-mêmes, les scènes et les lieux dramaturgiques qui en découleraient, feraient évidemment partie du quotidien de cette jeunesse : les fêtes, la plage, le camping, l'école, tout cela ayant comme arrière-plan les questions psychologiques et émotionnelles fortement présentes chez n'importe quel jeune.

En ce qui concerne les acteurs, Hamilton dût, pour le montage de *Trate-me Leão*, faire appel à d'autres jeunes comédiens. D'abord il invita Fábio Junqueira et Evandro Mesquita, deux personnes qui assistaient toujours aux représentations et même aux répétitions d'Asdrúbal. En effet, il était fréquent que des amis, des admirateurs ou des curieux assistent aux filages, dans une ambiance de liberté qui était la marque de la jeunesse *desbundada* et des Asdrúbals[594].

Pendant une de ces répétitions ouvertes, qui se déroulait dans l'enceinte d'une université privée de Rio de Janeiro, l'université PUC-RIO[595], Louise Cardoso[596] fit un passage rapide dans la troupe mais, après quelques semaines elle quitta le groupe. Juste après son départ, une jeune fille, belle et charmante, appelée Patrícia Travassos, rejoignit le groupe et révéla une étonnante capacité d'intégration. Avec l'arrivée de Travassos, se formait un casting avec sept acteurs d'avant-garde : Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Perfeito Fortuna, Evandro Mesquita, Nina de Pádua, Patrícia Travassos et Fábio Junqueira[597].

Les répétitions à la *Casa do Estudante* et au Musée d'Art Moderne (MAM) succédèrent à celles de l'université PUC-RIO. Elles étaient désormais quotidiennes, duraient pendant de longues heures, souvent jusqu'à très tard dans la nuit. Parallèlement

---

[593] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 85.

[594] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 105.

[595] *A Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro* (PUC-Rio) (Université pontificale catholique de Rio de Janeiro) est une institution communautaire, philanthropique et sans but lucratif basée à Gávea, Rio de Janeiro, Brésil. Elle a été fondée en 1941 par D. Sebastião Leme et le père Leonel Franca, S. J., et officiellement reconnue par le décret 8.681 du 15 janvier 1946.

[596] Louise Cardoso, née le 17 avril 1952 à Rio de Janeiro, est une actrice brésilienne de cinéma et de théâtre.

[597] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 105.

à ce processus permanent de répétitions, création et adaptation des textes et des scènes, la troupe créa aussi collectivement la bande sonore originale de la pièce. Les premiers enregistrements des musiques étaient faits chez Patrícia qui possédait à l'époque un équipement quasi-professionnel.

Toujours dans la phase de collecte de matériaux pour créer les premières scènes, Hamilton mit en marche des exercices ludiques d'acteur, techniques déjà utilisées dans les premiers spectacles. A la suite de ces exercices d'échauffement, le directeur lançait une scène sur un des sujets les plus récurrents et demandait aux acteurs d'improviser dessus. Encore une fois, comme dans les montages antérieurs, Vaz Pereira utilisait ces libres improvisations pour en retenir des phrases, des gestes, ou des mouvements de scène intéressants. Grâce à ce laboratoire d'expressions humaines via des improvisations, le directeur qui avait rigoureusement pris note des détails attrayants, se lançait dans une nouvelle étape, celle de l'assemblage des scènes et des thématiques pour en dégager une trame.

En ce qui concerne le décor, ou disons plutôt, les décors, puisque les scènes se passaient dans des endroits complétement différents, Hamilton dût aussi faire preuve d'adaptation et d'intelligence pour ce montage de multiples contextes. *Trate-me Leão* était une pièce qui parlait de la jeunesse et les endroits où se déroulaient les scènes étaient des plus variés : un appartement, des toilettes, une cour de récréation, un ascenseur, la cantine, une agence bancaire, à la plage, à la montagne, dans la rue, etc.[598] Toutefois, contrairement à ce qu'on pourrait imaginer, étant donné la quantité de lieux évoqués, le dépouillement pendant les répétitions était total. On ne portait pas de costumes, on n'utilisait pas d'accessoires, et cela sur un plateau pratiquement vide de décor. L'idée centrale de cette stratégie dramaturgique était de ne laisser aux acteurs que leur corps, ce qui exigeait d'eux l'utilisation pleine de celui-ci et stimulait le développement optimal des compétences artistiques de chacun. Adélia Nicolete souligne dans son livre, consacré au processus collaboratif en dramaturgie, que c'était un moyen que la troupe s'était fait pour essayer de rentabiliser davantage la performance des acteurs et moins la représentation du personnage.

Cette approche ne voulait nullement pencher vers un naturalisme qui reproduirait purement et simplement sur scène la vie et la réalité des acteurs, sans filtres. Le raisonnement asdrúbalien était idéologiquement et dramaturgiquement plus

[598] Voir la description de chaque début de scène in : VAZ PEREIRA, Hamilton & ASDRÚBAL TROUXE O TROMBONE. *Trate-me Leão.* Rio de Janeiro : Associação dos Amigos da Fundação Cidade das Artes, 2016. (Coleção O Cão Comendo Mariola).

complexe. Il proposait que le théâtre ne soit pas séparé de la vie, que la scène devienne vraiment l'extension du quotidien de ces jeunes qui vivaient à cent pour cent impliqués dans le spectacle. Le théâtre était dans ce sens le prolongement de leur propre réalité et de leurs désirs[599]. Cette logique exigeait d'eux de parvenir à combiner avec sagesse leur passion pour l'art avec un travail minutieux d'observation critique de leur propre existence, alliant l'acteur, le jeune et le citoyen engagé. Comme Yan Michalski l'avait déjà signalé à plusieurs reprises dans ses articles sur la compagnie, l'instinct ludique, la capacité adaptative et l'esprit innovateur étaient parfois encore plus remarquables que la pièce elle-même. Pour *Trate-me Leão,* Hamilton et les Asdrúbals vont en effet faire preuve d'une impressionnante capacité de débrouillardise pour changer encore une fois leur technique de mise en scène et de montage. Avec comme fil conducteur central : parler de soi-même, ou si on préfère, de la jeunesse, la troupe abandonna l'univers de la farce et du cirque d'*Ubu* et mit en place toute une gestuelle, des expressions et des comportements propres à la jeunesse des années 1970.

Pour mettre en place cette nouvelle esthétique sur scène, Hamilton imposa pendant les répétitions une série d'exercices aux comédiens. Il s'agissait pour eux de réaliser divers entrainements et exercices de gymnastique où un acteur portait l'autre, des chorégraphies qui imitaient des bagarres ou des mouvements dans un bureau, une foire, un bar, jusqu'à une succession de pratiques mimiques. Ces activités avaient pour but de construire chez les actants l'idée invisible du décor et de faire en sorte que le public, séduit par l'interprétation des acteurs, se construise lui aussi en imagination des murs, des portes, ainsi qu'une plage, une école, etc[600]. Tout cela créait une ambiance très contextualisée où le naturel du comportement interprétatif était évident, puisque ces jeunes se représentaient eux-mêmes. Il faut se rappeler que ces comédiens étaient des *Cariocas*[601], et que les habitants de Rio sont très connus pour leurs attitudes, gestes et tournures de langage affectés, ce qui sur scène donnait parfois lieu à une plasticité qui se rapprochait de la caricature[602], rendant l'ambiance encore plus comique.

A la suite de tous ces exercices et ces répétitions qui selon Hamilton durèrent neuf mois, il passa au marquage des déplacements sur scène. Comme déjà signalé en amont, Hamilton était très méthodique avec ces indications de scène. Il le sera encore

[599] NICOLETE, Adélia M. *Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo.* Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicação e Artes. USP – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005. Pag. 52.
[600] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 107.
[601] Personnes nées à Rio de Janeiro.
[602] FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais anos 70*. São Paulo: Editora Unicamp, 2000. Pg. 52.

plus pour son premier spectacle en tant qu'auteur : « ... *Trate-me Leão est un spectacle très bien marqué, vraiment beaucoup, il n'y avait pas une seule scène oubliée*[603]. » Quand le travail de marquage était fait sur quelques scènes, le groupe réunissait des amis pour leur présenter les tableaux et ainsi analyser les réactions qui en général étaient très positives.

Toutefois, les neuf mois de préparation avec des répétitions de plusieurs heures commencèrent à peser sur la troupe et laissèrent entrevoir des difficultés jusqu'à présent masquées par l'excitation du montage du spectacle. Le premier problème était lié au fait qu'au bout de neuf mois de préparation, certains acteurs n'avaient plus les moyens de subvenir à leurs besoins. Ajoutons à cela que les répétitions avaient parfois lieu dans des endroits[604] sales et mal entretenus. La conséquence fut que les membres de la troupe attrapèrent non seulement des poux, mais même la gale, générant une atmosphère de malaise et de stress. Les problèmes devinrent de plus en plus importants et provoquèrent de tels désaccords que Patrícia Travassos déclara que la seule chose qui unissait encore la troupe était le fait d'avoir des poux[605].

Pour altérer encore le tableau, le premier texte envoyé à la censure qui s'intitulait provisoirement *Juventude* (jeunesse) en hommage au film homonyme de Bergman, et qui était écrit par Hamilton Vaz Pereira en collaboration avec Alcione de Araújo, aboutit à un véto complet des autorités censoriales.

Le 21 septembre 1976, le *Chefe de Serviço de Censura de Diversões Públicas* (Chef du Service des Divertissements Publics) Wilson de Queiroz Garcia, envoyait au *Diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas* (Directeur de la Division de Censure de Divertissements Publics), le premier exemplaire de la pièce[606]. Le lendemain même de l'envoi, Maria Ribeiro de Almeida, chargée de la censure (*Técnica de Censura*) après lecture du texte *Juventude*, résumait l'argument principal de la pièce : le sexe. Elle décrivait les thèmes présentés, l'homosexualité et le lesbianisme, l'acte sexuel constamment évoqué de la manière la plus vulgaire et inconvenante possible,

---

603 Traduction de l'auteur. Hamilton en entretien in : PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal*. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 90.

604 Pendant une periode les répètes furent à la *Casa do Estudante Universitário* CEU dont il parait que les installations n'étaient pas très bien néttoyées.

605 PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal*. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 91.

606 Annexe TRAT 1. Serviço Público Federal. Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas, M. Wilson de Queiroz Garcia. Cf. n° 697/76 – SCDP-SR/RJ. Rérérence de protocole : n° 37.135/1976 – SR/RJ. 21/septembre/1976.

tout cela accompagné d'expressions de la plus basse pornographie et concluait son analyse en préconisant le véto de la pièce puisqu'elle s'avérait, selon la loi 1.077 de l'Article 1er, extrêmement contraire aux bonnes mœurs[607]. Dans un autre document du Serviço Público Federal du 4 octobre 1976, plus de quarante pages du texte de la pièce furent annotées avec des observations sur le contenu sexuel et/ou les mots grossiers, aboutissant à la conclusion que la pièce présentée sous le nom de « Juventude » devait être définitivement interdite[608].

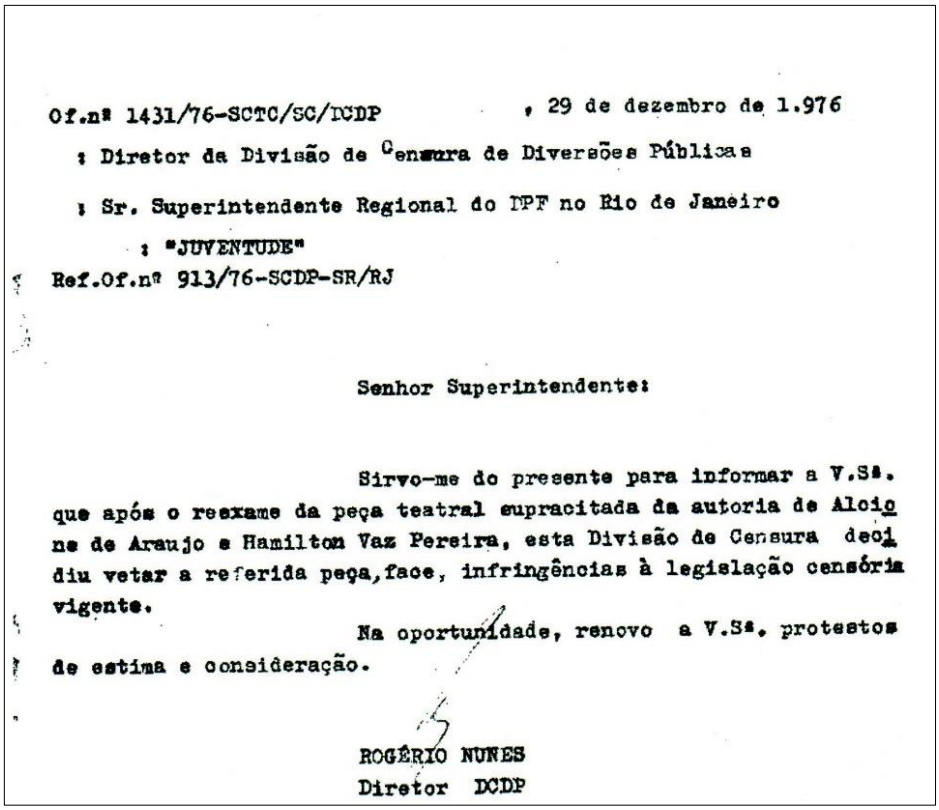
Un autre document déroulant, sur quatre colonnes, l'avis et la détermination de plusieurs agents hiérarchiques de la censure, c'est-à-dire le responsable de l'élaboration du Procès, le Chef de la SCTC, le responsable du Service de Censure ainsi que le directeur du DCDP (Division de Censure de Divertissements Publiques), dessinait un tableau de la logique bureaucratique que les auteurs subissaient encore en 1976[609].

A la mi-novembre la Lettre administrative n°2425/76 émise par la censeure Marina de A. Brum Duarte, immatriculée sous le n° 2.415.813 réaffirmait que le texte en question présentait le quotidien des jeunes Brésiliens comme étant un amalgame d'oisiveté, d'amoralité et de désordres, avec un arrière-plan de contenus pornographiques et parfois pathologiques[610]. Postérieurement, plusieurs parties de la pièce seront soigneusement décrites et analysées dans un document émis par la censeure Selma Chaves qui souligne des passages déplaisants d'orgie sexuelle, d'homosexualité, de mots grossiers, de mise en scène de mensonges aux parents, de lecture d'horoscopes, d'objection au Service Militaire, etc[611].

Après réexamen du texte « Jeunesse », le 2 décembre 1976, le Chefe de *Serviço de Censura de Diversões Públicas,* Wilson de Queiroz Garcia émettait encore une fois un avis défavorable au texte « Jeunesse » (référence *« Ofício »* n° 913/76-

[607] Annexe TRAT 2. Serviço Público Federal. Serviço de Censura de Diversões Públicas do DPF. Técnica de Censura Maria Ribeiro de Almeida. Cart. N° 367. 30/septembre/1976.
[608] Voir Annexe TRAT 3. Document du « Serviço Público Federal » du 4/octobre/1976.
[609] Voir Annexe TRAT 4. Document de DPF – 538 du texte de « Juventude ». Décembre 1976.
[610] Annexe TRAT 5. Serviço Público Federal. Departamento de Polícia Federal. Serviço de Censura de Diversões Públicas. *Exame Censório* - Lettre administrative n°2425/76. *Técnica de Censura* Marina de A. Brum Duarte matrícula n° 2.415.813. Voir aussi Annexe TRAT 6 (pg 1 à 3) avec description de certains passages par la censure où sont mis en valeur des passages qui attaquent la « bonne morale ». Serviço Público Federal. Rio de Janeiro, 11 Novembre 1976. Technicienne de Censure Selma Chaves. Cart. N° 368.
[611] Annexe TRAT 6 (pg 1 à 3) avec description de certains passages par la censure où sont mis en valeur des passages qui attaquent la « bonne morale ». Serviço Público Federal. Rio de Janeiro, 11 Novembre 1976. Technicienne de Censure Selma Chaves. Cart. N° 368.

SCDP/SR/RJ[612]). Quelques semaines après, le Directeur du DCDP (Département de Censure de Divertissements Publiques), Rogério Nunes, en envoi au Superintendant Régional du Département de la Police Fédérale de Rio de Janeiro, donnait son véto total au texte alléguant que celui-ci enfreignait la Législation Censoriale en vigueur[613].



Of.nº 1431/76-SCTC/SC/DCDP , 29 de dezembro de 1.976

: Diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas

: Sr. Superintendente Regional do DPF no Rio de Janeiro

: "JUVENTUDE"

Ref.Of.nº 913/76-SCDP-SR/RJ

Senhor Superintendente:

Sirvo-me do presente para informar a V.Sª. que após o reexame da peça teatral supracitada da autoria de Alcione de Araujo e Hamilton Vaz Pereira, esta Divisão de Censura decidiu vetar a referida peça, face, infringências à legislação censória vigente.

Na oportunidade, renovo a V.Sª. protestos de estima e consideração.

ROGÉRIO NUNES
Diretor DCDP

Lettre administrative du « Diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas » faisant parvenir au « Superintendente Regional do DPF » à Rio de Janeiro le véto final au texte Juventude.

Les documents en annexe témoignent non seulement de la rigidité du contrôle censorial encore en 1976 et de la pensée systématique des organismes de répression de la libre expression[614], mais aussi attestent des tentatives de la troupe pour faire valoir leur volonté de faire passer le texte. Quoiqu'il en soit, la troupe se voyait face à une impasse. Après des mois et des mois de travail dans des conditions plutôt difficiles, le véto du texte par la censure installa une forte tension et le doute : la pièce pourrait-elle

[612] Annexe TRAT 7. Serviço Público Federal. Departamento de Polícia Federal. Document émis par le Chefe du SCDP Wilson de Queiroz Garcia au Directeur de la Division de Censure de Divertissements Publiques. Rio de Janeiro, 02 décembre 1976.

[613] Lettre administrative n° 1431/76-SCTC/SC/DCDP du « Diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas » Rogério Nunes au Superintendente Regional do DPF no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 29 décembre 1976.

[614] Annexe DIV 1. Liste du nombre de pièces analysées par la Censure Fédérale et celles interdites. In: NICOLETE, Adélia M. *Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo.* Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicação e Artes. USP – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005. Pag. 20.

être lancée. Toutefois, malgré les allers et retours du texte vers les organismes de censure, les répétitions et les créations collectives continuaient et évoluaient. La troupe se rendit compte alors que ce qu'ils faisaient n'avait plus grand-chose à voir avec le premier texte envoyé. La mise en scène et les dialogues avaient en effet progressé et s'étaient modifiés.

Avant même le véto définitif de *Juventude*, la troupe avait commencé à revoir la copie. Elle avait compris qu'il lui fallait réécrire le texte, cette fois, sans les passages qui contenaient des allusions péjoratives à l'Armée par exemple. Il semblait nécessaire de changer aussi le titre de la pièce. Evandro Mesquita, acteur, mais également responsable des dessins des affiches et du programme, suggéra comme titre, immédiatement accepté, *Trate-me Leão*[615]. Ce nom suggérait en effet la force et le courage que montrait la troupe pour envoyer un texte aussi intrépide à la censure, même si les dialogues avaient maintenant des contenus plus légers et moins directement critiques. La troupe fit aussitôt sien ce nom qui parlait d'eux-mêmes, de leur volonté, de leur force, de leur persévérance et de leur résistance. L'image du lion était devenue tellement emblématique qu'Hamilton choisit de terminer la pièce par un rugissement général que les acteurs lançaient vers le public en signe de force et de royauté[616].

Il fallut encore du courage et de la persévérance à la troupe pour continuer normalement le travail de répétition et préparer la si attendue première. Elle réussit à trouver un lieu plus approprié pour les répétitions, ce qui améliora un peu l'ambiance et fit baisser d'un degré la peur d'attraper la gale. Heloísa Lustosa, à l'époque directrice du MAM, Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro, fut celle qui ouvrit les portes des installations du musée pour que les Asdrubaliens puissent continuer leur travail.

Cependant, les neufs mois de création collective avaient permis de collecter une énorme quantité d'idées et de matériaux, ce qui finit par aboutir à un texte exagérément long d'une durée de plus de quatre heures. La troupe envisageait un déroulement en deux actes composés de plusieurs tableaux et prévoyait une présentation sur deux journées, lesquelles seraient ouvertes uniquement à des invités. L'objectif était de voir

615 HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 118.
616 VAZ PEREIRA, Hamilton ; ASDRÚBAL TROUXE O TROMBONE. *Trate-me Leão.* Rio de Janeiro : Associação dos Amigos da Fundação Cidade das Artes, 2016. (Coleção O Cão Comendo Mariola). Pg. 86.

la réaction du public pour ensuite faire des coupures et dégager le texte final. Le critique Nelson Motta parlait d'une possible première au MAM en mars 1977[617].

Ce tableau mosaïque de la jeunesse carioca était très intéressant, mais rapidement la troupe se rendit compte qu'il fallait raccourcir la pièce pour qu'elle soit vraiment viable. La première fiche technique de ce spectacle qui, dans un premier temps, trainait en longueur était la suivante : Direction : Hamilton Vaz Pereira ; production : Paulo Conde ; costumes : Regina Casé et Patrícia Travassos ; bande originale : Hamilton Vaz Pereira, Evandro Mesquita et Fábio Junqueira ; Sono plastie : Cacá Dionísio ; diffusion : Ruth Mezeck, Luiz Fernando Guimarães et Perfeito Fortuna[618].

La critique s'impatientait. Déjà le 23 novembre 1976 le *Jornal do Brasil*, dans sa colonne *Teatro*, annonçait le lancement[619] de la pièce *Trate-me Leão.* Toutefois, une semaine après, le 1er décembre, le critique Nelson Motta écrivait dans *O Globo* que, face à de multiples problèmes et à la surcharge de travail où la troupe faisait tout, produisait, écrivait, dirigeait, diffusait, composait les chansons et bien évidemment interprétait aussi, la troupe avait décidé d'annuler la première de *Trate-me Leão* au Musée d'Art Moderne[620]. On pourrait ajouter que ce report pouvait s'expliquer par le fait que probablement le texte n'était pas encore totalement bouclé et que la libération du texte par la censure n'était pas acquise. Toutefois cette annulation du lancement du troisième spectacle d'Asdrúbal Trouxe o Trombone fut mal reçue par une partie de la critique, notamment par Yan Michalski qui, le 1er décembre dans le *Jornal do Brasil*, condamnait le retard du lancement, accusant le théâtre alternatif d'égaler le théâtre professionnel, dans son manque de rigueur et de planification[621].

C'était oublier que les processus d'aller et retour de la part de la Censure mettait un certain temps et ne garantissait nullement que la pièce puisse voir le jour. Ainsi la troupe, qui prétendait lancer *Trate-me Leão* en février, dût encore repousser l'avant-première. C'est seulement en début d'avril que la presse commença à parler du probable

[617] Dans un article du Journal O Globo, Nelson Motta parle d'un texte avec six heures de durée. Voir Motta, Nelson. *O trombone de Asdrúbal volta a tocar : Juventude.* Jornal O Globo, Cultura, Nelson Motta. 18/février/1977. Pg. 36.
[618] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 118.
[619] MICHALSKI, Yan. Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro, Em um ato. Rio de Janeiro, 23/novembre/1976. Pag.2.
[620] MOTTA, Nelson. *Dona Flor : três bilhas em uma semana.* Journal O Globo, Cultura, Nelson Motta. Rio de Janeiro, 01/décembre/1976.
[621] MICHALSKI, Yan. Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro, 1er/décembre/1976. Pg. 7.

et si attendu lancement de la pièce. Le 4 avril, le *Jornal do Brasil* publiait une petite note en confirmant le lancement de *Trate-me Leão* au Théâtre Dulcina le 11 avril[622].

Asdrúbal Trouxe o Trombone envoya à la Censure un nouveau texte sous le nom de *Trate-me Leão.* Cette version souffrit encore d'un veto le 7 janvier 1977 par la censeure Marina de A. Brum Duarte sur la base du *Decreto de Lei* n°1007 du 26 janvier 1970 (Décret de loi). L'argument principal qu'elle utilise est que le scénario de base met en scène un groupe de jeunes complètement aliénés qui abandonnent leurs études et leurs familles pour se lancer impulsivement dans des voyages ou rejoindre des communautés alternatives. Selon Duarte, la pièce montre un groupe de jeunes qui « végètent » (ce sont ses mots) et se positionnent contre tous et tout désertant la famille, les études…[623]. Après avoir exposé son argument, elle continue (deuxième paragraphe) une analyse censoriale plus détaillée où elle décrit la pièce comme diffusant l'inverse des bonnes valeurs qui structurent la société. Le texte est, écrit-elle, anarchique, ne se réfère à aucune école dramaturgique et exagère les postures chaotiques de vie, il « dissout les coutumes, l'ordre et le bien-être social[624]. » Marina Duarte cite plusieurs passages de langage familier et de mots grossiers qui, selon elle, transmettent des messages dégradants, destructeurs. Les jeunes sont décrits comme des gens égarés, usés, perdus et sans motivation, conséquence de l'utilisation de drogues et d'« *impulsos primários*[625]. » La censeure attire l'attention des autorités (troisième paragraphe) en soulignant que le texte mis en scène pourrait, « sous les ombres de la révolution Hippy », induire les jeunes, qui ont échappé aux drogues et « à d'autres perturbations psychotiques », à des regroupements animés par l'insoumission à la famille et à la contestation de l'école[626].

[622] Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 4/avril/1977. Pag. 2.
[623] Annexe TRAT 8. Serviço Público Federal. Departamento de Polícia Federal. Serviço de Censura de Diversões Públicas. Parecer n° 303.Técnica de censura Marina de A. Brum Duarte. Immatriculation N° 2.415.813. 7/janvier/1977. Pag. 1. Source : Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.
[624] Voir Annexe TRAT 8, deuxième paragraphe les expressions familières et contenants des gros mots repérées par la technicienne. Serviço Público Federal. Departamento de Polícia Federal. Serviço de Censura de Diversões Públicas. Parecer n 303.Técnica de censura Marina de A. Brum Duarte. Immatriculation N° 2.415.813. 7/janvier/1977. Pag. 1. Source : Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.
[625] *Ibid*.
[626] Annexe TRAT 8. Serviço Público Federal. Departamento de Polícia Federal. Serviço de Censura de Diversões Públicas. Parecer n° 303.Técnica de censura Marina de A. Brum Duarte. Immatriculation N° 2.415.813. 7/janvier/1977. Source : Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

L'analyse et le véto de la censeure sont fortement guidés et déterminés par un extrême sens de moralité qui d'ailleurs existait déjà même avant 1964[627]. La censure au Brésil a toujours été motivée par deux principes de base : la morale et le politique. Avec l'institution de l'AI-5, même si la morale reste un point fort, les dictatures étant toujours moralisatrices, la censure se concentre davantage sur les aspects politiques, refusant autoritairement et même violemment tout ce qui est contraire aux intérêts des militaires[628]. Ceux-ci, en revanche, affirmaient que la censure travaillait au nom du maintien de l'ordre et de la démocratie et dans ce sens, l'argument général utilisé pour un véto était que le texte mettait en danger la « Segurança National[629]. »

C'est le 11 février que le texte de *Trate-me Leão* reçut un premier avis favorable avec une restriction pour les moins de 18 ans[630]. L'analyse du censeur qui libéra la pièce est intéressante : elle pointe les mêmes aspects et arguments de la pièce, mais cette fois, contrairement à la lettre administrative antérieure de Marina de A. Duarte qui décrit le scénario comme étant le quotidien de jeunes drogués et aliénés, le censeur Augusto da Costa utilisera des adjectifs bien moins péjoratifs qui donnent un autre ton d'analyse et finissent par minimiser « l'immoralité » du spectacle. Il est pertinent de faire une rapide comparaison et analyse des deux lettres administratives émises par chacun des censeurs.

Les deux documents sont construits de manière pratiquement identique, à savoir : 4 paragraphes où le premier est un rapide résumé de la pièce (argument du scénario), le deuxième, une analyse censoriale personnelle, le troisième, une conclusion ou problématique, et le dernier, l'avis du censeur.

Dans le premier paragraphe qui sert d'introduction, dans sa lettre administrative du 7 janvier 1977[631], Marina Duarte commence par décrire la jeunesse mise en scène comme étant des groupes « aliénés, acéphales et végétatifs » s'opposant à la famille et aux études. En comparaison, le premier paragraphe de la lettre administrative de Augusto da Costa sera beaucoup moins acide et négatif, il ne parle pas d'aliénation mais

[627] A titre illustratif, il est intéressant de voir en annexe d'autres documents relationnés au véto du premier texte *Trate-me Leão* qui illustrent de la méthode, pratique et mentalité censoriale au Brésil. Voir annexes TRAT 9 à TRAT 12 pour comprendre les démarches du processus censorial. Source : Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

[628] COSTA, Maria Cristina Castilho (Org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro.* 1ª Ed. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. Pag. 42-43.

[629] Traduction de l'auteur : Sécurité Nationale. Revoir partie I où ce sujet est développé.

[630] Annexe TRAT 13. Serviço Público Federal. Departamento de Polícia Federal. Serviço de Censura de Diversões Públicas. Parecer n° 258. Técnico de censura Augusto da Costa. Immatriculation N° 1.113.220.11/février/1977. Source : Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

[631] Revoir Annexe TRAT 8. Serviço Público Federal. Departamento de Polícia Federal. Serviço de Censura de Diversões Públicas. Parecer n 303. Técnica de censura Marina de A. Brum Duarte. Immatriculation N° 2.415.813. 7/janvier/1977. Source : Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

plutôt de « la liberté pleine que de nos jours on remarque chez la plupart de ces jeunes[632]. » Par rapport au fait que ces jeunes étaient opposés au statu quo social (et politique) actuel, Da Costa écrit que ces jeunes « sans les sentiments conventionnels » avaient eu « leur formation pervertie par des institutions, coutumes et valeurs en vigueur[633]. » La différence d'approche et de regard des deux censeurs nous parait impressionnante, dès le paragraphe de « présentation ». Si d'une part, Duarte affirme que les jeunes sont contre le système et passibles de le compromettre, Da Costa renverse l'approche en affirmant que c'est le système qui aurait perverti ces jeunes.

Dans les deuxièmes paragraphes de Duarte et Da Costa, les oppositions sont encore plus creusées. Duarte, dans son analyse extrêmement moralisatrice et répressive, qualifie le texte, et la jeunesse décrite, comme étant « anarchique » avec un « vécu chaotique ». Da Costa remplace l'idée d'anarchie par l'évocation des jeunes qui « mènent une vie spontanée et libre… » et le « vécu chaotique » par « une confusion mentale caractéristique de cette tranche d'âge » baissant radicalement d'un ton la description péjorative de Duarte.

Le troisième paragraphe de la lettre délivrée par Da Costa ne peut que nous impressionner. Si Duarte dans ce même paragraphe déclare que la pièce et le comportement sur scène des jeunes acteurs induit à « un regroupement qui compromet une part de la jeunesse qui a réussi à se libérer de la problématique des drogues et autres perturbations psychotiques », Da Costa aborde la question en posant, dès la première phrase, une question pour le moins perturbatrice en ce qui concerne un censeur : « Sont-ils (ces jeunes) coupables de la vie qu'ils mènent ? » Augusto Da Costa continue son raisonnement en renversant l'analyse courante qui criminalise la jeunesse *desbundada* par un questionnement qui suggère que si ces jeunes sont égarés, « où sont les responsables qui ne les obligent pas à emprunter une vie saine, de liberté mais sans les abus et la licence que nous observons ». Le censeur garde évidemment sa posture de moraliste exigée par la période, mais relance la question en pointant du doigt un système qui ne les aurait pas soutenus : si ces jeunes sont ainsi, l'Etat et la famille traditionnelle n'auraient-ils pas une part de responsabilité ? Ceci peut induire à penser qu'il ne suffit pas de réprimer mais qu'il faut surtout soutenir et prêter assistance aux jeunes. On pourrait évidemment discuter des moyens qu'a une dictature pour aider ces

[632] Annexe TRAT 13. Serviço Público Federal. Departamento de Polícia Federal. Serviço de Censura de Diversões Públicas. Parecer n° 258. Técnico de censura Augusto da Costa. Immatriculation N° 1.113.220. 11/février/1977. Source : Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Paragraphe 1.
[633] *Ibid*.

jeunes, mais en tout cas l'angle d'analyse de Da Costa entrouvre un chemin plus bienveillant, plus ouvert et une vision plus démocratique où différents regards sont permis.

Dans le quatrième et dernier paragraphe de sa lettre, Da Costa, contrairement au véto total de Duarte, va libérer la pièce pour les spectateurs de plus de 18 ans. Ont été censurés uniquement les mots grossiers et les expressions à caractère érotique. Cependant, un élément nous échappe : les coupures ne vont que jusqu'à la page 36, alors que le texte intégral comportait 132 pages. D'autres mots grossiers identiques apparaissent dans la suite du texte mais ne sont pas censurés[634]. Peut-on penser que le censeur n'a pas lu l'intégralité du texte et a émis un avis basé sur les 36 premières pages ? Coup de chance pour la troupe ? Quoi qu'il en soit, si pour Duarte la liberté exprimée par la troupe est synonyme de perversion et dégrade la société et ses « bonnes valeurs », Costa souligne à peine une liste (partielle) de mots grossiers, laissant penser qu'il s'agit plus d'un contenu impropre aux mineurs qu'à de vraies attaques de la société et, évidemment des militaires[635]. Malgré le fait que probablement le censeur Da Costa n'a pas lu l'intégralité du texte, il n'en reste pas moins que les deux analyses étaient contradictoires. La troupe a en effet eu de la chance puisque l'analyse retenue par la censure fut celle de Da Costa.

La censure envoyait systématiquement d'autres censeurs pour assister à une répétition privée ; ils devaient attester que rien n'avait été changé entre le texte envoyé au DCDP et la mise en scène. A la suite de la libération du texte de *Trate-me Leão*, Luiz Fernando Guimarães, un des acteurs pilier de la troupe, écrivit donc le 4 mars 1977, au Chefe de *Departamento de Censura e Diversões Públicas* pour demander la présence d'un censeur à la répétition générale de la pièce prévue le 10 mars à 18h à l'Association Scholief Aleighon, située au 115 de la rue São Clemente, dans le quartier Botafogo de la zone sud de Rio[636].

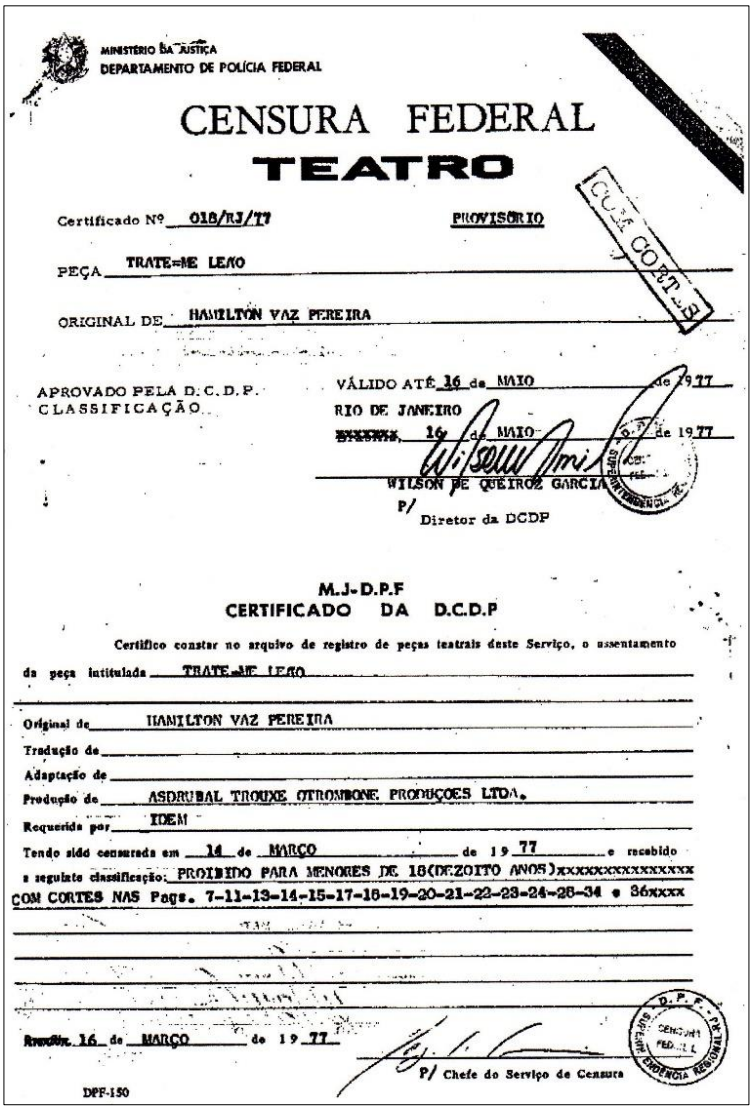
[634] Pereira fait la même observation logique dans sa dissertation à la page 94. PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal*. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.
[635] Annexe TRAT 13. Serviço Público Federal. Departamento de Polícia Federal. Serviço de Censura de Diversões Públicas. Parecer n° 258. Técnico de censura Augusto da Costa. Immatriculation N° 1.113.220.11/février/1977. Source : Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Paragraphe 4.
[636] Annexe TRAT 14. Demande au Chefe du Département de Censure et Divertissements Publics de Rio de Janeiro de la part de l'acteur de la troupe Luiz Fernando Guimarães émise le 4 mars 1977. Un autre document de demande de censeurs à la répétition générale sera réenvoyé encore par Luiz Fernando Guimarães le 8 mars, voir annexe TRAT 15.

Les deux censeurs qui assistèrent à la répétition générale jouée à bureau fermé, barrèrent au crayon plusieurs passages probablement avec l'intention de les censurer ou de les dénoncer aux instances supérieures. Ces nouvelles suppressions n'empêchèrent pas que la pièce soit libérée. Le 14 mars 1977, les censeurs Augusto da Costa (même censeur ?) et Orlando Viegas émirent la Lettre administrative n°543 qui libérait la pièce avec interdiction aux mineurs de moins de dix-huit ans et qui reprenait les coupures qui, comme dans la lettre administrative précédente de Da Costa, n'allaient que jusqu'à la page 36 et reprenait les mêmes coupures, à savoir sur les pages 7, 11, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 28, 34 et 36[637]. Nous pouvons supposer que cette lettre administrative se basait sur le document de Da Costa puisque n'y figurait que les coupures signalées par ce dernier et non celles des censeurs ayant assisté à la répétition. *Trate-me Leão* aurait-il été libéré si le texte avait été lu intégralement ?

Deux jours plus tard, le 16 mars, enfin un certificat de la DCDP sous le n° 018/RJ/77 libéra le lancement de la pièce. Le document était signé par le directeur de la DCDP, Wilson de Queiroz Garcia et par le Chef du *Serviço de Censura* dont le nom ne figurait pas en dessous de la signature. La liste des coupures et la notification de l'interdiction aux mineurs figurait évidemment en bonne place. L'autorisation était provisoire et avait une durée légale de deux mois, jusqu'au 16 mai[638].

[637] Comparer les deux Lettres Administratives émises. Celle sur le texte écrit, (Annexe TRAT 13. Serviço Público Federal. Departamento de Polícia Federal. Serviço de Censura de Diversões Públicas. Parecer n° 258. Técnico de censura Augusto da Costa. Immatriculation N° 1.113.220.11/février/1977. Source : Arquivo Nacional do Rio de Janeiro) et celle de la répétition générale délivrée le 14 mars : Annexe TRAT 16 : Serviço Público Federal. Departamento de Polícia Federal. Serviço de Censura de Diversões Públicas. Parecer n° 543. Técnico de censura Augusto da Costa (Immatriculation N° 1.113.220) et Técnico em censura Orlando Viegas (Immatriculation 1.523.000). Rio de Janeiro, 14/mars/1977. Source : Arquivo Nacional do Rio de Janeiro

[638] Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal. Censura Federal – Teatro. Certificat N° 018(?)/RJ/77, validé le 16 mars 1977 par le Directeur de la Département de Censura de Diversões Públicas, DCDP, Wilson de Queiroz Garcia, jusqu'au 16 mai 1977. Source : Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

CENSURA FEDERAL

TEATRO

Certificado Nº 018/RJ/77 PROVISÓRIO

PEÇA TRATE-ME LEÃO

ORIGINAL DE HAMILTON VAZ PEREIRA

APROVADO PELA D.C.D.P.
CLASSIFICAÇÃO

VÁLIDO ATÉ 16 de MAIO de 1977
RIO DE JANEIRO
~~XXXXXX~~ 16 de MAIO de 1977
WILSON DE QUEIROZ GARCIA
P/ Diretor da DCDP

M.J-D.P.F
CERTIFICADO DA D.C.D.P

Certifico constar no arquivo de registro de peças teatrais deste Serviço, o assentamento da peça intitulada TRATE-ME LEÃO

Original de HAMILTON VAZ PEREIRA
Tradução de
Adaptação de
Produção de ASDRUBAL TROUXE O TROMBONE PRODUÇÕES LTDA.
Requerida por IDEM
Tendo sido censurada em 14 de MARÇO de 19 77 e recebido a seguinte classificação: PROIBIDO PARA MENORES DE 18(DEZOITO ANOS)xxxxxxxxxxxxxx
COM CORTES NAS Pags. 7-11-13-14-15-17-18-19-20-21-22-23-24-28-34 e 36xxxx

~~Revalidado~~ 16 de MARÇO de 19 77
P/ Chefe do Serviço de Censura

DPF-150

Certificat N° 018/RJ/77, validé du 16 mars 1977 jusqu'au 16 mai 1977.

Ces allers et retours avec la Censure avaient pris du temps et laissaient planer un doute sur la date de sortie de la pièce ; la troupe qui, au départ, pensait lancer *Trate-me Leão* en février, avait dû repousser l'avant-première. Ce n'est que début avril que la presse recommença à parler du lancement probable et si attendu de la pièce. Le Jornal do Brasil du 4 avril, annonçait dans une petite note le lancement de *Trate-me Leão* au Théâtre Dulcina le 11 avril.

Le Théâtre Dulcina avait une longue histoire. Il abritait depuis 1955 la *Fundação Brasileira de Teatro* (Fondation Brésilienne de Théâtre), créée par l'actrice et femme d'affaire, Dulcina de Morães, et son mari Odilon Azevedo. Il venait d'être acheté par le MEC (*Ministério da Educação e Cultura*)[639] pour la somme de 6 millions de Cruzeiros

[639] Le sigle MEC signifait, depuis sa création par le Gouvernement Fédéral le 25 juillet 1953, Ministère de l'Education et de la Culture. Le 15 mars 1985 fut créé par le décret 91.144 le Ministère de la Culture

(Cr$ - monnaie brésilienne de l'époque) à la Fondation. Ce serait Dulcina Morães, elle-même, qui aurait proposé de passer la salle au gouvernement et qui aurait contacté dans ce but le ministre Ney Braga. Les clés du théâtre venaient ainsi, le 5 avril 1977, d'être livrées au directeur exécutif de la *Fundação Nacional de Artes,* Roberto Parreiras. Avec l'achat du théâtre Dulcina, le SNT (Service National de Théâtre) sous la direction d'Orlando Miranda, disposait désormais de quatre salles de spectacle.

Le spectacle *Trate-me Leão* d'Asdrúbal Trouxe o Trombone serait, selon l'article, le premier spectacle à l'affiche sous la nouvelle gestion et serait joué jusqu'en juin, date à laquelle le théâtre fermerait pour quelques aménagements, avant de rouvrir en août de la même année[640].

Le *Jornal do Brasil* du 9 avril annonçait la première de *Trate-me Leão* pour le 15 avril (et non pas le 11, comme annoncé dans l'édition du 4 avril)[641]. Le critique Yan Michalski qui signait l'article, soulignait que ce lancement mettait fin à une longue attente. En effet, les préparatifs de la pièce remontaient au premier semestre 1976 et le lancement avait pris un retard de quatre mois et demi par rapport à la première date annoncée. Le critique ne s'empêchait pas de relever que parmi les causes ayant provoqué ce retard, le manque de salle de répétitions par exemple, les difficultés majeures étaient venues de la censure[642].

La pièce vit ainsi le jour le 15 avril 1977 au Théâtre Dulcina, au centre-ville de Rio de Janeiro, avec le soutien du SNT. Le théâtre qui était un peu décrépit et frôlait l'interdiction, avait une structure de scène à l'Italienne, ce qui n'était pas vraiment du goût de la troupe. Mais après des mois d'attente, elle accepta probablement l'état du Dulcina sans avoir de grandes exigences.

Le critique Macksen Luiz, dans le *Jornal do Brasil* du 15 avril mettait en valeur la troupe qui selon lui, depuis trois ans, valorisait l'irrévérence créative et se lançait dans des expériences qui avaient réveillé le théâtre alternatif. Comme Yan Michalski, Luiz soulignait les difficultés éprouvées par la troupe qui, après neuf mois de répétitions et de préparation, avait vécu de graves problèmes avec la censure[643].

---

sous le sigle Minc. Depuis le sigle MEC a continué mais se résume uniquement à Ministère de l'Education.

[640] *SNT ganha nova sala de espetáculos com a entrega ontem do Teatro Dulcina.* Jornal do Brasil, 1° caderno, Estado. 6/avril/1977. Pag. 14.

[641] Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 4/avril/1977. Pag. 2.

[642] MICHALSKI, Yan. *« Leão » dos Asdrúbals e três « paralelos".* Jornal do Brasil, Teatro. 9/avril/1977. Pag. 9.

[643] LUIZ, Macksen. *« Trate-me Leão ». Uma sinfonia em oito movimentos de juventude.* Jornal do Brasil, Caderno B. 15/avril/1977. Pg. 10.

Même tonalité dans l'article de Clovis Levi, dans le Journal *O Globo* du 15 avril. Rappelant les entraves censoriales, il pointait le fait que neuf mois de répétitions sans salaires avaient mis les Asdrubaliens survivants de la scission post *Ubu,* dans des situations financières compliquées, avec des loyers en retard, obligés souvent d'aller manger chez leurs parents. Une subvention avait été accordée par le SNT mais elle avait dû être totalement investie dans la construction d'une nouvelle scène de théâtre, ne laissant aucune marge à la troupe[644]. Dans le même article, Hamilton profitait des questions du journaliste pour parler de la troupe et de *Trate-me Leão.* Pour lui, ce troisième spectacle reflétait davantage la spécificité du groupe. Le public et la critique pourraient mieux comprendre le noyau dur esthétique et conceptuel d'Asdrúbal. Le spectacle permettait, selon le directeur, au public d'y voir plus clair, de juger où la troupe était « aliénée » et où elle était politique[645].

Enfin le grand jour du lancement arriva, le 15 avril au Théâtre Dulcina. Environ 600 personnes, pour la plupart des amis et des invités, répondirent présents. L'adhésion du public démontrait clairement, pour ceux qui en doutaient encore, qu'Asdrúbal était un phénomène d'irrévérence et d'innovation.

4.2 – Le Lion entre en scène

Le Brésil en 1977 vivait une période d'agitation avec, notamment, des manifestations d'étudiants dans divers lieux du pays[646]. En avril 1977, avec l'arrière-plan de bipartisme imposé par les militaires depuis 1965, le parti conservateur et pro-gouvernemental Arena connut une défaite électorale qui poussa le Général-Président Ernesto Geisel à lancer une série de mesures d'exception. Il décréta en particulier, un congé (*recesso*) parlementaire de deux semaines pour le Congrès, le maintien du vote indirect pour les gouverneurs des Etats fédérés et le prolongement de son mandat de cinq à six ans. Mais ces mesures, impulsées par les militaires et connues sous l'appellation « *Pacote de Abril 1977* », contribuèrent à réveiller un autre agent politique que l'écrivain Elio Gaspari nommera « Génération 1977[647]. » Gaspari, dans son œuvre, nous montre que les adeptes de la « Génération 1977 » étaient peu enclins au combat

644 LEVI, Clovis. *Trate-me Leão.* Jornal O Globo, Cultura. 15/avril/1977. Pag. 39.
645 *Ibid*.
646 Voir image de manifestation qui estampait les journaux sur l'exemple Annexe DIV 2.
647 Voir GASPARI, Elio. *A Ditadura Encuralada.* Rio de Janeiro: Intrínsica Editora, 2a edição, 2004.

direct par la voie de la lutte armée, mais ne s'empêchaient pas de développer un fort discours politique qui, au travers de leur joie de vivre, exprimée avec raffinement culturel, proposait une autre voie de faire de la politique. Contrairement à une bonne partie des jeunes qui prirent les armes ou publièrent des pamphlets et finirent morts ou emprisonnés, la génération 1977 de Gaspari ne fut pas condamnée à l'échec. Par une approche politique et un engagement autres que le combat direct, la « Génération 77 » mettait lentement en échec la dictature au travers de manifestations artistiques avec une forte dose d'humour, comme le groupe de rock *Ultraje a Rigor*[648] et sa chanson *Inútil*, ou grâce à *Trate-me Leão* de Asdrúbal[649]. C'est dans ce contexte politique et social, que le jour du lancement de *Trate-me Léão,* 15 avril, enfin arriva.

Le théâtre Dulcina était rempli et l'expression du public laissait entrevoir sa satisfaction. Il faut se rappeler que la pièce était longue ; même si elle avait été raccourcie, elle durait encore quatre longues heures divisées en deux actes. A la fin du premier acte (donc au bout de deux heures), le dramaturge Sérgio Britto, suivi d'une foule d'admirateurs, envahirent la loge comme si c'était la fin de la présentation. Coup de panique de la part d'Hamilton qui dût expliquer qu'il s'agissait de l'entracte et que le deuxième acte durait deux heures de plus. La moitié du public quitta le théâtre.

Le spectacle plaisait beaucoup, mais les premières présentations trainaient en longueur et il n'était pas rare de voir des spectateurs qui s'endormaient dès le premier acte[650]. Hamilton comprit qu'il fallait raccourcir davantage la pièce. Au tout début des répétitions, elle durait presque huit heures ! Il fallait raccourcir drastiquement, c'était une évidence. La longue saison au Théâtre Dulcina permit au directeur de faire les ajustements nécessaires et la version finale de la pièce se limita à deux heures et demie, presque trois heures en tout. Toutefois, l'impact de la première, avec ses 600 invités et amis, fut fort ; les sièges du théâtre Dulcina se voyaient, chaque semaine, de plus en plus occupés, non seulement par des habitués du théâtre, mais aussi par une clientèle, surtout jeune, venant de tous les coins de la ville.

---

[648] Ultraje a Rigor est un groupe de rock brésilien créé au début des années 80 à São Paulo. Créé par Roger Moreira (voix et guitare base), il a connu un succès en 1983 au Brésil, grâce aux chansons "Inútil" et "Mim Quer Tocar". En 1985, le groupe est devenu nationalement connu pour l'album Vamos Invadir sua Praia, qui a apporté le premier album d'or et de platine au rock national. Le même album, plus tard, a fini par être consacré comme le "meilleur album de rock national" par la Revue MTV, en décembre 2008. Le ton provocateur et sarcastique de son esthétique et de ses paroles laissait entrevoir derrière son aspect alliéné une forte critique de la société de l'époque.

[649] DAPIEVE, Arthur. *Com o Pacote de Abril, surge a geração de 1977.* Jornal O Globo, O País, Os anos 70. 26/juin/2004. Pag. 10.

[650] Voir entretien avec Paulo Conde In : PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pag. 97.

Dix jours après la première de *Trate-me Léão*, Michalski faisait une remarquable analyse du spectacle du Dulcina. Selon lui, le spectacle exposait, avec une grande authenticité et une forte dignité, une importante réalisation pour une compréhension sociologique de cette jeunesse. Les acteurs sur scène jouaient sans les masques imposés par la dramaturgie et/ou la société et utilisaient les argots, les expressions verbales et physiques propres à leur réalité. Pour la première fois, la manière de parler des jeunes, avec tout son éventail d'expressions, était mise sur scène sans être exposée comme des bafouillages, du charabia, des bredouillages de jeunes aliénés, mais plutôt comme un vrai code social de communication qui traduisait une attitude face à la vie[651]. Cette approche laissait transparaître une courageuse sincérité et une radiographie de la génération *desbundada* qui stimulait la réflexion du public, même si, selon Michalski, un peu plus de lucidité en termes de développement aurait été bien venue.

Poursuivant une analyse plus chirurgicale, Michalski dira que la pièce, face à des emphases faites aux mauvais endroits, ne réussissait pas, d'une manière globale et convaincante, à faire un portrait de la jeunesse qui pourrait rompre les préjugés paternalistes et traditionnels de la société envers les jeunes[652]. Le spectacle, désormais réduit à trois heures, ne choisissait pas, selon lui, un angle de vision très différent de celui de la plupart des adultes et de leurs idées préconçues à propos des jeunes, c'est-à-dire : superficialité, égocentrisme et naïveté.

Il est vrai que pour un regard plus politiquement engagé, la troupe paraissait, dans un premier temps, loin de l'affrontement et de l'action attendus par ceux qui s'opposaient aux militaires. Au départ, ce qui était clair et à la portée de jugement immédiat, c'était l'enthousiasme et le bonheur que ces jeunes éprouvaient. La plupart des spectateurs voyaient, avec en arrière-plan une naïve recherche individuelle de bonheur, souvent liée à la nature et aux psychotropes, des jeunes qui jouaient sur scène des obsédés sexuels tenant des raisonnements délirants ou embrumés par les drogues ou, sinon, des paresseux de la réflexion qui ne ressentaient aucun intérêt pour des considérations politiques et sociales qui, sous la dictature, conditionnaient leurs vies, parfois de manière violente[653]. Les Asdrubaliens, malgré leur forte implication dans leur travail, avaient, selon le critique, du mal à faire la part entre ce qu'ils voulaient critiquer et ce qui serait du domaine des expériences personnelles. Leur discours sur scène

[651] MICHALSKI, Yan. *O leão trombonista.* Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 25/avril/1977. Pag. 2.
[652] *Ibid*.
[653] *Ibid*.

pouvait suggérer une non-dialectique avec les sujets présentés. L'impression qui s'en dégageait était plutôt que les artistes nous exposaient leurs idées et leur vision de monde, dans un égocentrisme classique d'adolescents, mais se souciaient fort peu de l'opinion des autres.

Toutefois Michalski ne se limitait pas aux observations négatives. En ce qui concerne le discours relativement aliéné de la troupe, il équilibre son opinion en notant que certains passages sont formidables et démontrent une lucidité où, par exemple, la peur et l'angoisse sont fantastiquement synthétisées dans le magnifique jeu de scène de la fin du premier acte. Le critique souligne aussi la force que la troupe dégage de son spectacle - le titre lui-même utilise l'image du lion - ainsi que dans des passages marquant de vraies prises de conscience et surtout une capacité énorme de tout simplement s'émouvoir face à ce qu'ils font. Peut-être le problème signalé par Michalski est là. Si l'émotion est toujours la bienvenue dans le domaine artistique, il faut toujours savoir la doser et l'équilibrer. Le spectacle *Trate-me Leão* lançait sur scène une série de *flashes* sur les émotions des jeunes et leurs ressentis, comme un processus d'« exorcisation » de l'anxiété par l'art. Pour Michalski, tous ces *flashes,* qui relevaient de l'affectivité et des questions intimes et profondes de ces jeunes, ne devaient pas être masqués par une avalanche de situations qui flattaient exhaustivement, avec une richesse de détails, des sujets moins féconds comme l'obsession sexuelle des jeunes, le surf, la survalorisation de l'aliénation, créant une perception de « folklore romantique » sur eux-mêmes. La peur, l'angoisse, la force, la conscience, la critique, tous ces sentiments méritaient d'être développés davantage au lieu de rester au niveau superficiel d'une approche de spot ou d'éclair[654]. Il faut cependant comprendre que le but premier du spectacle était de proposer justement un « exposé » sur la jeunesse où l'amour, les drogues, la politique, la société, le travail, la solitude, la peur et tant d'autres sentiments, étaient l'arrière-plan de la pièce où le sujet central était bien, oui, les jeunes, leurs enthousiasmes, passions, anxiété et inconséquence. Le titre d'un article de Nelson Motta : « *Un théâtre vivant, vivant comme la jeunesse »*[655] montrait bien cela, la pièce était faite par des jeunes parlant d'eux-mêmes. *Trate-me Leão* parlait de jeunes et non pas directement de politique. La colonne centrale était la jeunesse, la discussion centrale était la jeunesse. La société et la politique n'étaient pas la problématique centrale, mais

[654] MICHALSKI, Yan. *O leão trombonista.* Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 25/avril/1977. Pag. 2.
[655] MOTTA, Nelson. *Um teatro vivo, vivo como a juventude.* Jornal O Globo, Domingo. 29/mai/1977. Pag. 8.

plutôt le décor où se passait la scène. Pour autant, politique et société étaient indirectement présentes[656].

Quelques années plus tard, un étudiant en master de dramaturgie, Paulo Márcio da Silva Pereira, dans *Biografia do Asdrúbal,* n'est qu'en partie d'accord avec Michalski. Pour lui, la structure dramaturgique était très bonne, ce qui se confirmait par le succès de la pièce, triomphe qui fut gagné petit à petit sans soutien médiatique ou financement. Ce fut vraiment le « bouche à oreille » qui diffusa les opinions et la fascination envers la troupe et son premier spectacle d'auteur. Non seulement le spectacle était vivement recommandé par ceux qui y assistaient, comme il était souvent revu plusieurs fois par les admirateurs. Face à la critique de Michalski qui souligne que la pièce manquait de structure et paraissait en grande partie une série de *flashes* sur la jeunesse, sans développer considérablement des sujets qui auraient mérité plus d'attention et d'approfondissement, Paulo Márcio oppose un premier argument, qu'on peut entendre : une pièce qui n'aurait pas une structure dramaturgique efficace, n'aurait jamais pu remporter un tel phénomène de billetterie – bien que logique, cet argument nous semble de nos jours discutable étant donné le succès que certains produits culturels de mauvaise qualité peuvent avoir. Toutefois, l'étudiant en théâtre présente un autre argument plus théorique. Selon lui, la structure dramaturgique utilisée dans *Trate-me Leão* se rapproche de la deuxième partie des comédies d'Aristophane qui, en ce qui concerne le théâtre occidental, aurait un format original et résisterait 2500 ans[657]. Il est clair qu'Aristophane finira par évoluer et adopter une forme plus linéaire de narration qui d'ailleurs sera entreprise par la dramaturgie de manière globale, mais il faut admettre que le récit fragmenté utilisé par Asdrúbal dans *Trate-me Leão,* qui nous rappelle parfois un patchwork effervescent de sentiments et d'informations, est de nos jours largement utilisée dans le cinéma et dans la littérature.

Au-delà des observations sur la structure dramaturgique de la pièce, les critiques à l'égard de l'absence d'engagement politique plus combatif, faisaient fréquemment surface dans la presse. Reprenant le reproche de Michalski qui regrettait un manque de réflexion sur les questions politiques et sociales dans la pièce, le journaliste et critique de théâtre Flávio Marinho affirmait dans un article du journal *Tribuna da Imprensa*,

[656] *Ibid*.
[657] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pag. 109.

sans doute ironiquement, que si *Trate-me Leão* ne parlait que de sexe, de drogues et de surf, s'agissant d'une pièce sur la jeunesse, il était difficile qu'il en soit autrement.

En parallèle à l'article de Michalski, cité juste avant, où il signalait la tendance généralisée des adultes de juger la jeunesse comme déraisonnable, nous voyons cette optique réapparaitre clairement sous la plume de Marinho à deux reprises. Sa première observation concerne le début de la pièce. Aux acteurs qui commencent le spectacle en chantant : *« Nous sommes jeunes, jeunes, jeunes, nous sommes de l'armée du surf »*, Marinho répondra *:*

> *De quelle autre armée notre jeunesse actuelle pourrait-elle faire partie ? Formée par les évènements des derniers treize ans (par conséquent de désinformation et déformation), la vision du monde des jeunes est forcément centrée sur surf, drogues et sexe. Et cela ne pourrait être autrement…* (puisque) *ils ont été laissés à la marge de la société sans aucune participation active dans les principales transformations du pays*[658].

Si la question suivie d'une affirmation de Marinho fait allusion nécessairement à la dictature et à ses mécanismes de répression, de censure et de contrôle de l'information dont les jeunes sont victimes, d'autre part il affirme que la jeunesse, et surtout la troupe d'Asdrúbal, composée de jeunes, serait fatalement condamnée à l'aliénation. Marinho va plus loin dans l'analyse et affirme que, si le spectacle est considéré sous l'optique d'un adulte, il perd rapidement sa « vérité » et par évolution, son coloris. En ce qui concerne l'aliénation politique, pointée déjà par Michalski, Marinho y faisait écho en disant que ces sujets n'étaient pas abordés par les jeunes parce qu'ils ne faisaient tout simplement pas partie de leur univers. Il faut rappeler que l'engagement politique à l'époque faisait partie d'une sorte de consensus et, en ce qui concerne le théâtre, était presque une tradition. Dans ce sens, pour qu'une pièce de théâtre inédite soit promptement acceptée et en accord avec l'époque, elle devait être en

[658] MARINHO, Flávio. *Trate-me Leão.* Tribuna da Imprensa, Teatro. Rio de Janeiro, 04/mai/1977. Pag. 11.

opposition presque frontale face au régime politique[659]. Toutefois, comme Michalski, dans une approche de pour/contre, ou de thèse/antithèse, le journaliste portait, dans le deuxième paragraphe, un regard plus favorable sur le spectacle. Marinho affirmait que la troupe empruntait un chemin autre que celui largement utilisé de l'attitude critique engagée, et optait pour un positionnement critique indirect, de la réalité. Marinho continuait en remarquant qu'il n'était désormais plus cohérent, dans la dramaturgie, d'imposer au public une vision politique raide et directe, posture qui lassait de plus en plus le public. En dénonçant sans critiquer, *Trate-me Leão* suivait, selon lui, un chemin positif qui devenait plus actif et efficace[660].

Si Michalski dans son article du 25 avril[661], était plutôt négatif concernant l'importance donnée au niveau thématique, cela ne l'empêchait pas d'écrire que la direction d'Hamilton était « absolument brillante ». Pour le critique, la direction du jeune metteur en scène était révélatrice non seulement de son talent, mais aussi de sa maturation sur scène. Hamilton réussissait à renoncer à toutes sortes de scénographies, sans en revanche corrompre l'atmosphère de chaque situation, ni mettre de côté l'aspect convainquant des ambiances. Ambiances qui bénéficiaient des éclairages scéniques de Jorge de Carvalho, ainsi que du bruitage et de la bande son originale d'Hamilton lui-même.

Michalski terminait par des éloges envers les acteurs qui, selon lui, malgré des changements dans le casting, répondaient, comme dans les deux premiers spectacles, avec exubérance, vitalité, raffinement et intelligence interprétative, surtout en ce qui concerne le langage corporel. Regina Casé était évidemment remarquée pour ses interprétations de plusieurs personnages de manière complète et « corrosive ». Luiz Fernando Guimarães était repéré par le critique pour son rôle qui empruntait le riche chemin de la « malice ». Les autres acteurs, eux aussi complimentés, n'avaient pas de louanges aussi marquées que les deux stars du spectacle, Casé et Guimarães, qui à partir de ce moment, auraient la faveur de toute la critique et du public.

Toutefois, les jugements retrouvés dans la presse sont, dans la plupart des cas, formels sur un point : *Trate-me Leão* allait au-delà de la scène, il ne se limitait pas à être un spectacle, il se projetait dans la dramaturgie et dans la culture comme une pensée

[659] Pour une vision plus ample de cette discussion voir : HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde*, 1960/1970. 3ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
[660] MARINHO, Flávio. *Trate-me Leão.* Tribuna da Imprensa, Teatro. Rio de Janeiro, 04/mai/1977. Pag. 11.
[661] MICHALSKI, Yan. *O leão trombonista.* Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 25/avril/1977. Pag. 2.

libre, innovatrice et révolutionnaire. Nelson Motta résumait cet avis général de la critique dans un article du 3 juin 1977. Selon lui, même si on pouvait reprocher quelques fragilités et des failles dans la structure et la technique, le spectacle était émouvant et faisait preuve d'originalité et de sincérité. Il contribuait avec un nouvel esprit et de nouvelles idées, à apporter de la fraicheur au théâtre, et même disaient certains, à la vie[662]. Cette contribution à laquelle Motta, ainsi qu'une bonne partie de la critique, faisait allusion, viendrait à être confirmée, quelques jours plus tard, lors du Prix Mambembe de Théâtre.

Le 9 juin, le journal *O Globo* dédiait, sous la plume de Tania Pacheco, une page entière au Trophée Mambembe pour lequel Asdrúbal était cité dans plusieurs catégories. Le prix Mambembe 1977, régi sous les auspices du MEC, du SNT et de Funarte, indiquait, pour le premier quadrimestre, la première liste des nominations de prix[663]. Exceptionnellement, le jury, qui devait faire un bilan des activités théâtrales de janvier à avril 1977, incluait, pour le Prix Mambembe 1977, toutes les productions de l'année précédente qui étaient encore à l'affiche au 1er janvier 1977. Le jury du Trophée Mambembe était présidé par Orlando Miranda et composé des critiques Tania Pacheco, Armindo Blanco, Flávio Marinho, Glória Levy, Wilson Cunha et Macksen Luiz, qui était aussi le rédacteur[664]. En ce qui concerne l'annonce des nominés, en voici la liste. Dans la catégorie *auteur*, Paulo Pontes et Chico Buarque de Holanda avec la pièce « *Gota d'água* », João das Neves avec « *O último carro* », Gianfresco Guarnieri avec « *Ponto de partida* » et Millôr Fernandes avec « *E…* »[665]. Dans la catégorie *directeur*, Hamilton Vaz Pereira y figurait avec *Trate-me Leão*, en compétition avec d'autres metteurs en scène comme João da Neves, Aldo Leite avec la pièce « *Tempo de espera* », Fernando Peixoto avec « *Ponto de partida* », Ilo Krugli avec « *As pequenas histórias de Lorca* » et Klauss Vianna avec « *O Exercício* ». Dans la catégorie *actrice*, Regina Casé était nommée à côté d'actrices de renom sur la scène nationale comme Marília Pêra, Fernanda Montenegro, Bibi Ferreira, Betina Vianny et Tereza Raquel. Dans la catégorie *Production*, la production collective d'Asdrúbal était en concurrence avec João das Neves, Othon Bastos & Documenta Produções Artísticas et Sérgio Britto, qui avait été

662 MOTTA, Nelson. *Diário de uma aventura por mãos de leão escrito.* Jornal O Globo, Cultura. 03/juin/1977. Pag. 30.
663 PACHECO, Tania. *Troféu Mambembe : afinal os primeiros indicados.* Jornal O Globo, Cultura, Teatro. 09/juin/1977. Pag. 36.
664 MICHALSKI, Yan. *Troféu Mambembe. Os melhores de janeiro a abril.* Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 14/juin/1977. Pag. 2.
665 PACHECO, Tania. *Troféu Mambembe : afinal os primeiros indicados.* Jornal O Globo, Cultura, Teatro. 09/juin/1977. Pag. 36.

le premier professeur de théâtre pour la plupart des Asdrubaliens et à l'origine de la naissance de la troupe[666]. Le régisseur lumière de *Trate-me Leão,* Jorginho de Carvalho, était désigné comme meilleur régisseur lumière de la saison[667].

Les nominations au prix Mambembe faisaient ressortir deux points pour les artistes et les compagnies. En ce qui concerne les acteurs, directeurs, etc, cette distinction était déjà en soi la reconnaissance de leur travail et, par conséquent, la possibilité de capitaliser des soutiens et une visibilité plus grande. Pour la dramaturgie plus spécifiquement, le Prix Mambembe concentrait et diffusait des données spécifiques sur un moment culturel du théâtre.

En revenant sur la pièce, *Trate-me Leão* avait commencé avec le public habituel des alentours du Théâtre Dulcina mais, au fur et à mesure du bouche à oreille et de la critique, le public augmentait progressivement, faisant que la saison au Dulcina eut pratiquement, du début à la fin, une salle toujours comble, ce qui permit à la troupe d'avoir un bon retour de la billetterie[668]. En effet le succès était important et, selon la revue *Ele Ela* du mois de juillet, le spectacle touchait et émouvait des noms célèbres de l'art et de la culture contemporains, certains internationalement connus, comme les compositeurs Caetano Veloso et Chico Buarque, et le cinéaste Glauber Rocha[669]. Nelson Motta, qui signait l'article, mentionnait *Trate-me Leão* comme « la brillante explosion d'une nouvelle pensée exposée d'une nouvelle façon », faisant de la pièce un spectacle critique et original dont le théâtre brésilien avait longuement attendu l'arrivée[670]. En ce qui concerne les innovations asdrubaliennes du langage et de la conception, Motta soulignait qu'elles intervenaient dans le social et la culture, et il citait à ce propos, Maïakovski : « on ne peut pas parler de transformations sociales sans transformer le langage par lequel elles sont exposées[671]. » Le fait est que le succès de cette irrévérence était concrétisé, non seulement par les salles remplies de toutes sortes de publics, mais aussi par les discussions et les débats passionnés qu'on entamait à la sortie du théâtre. En résumé, sous la bannière de la jeunesse, de son énergie et de son amour de la liberté, la troupe montrait, dans ce spectacle d'auteur, son talent, son

[666] Voir aussi pour la fondation de la troupe : MESQUITA, Evandro. *Xis-tudo.* Rio de Janeiro: Rocco, 2007. Pg. 27.
[667] PACHECO, Tania. *Troféu Mambembe : afinal os primeiros indicados.* Jornal O Globo, Cultura, Teatro. 09/juin/1977. Pag. 36.
[668] GASPARI, Élio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de & ZUENIR,Ventura. *70/80 Cultura em Trânsito: Da Repressão à Abertura.* Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000. Pag. 122.
[669] Motta, Nelson. *Asdrúbal, o jovem Asdrúbal : o triunfo da Verdade e da Beleza.* Revue Ele Ela, Show Bizz. Juillet 1977. Archive du Ministério da Educação e Cultura. Serviço Nacional de Teatro.
[670] *Ibid*.
[671] *Ibid*.

honnêteté, sa créativité ample et critique. Elle apparaissait comme le fer de lance, d'une nouvelle ère si attendue au théâtre[672].

Au-delà des critiques négatives ou positives, le fait que *Trate-me Leão* avait de plus en plus de succès, surtout parmi les jeunes, et des séances de plus en plus pleines, attira l'attention des directeurs de théâtre à travers le pays et déclencha une série d'invitations pour jouer hors de Rio de Janeiro. Vers la fin de juillet, la presse annonçait déjà les envols de la troupe vers le sud du Brésil. Le 25 juillet, le *Jornal do Brasil*, dans sa colonne *Teatro*, annonçait la dernière semaine de présentations du spectacle au Théâtre Dulcina et le début de la tournée vers les états fédérés du sud, prévue en août. Hamilton y accumulerait les fonctions non seulement de metteur en scène mais aussi d'acteur[673]. Une semaine plus tard, le même journal annonçait qu'« un des plus intéressants spectacles lancé jusqu'à présent dans la saison avec un aussi grand succès du public » quittait l'affiche du Dulcina le dimanche suivant pour entreprendre une excursion dans le sud. Une note ajoutait que la pièce écrite par la troupe d'Asdrúbal, « malgré certaines failles de scénario », était un « bien enjoué documentaire sur les habitudes des jeunes de la zone sud de Rio de Janeiro ». En contradiction avec certaines remarques plus acides faites dans des articles précédents, Michalski, qui signait la note, concluait en disant que la troupe, qui avait en quelques années rassemblé une foule d'admirateurs (la plupart des jeunes étudiants), se confirmait être un des plus talentueux et originaux jeunes groupes. Pour lui, *Trate-me Leão* était désormais un spectacle d'une intensité comparable au mythique *« Hoje é Dia de Rock* » du Théâtre Ipanema des débuts des années 1970, qui avait lui-même probablement influencé la troupe des Asdrubaliens. La conclusion de Michalski était très emblématique : « l'absence de Trate-me Leão à partir de la semaine prochaine rendra le panorama théâtral de Rio beaucoup plus procrastiné et incolore »[674].

[672] MOTTA, Nelson. *Asdrúbal, o jovem Asdrúbal : o triunfo da Verdade e da Beleza.* Revue Ele Ela, Show Bizz. Juillet 1977. Archive du Ministério da Educação e Cultura. Serviço Nacional de Teatro.
[673] MICHALSKI, Yan. Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro, Em um ato. Rio de Janeiro, 25/juillet/1977. Pag. 2.
[674] MICHALSKI, Yan. *« Leão » e « Tango » vão embora.* Jornal do Brasil, Serviço. Rio de Janeiro, 5/août/1977. Pag. 4.

4.3 Le « Lion ailé » prend envol

A la fin de la saison au Théâtre Dulcina, la troupe partit en tournée dans le sud du pays, dans une Kombi Volkswagen baptisée au départ « King Kombi ». La troupe avait obtenu à nouveau une subvention de la part du SNT, cette fois pour des envolées qui dépassaient l'Etat fédéré de Rio de Janeiro et concernait d'autres villes du pays. Le projet du SNT, qui soutenait financièrement les voyages de la troupe à travers le Brésil, exigeait que le spectacle soit présenté à chaque fois dans la capitale de l'état et ensuite dans deux petites villes de ce même état.

Après quelques difficultés avec la censure, la tournée commença le 22 août dans la ville de Porto Alegre, capitale de l'état fédéré de Rio Grande do Sul, dans le sud du pays, avec une première au Teatro Presidente[675]. Le spectacle comportait une scène où on voyait de jeunes campeurs, sortir nus de leur tente, pour assister à l'arrivée d'une soucoupe volante. Deux points à relever. Le premier est qu'ils étaient tous nus, ensemble, ce qui pouvait laisser penser à une orgie sexuelle ou une affaire de ce genre. Le deuxième point était la question de la nudité elle-même qui, pendant la dictature, souffrait d'une répression et d'une censure liées à la « bonne morale et aux valeurs correctes d'une société »[676]. Il parait évident que, dans le climat ambiant de répression et de mentalités rétrogrades que la période vivait, le passage posait question[677]. Toutefois il s'avère qu'après plusieurs visites en privé de censeurs pendant des répétitions du spectacle[678], les problèmes de censure furent surmontés. La scène finit par être autorisée, moyennant une diminution drastique de la lumière sur scène, lors de la scène de nu.

L'acteur Fábio Junqueira avait quitté la troupe avant la tournée, ce qui avait obligé Hamilton à cumuler deux fonctions, celle de directeur et celle d'acteur comme le

[675] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 111.

[676] Voir annexes de presse in : annexes TRAT 19 et TRAT 20. In: PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 263 et 264.

[677] Annexe TRAT 21, photo du nude dans la pièce Trate-me Leão in: PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 95. Voir d'autres photos de la mise en scène de Trate-me leão : annexes TRAT 22, 23 et 24.

[678] Voir déposition de Perfeito Fortuna à propos de l'envoi de censeurs aux répétitions exclusives à la Censure in : PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 94.

signalait le *Jornal do Brasil* du 25 juillet[679]. Quoiqu'il en soit, le succès à Porto Alegre fut énorme. Nous pourrions parler en effet d'un vrai boom de public. Les séances devinrent des phénomènes de billeterie, avec des foules de personnes qui, quotidiennement, devaient être canalisées par des cordons d'isolement. Dans une ambiance décrite par les acteurs de la troupe comme une ambiance à la *Beatlemania*, le succès à Porto Alegre fut encore plus grand que celui connu au Théâtre Dulcina de Rio de Janeiro. Le théâtre Présidente remplissait ses mille places, et par mesure de sécurité, on laissait un grand nombre de spectateurs dehors.

Devant l'extravagance de la demande, la saison au Théâtre Présidente dut être prolongée et elle propulsa les jeunes acteurs de la troupe au rang de « stars », situation qu'ils n'avaient jamais connue. Le succès invalidait les critiques de ceux qui reprochaient au spectacle d'être uniquement centré sur la jeunesse de Rio de Janeiro. Les jeunes acteurs *cariocas* ne se limitaient pas à faire une radiographie d'eux-mêmes. Ils portaient un regard sur toute la génération *desbundada* et trouvait un écho social, politique et culturel, au-delà de Rio, chez les jeunes d'un autre état fédéré. L'autre accusation concernait son aliénation. S'il est vrai que la troupe et ses spectacles ne proposaient pas ouvertement une critique des pouvoirs en place, ils créaient cependant une ambiance d'innovation, d'irrévérence et de liberté qui stimulait d'autres regards sur la période et aiguisait surtout une autre posture face à la vie et la politique.

Dans cette ambiance de gloire, devant un public fédéré par la jeunesse moderne et branchée de Rio Grande do Sul, la troupe commença à recevoir, non seulement des invitations pour présenter Trate-me Leão, mais aussi pour participer à de multiples débats dans des écoles par exemple. Heloísa Buarque de Hollanda raconte, dans son livre *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, que « *l'effet Asdrúbal* » se matérialisait par un fort effet libérateur que la pièce déclenchait chez les spectateurs. La radiographie de la jeunesse et de ses conflits, exposés avec naturel sur scène, permettait aux jeunes de voir leurs angoisses représentées comme une réalité aussi prégnante que d'autres problèmes quotidiens. Des acteurs de l'époque assurent que *Trate-me Leão* brisait des chaînes et débloquait les refoulements les plus sombres de certains jeunes. Dans l'ambiance de liberté totale du spectacle, les jeunes étaient invités à se débarrasser des carapaces et des préjugés qui les asphyxiaient. Certains finissaient, par exemple, par s'émanciper sexuellement, en acceptant leur homosexualité ou abandonnaient une formation imposée

[679] MICHALSKI, Yan. Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro, Em um ato. Rio de Janeiro, 25/juillet/1977. Pg. 2.

par les parents pour se lancer dans de vraies envies personnelles. Ainsi, des étudiants de médecine entamaient des carrières de peintres, des jeunes surprotégés par leurs parents partaient à l'aventure dans des voyages pour se retrouver eux-mêmes[680], sans oublier les jeunes qui, inspirés par Asdrúbal, créaient des groupes de théâtre.

Toute cette force motrice, qui se dégageait de la troupe et de son troisième spectacle, stimulait un autre regard face à la vie et ne pourrait pas être considéré aliénant au niveau social ou politique. Une chose est sure, sous l'emblème de la liberté, de l'innovation et de l'irrévérence, *l'effet Asdrúbal*, dont Heloísa Buarque de Hollanda nous parle, était une réalité et faisait écho parmi les jeunes, et aussi certains adultes. Les Asdrúbals ne faisaient pas partie de l'idéal du militantisme politique qui avait choisi la lutte armée et parfois trouvé la prison ou la mort. Les jeunes Asdrubaliens avaient entrepris le chemin de la contreculture et de la volonté de faire rire et de dégager la paix. Leur idéal était de changer le monde, non pas à travers une contre-attaque violente qui les mettait au même niveau que les militaires, et si par une volonté grande, et en même temps naturelle et simple, de faire évoluer les rapports sociaux par le biais de changements internes et personnels guidés par la liberté et le droit à de nouvelles possibilités de vie. Changer le monde n'était cependant pas une prétention uniquement de la troupe mais l'inclination, la demande, l'envie de toute une génération. Cet idéal générationnel se montrait de plus en plus évident, ainsi que de plus en plus radical et effectif. Ce moyen de lutte au travers du discours de la liberté et de l'irrévérence, qui pour certain était romantique et illusoire, prenait davantage de place et importance dans les mentalités des jeunes et aussi des artistes et des intellectuels. Contre la dictature, ces jeunes n'utilisaient pas de fusil. Leurs armes étaient la débauche, le ridicule, la critique acerbe, c'est-à-dire les armes de la joie et de la liberté critique de la société et de soi-même, ouvrant au Brésil de nouvelles conceptions de la société et de la politique.

A la fin d'août, la troupe était toujours à l'affiche du Théâtre Presidente à Porto Alegre. Mais le journal *O Globo* du 29 août, sous la plume de Júlio Barroso, annonçait que la troupe allait quitter Porto Alegre pour proposer des représentations dans des villes de l'intérieur de la région : du 15 au 18 septembre à Florianópolis, au théâtre Alvaro Carvalho, avant de partir pour Curitiba où la première aurait lieu le 27 septembre au Théâtre Guaira. La troupe continuait sa tournée avec le Kombi

[680] Voir un lien intéressant avec Mikel Dufrenne en ce qui concerne le rapport entre Etat, lutte, culture et politique où l'auteur (ainsi que Hamilton Vaz Pereira) questionne le fait que certaines actions tels que : quitter une ville, renoncer à prendre un métier, contester un diplôme, réclamer le droit à l'homosexualité, seraient apolitiques même en déconstruisant le politique. In : DUFRENNE, Mikel. *Art et politique.* Union Générale d'Editions, 1974. Pg. 227.

Volkswagen, désormais baptisé Odara, et muni d'un hautparleur sur le toit qui annonçait l'arrivée de la troupe dans la ville[681]. Nouvelle information de *O Globo*, dans son édition du 7 septembre : la troupe allait encore rester une semaine à Porto Alegre et ensuite partir pour Santa Maria, près de Caxias do Sul et enfin à Florianópolis[682].

Mais les informations du journal *O Globo* du 7 septembre seront contredites. Le lendemain, 8 septembre, *O Globo* annonçait une nouvelle choquante : la troupe était en prison à Santa Maria ! L'énorme succès de *Trate-me Leão* à Porto Alegre avait sans doute attiré l'attention des autorités. C'est à son arrivée à Santa Maria pour la poursuite de ses représentations que la troupe dût faire face à la répression directe avec une intervention de la Police Fédérale.

Le SNT, comme nous l'avons déjà vu, avait imposé comme condition de son aide, que la troupe organise des représentations dans plusieurs capitales d'Etats et également dans deux autres villes plus petites du même Etat. Les Asdrubaliens avaient donc choisi de présenter *Trate-me Leão* dans l'Université de Santa Maria, le 7 septembre, jour de la Fête Nationale de l'Indépendance du Brésil. Perfeito Fortuna raconte que le lendemain de leur arrivée, ils s'étaient levés très tôt pour monter le spectacle et faire des annonces sur la radio locale. Ils avaient passé la journée à courir d'un bout à l'autre de la ville, pour résoudre des problèmes d'électricité, acheter divers matériels et distribuer des flyers dans toute la ville. Il se souvient aussi que les habitants considéraient ces jeunes aux cheveux longs et aux airs de hippies, avec une certaine suspicion, voire réprobation[683].

Perfeito raconte aussi qu'après la fin des spectacles, ils étaient entourés et accompagnés par une grande partie des jeunes qui avaient assisté à la pièce. Ces jeunes, qui s'identifiaient à la troupe, voulaient parler et discuter avec les acteurs et s'attroupaient dans la rue ou envahissaient les restaurants pour entretenir des discussions philosophiques et artistiques. Il s'agissait pour la jeunesse de Santa Maria d'un évènement qui rompait avec le quotidien de cette petite ville traditionnelle de l'intérieur, peu habituée à voir ses rues envahies par des *desbundados.* Une chose est certaine, l'arrivée de la troupe dérangea la « tranquillité » de la société conservatrice de la ville.

[681] BARROSO, Júlio. Jornal O Globo, Cultura, Nelson Motta. 29/août/1977. Pg. 36.
[682] MOTTA, Nelson. Jornal O Globo, Cultura, Nelson Motta. 07/septembre/1977. Pg. 40.
[683] *A prisão que libertou.* Entretien de Perfeito Fortuna au Museu da Pessoa, uma história para mudar seu jeito de ver o mundo. Page 27 de la transcription.

Perfeito raconte encore, au cours d'un entretien au *Museu da Pessoa*, que le lendemain, après avoir déjeuné, ils étaient retournés à l'Hôtel Jantsen pour se doucher. La police s'était présentée et dans un premier temps avait demandé des factures de leurs achats, en particulier des réflecteurs du spectacle. Mais elle commençait aussi à fouiller les chambres des acteurs et finissait par découvrir de la marihuana dans le sac de Patrícia Travassos. Patrícia ainsi que tous ceux qui l'accompagnaient, Perfeito, Paulo Conde et sa femme, Elaine Antunes Ruas furent arrêtés et conduits au siège de la Police Fédérale, où ils furent enfermés dans un petit local sans toilette. L'oncle de Regina Casé, qui était Général de l'armée essaya de les faire libérer mais sans succès[684].

Rapidement l'accusation de détention de drogue se transforma en accusation de soutien à la gauche, puisque le DCE (Diretório Central dos Estudantes –Directoire Central des Etudiants) de l'université était de gauche. La présentation de la troupe devant avoir lieu le 7 septembre, jour de la Fête Nationale, la Police pensa probablement que la troupe utiliserait cette date pour stimuler une sorte de manifestation pro-gauche. Mais avant d'essayer de dégager les vrais mobiles de l'arrestation, voyons comment la presse de l'époque en rendit compte.

Le 8 septembre, *O Globo* de Porto Alegre titre : *Atores do 'Asdrúbal' presos no Sul por porte de maconha* (Les acteurs de Asdrúbal arrêtés pour détention de marihuana). Il confirme la garde à vue de quatre des onze acteurs de la troupe par la *Polícia Federal* (Police Fédérale)[685] et l'annulation forcée des deux prochaines présentations de la troupe. Le responsable de l'affaire, le commissaire Trude Tupy da Fonseca, informe la presse que les acteurs sont injoignables et que l'affaire est envoyée au Ministère de la Justice pour ouverture d'enquête criminelle[686]. L'article explique que tous les acteurs de la troupe ont été arrêtés et emmenés à la Police Fédérale le 6 septembre, à 17 heures pour donner des éclaircissements sur les faits. Sept des onze acteurs furent libérés le lendemain 7 septembre à 5 heures du matin, après avoir fait une déposition à la police. Les autorités locales auraient reçu des dénonciations : la pièce pourrait provoquer des agitations politiques et sociales au travers des « inquiétudes universitaires ». En effet, les places mises en vente pour les trois présentations de Trate-

[684] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 127 et 128.
[685] MICHALSKI, Yan. *O Palco amordaçado – 15 Anos de Censura Teatral no Brasil.* 1a. edição. Avenir, 1979. Pg. 90/91.
[686] *Atores do 'Asdrúbal' presos no Sul por porte de maconha.* Journal O Globo, o País. 08/septembre/1977. Pg. 11. Les acteurs arrêtés seraient, selon l'article, Perfeito Fortuna, Patrícia Travassos, Paulo Henrique et Elaine.

me Leão vendues à cinq DCE d'universités de Santa Maria, avaient été rapidement épuisées, preuve de l'écho que la pièce et la troupe exerçaient sur la jeunesse de la ville. Le contexte posait en effet question. La plupart des DCE étaient soit de gauche, soit sympathisants. Monter un spectacle « révolutionnaire » dans un Directoire Académique de gauche, en pleine Fête Nationale, avec ses parades militaires, était source d'inquiétude pour les forces de l'ordre. La crainte était fondée. Les DCE, qui avaient invité Asdrúbal, avaient l'intention de profiter de l'occasion du défilé militaire pour susciter une mobilisation des étudiants de gauche[687]. Dans une ville comme Santa Maria, considérée comme le centre stratégique militaire de la région sud, avec une douzaine de casernes, on comprend la volonté de « barricader » le spectacle. Un journal local, l'*Expresso,* titrait *« Federais proibem apresentação da peça « Trate-me leão »* (la Police Fédérale interdit la représentation de la pièce Trate-me Leão)[688]. *L'Expresso*, ainsi qu'un autre journal local *Razão,* qui donnaient des résumés de la pièce, avaient choisi des extraits de Trate-me Leão qui parlaient de drogues, de vie communautaire et de politique, laissant entrevoir que la pièce avait des contours communistes et immoraux contraires à « la bonne morale de la famille traditionnelle »[689].

D'autres artistes, à cette période, avaient été arrêtés pour détention de drogues, laissant penser que la stratégie des militaires visait, non seulement à interrompre leurs activités, mais aussi à décrédibiliser ces artistes devant l'opinion publique. D'ailleurs, nous ne pouvons pas nous empêcher de signaler que, si la police disait avoir trouvé de la drogue dans le sac de Patrícia, les autres acteurs affirmèrent postérieurement que c'était la police elle-même qui avait mis de la drogue dans leurs affaires. Ce genre de technique de la police, pratiqué au Brésil jusqu'à nos jours, porte un nom : « *forjar um flagrante* »[690]. La drogue paraissait n'être que l'élément déclencheur d'une arrestation qui arrangeait les forces de l'ordre. En résumé, il fallait agir contre la troupe rebelle qui agglomérait des foules de jeunes, qui aurait certainement dévié l'attention de la fête traditionnelle militaire de l'Indépendance du Brésil, ou pire, aurait provoqué des manifestations estudiantines anti-gouvernementales.

[687] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 114.
[688] *Federais proibem apresentação da peça « Trate-me Leão ».* Journal Expresso. 07/septembre/1977.
[689] PACHECO, Tania. *Fim de festa em Santa Maria : a versão dos 'asdrúbals'.* Journal O Globo, Cultura. 9/septembre/1977. Pg. 33.
[690] Traduction de l'auteur : Forger un flagrant.

Hamilton Vaz Pereira, victime d'une chute à cheval à Porto Alegre, n'était pas avec le reste de la troupe à Santa Maria. Il apprit l'arrestation par la radio et prit contact immédiatement avec des personnalités proches comme le directeur du SNT, Orlando Miranda, et le critique de théâtre Yan Michalski. Les quatre Asdrúbals qui restaient retenus, furent libérés deux jours après[691].

Le 8 septembre le juge de la *Vara Criminal* de Santa Maria, Vilmar de Oliveira, recevait l'enquête de police avec les accusations envers les Asdrubaliens et fixait une audience pour le lendemain afin d'écouter les quatre membres de la troupe accusés de détenir de la marihuana. Lors de l'audience, l'avocat de la troupe, Evandil Reis, demanda au juge que les jeunes, par le biais d'une caution, répondent libres au procès[692].

Le même jour, 9 septembre, Tania Pacheco du journal *O Globo* décrivait dans un long article le détail des évènements liés à la prison. Luiz Fernando Guimarães y donnait une version différente de celle diffusée par la Police. Selon Guimarães et Casé, la troupe avait été harcelée, dès son arrivée à Santa Maria, par les autorités policières locales[693]. Il parle de « cauchemar kafkaïen » et explique que tout a commencé à Porto Alegre quand le Département de Censure s'est inquiété face à une scène de nu dont les censeurs jugeaient le contenu sexuel. La pièce avait été autorisée, mais le Chef de Censure local de Santa Maria aurait été averti par la censure de Porto Alegre que la pièce contenait des « scènes sexuelles » et qu'il serait prudent d'exiger une présentation privée pour une analyse censoriale.

Luiz Fernando explique qu'il s'est entretenu avec le Chef de la Censure et a essayé de lui expliquer la scène de nudité de la pièce, sans que celui-ci soit convaincu. Le Chef de la Censure finit par exiger une présentation privée pour évaluer le passage. Quelques instants plus tard, quand Luiz Fernando s'apprêtait à partir pour aller avertir les acteurs de la nécessité d'une présentation censoriale, le fonctionnaire exigea que Luiz Fernando monte dans sa voiture, où était installée sa femme, elle aussi fonctionnaire de la Censure[694].

En arrivant à l'hôtel, Luiz se rendit compte que la police fouillait déjà les chambres des acteurs. L'agent de censure féminine demanda aux actrices de se

[691] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 127 et 128.
[692] *Juiz ouve atores sobre maconha.* Jornal do Brasil, 1o Caderno. 9/septembre/1977. Pg. 28.
[693] PACHECO, Tania. *Fim de festa em Santa Maria : a versão dos 'asdrúbals'.* Journal O Globo, Cultura. 9/septembre/1977. Pg. 33.
[694] *Ibid*.

déshabiller pour une fouille corporelle. Sans présenter de mandat de perquisition ou de saisie, les agents de police auraient séparé les acteurs en groupe dans les chambres. Ils finirent par trouver de la marihuana chez Patrícia Travassos et tous les acteurs furent conduits en plusieurs groupes au commissariat[695].

Perfeito Fortuna, Patrícia Travassos, Paulo Conde et sa femme Elaina furent interrogés, fichés et obligés de laisser leurs empreintes dans les archives de la Police. Les lampes des réflecteurs de la troupe furent confisquées car la troupe n'était pas en mesure de fournir les factures d'achat de celles-ci. A la fin de l'article, Regina Casé et Luiz Fernando Guimarães disaient que lorsque tous les membres de la troupe avaient été libérés, ils n'avaient qu'une idée : quitter la ville de plus vite possible[696].

Le 10 septembre, une petite note du *Jornal do Brasil* informait qu'après déposition à la *1a Vara Criminal* de Santa Maria et du paiement de cautions individuelles de 500 Cr$, les quatre Asdrubaliens détenus, avaient été libérés. La troupe annulait les prochaines présentations à Santa Maria, ainsi que celles prévues à Caxias do Sul, prochaine étape, et arrêtait sa tournée dans l'Etat fédéré de Rio Grande do Sul[697]. Le même jour, *O Globo* informait qu'une deuxième audience, fixée le 15 février 1978, permettrait d'entendre de nouveaux témoins de la défense et de l'accusation. L'article signalait aussi que la troupe, traumatisée par les évènements de Santa Maria, souhaitait passer deux jours de repos à Porto Alegre pour récupérer psychologiquement. Plusieurs acteurs de la troupe donnaient leurs versions détaillées de l'irruption de la Police à Santa Maria. Perfeito était le premier à raconter sa version. Il expliquait qu'il dormait dans sa chambre quand la police était arrivée : un premier agent s'était identifié, immédiatement suivi de trois autres. Rapidement ils auraient trouvé de la marihuana (qui appartenait à Patrícia Travassos). Sept autres agents sont rentrés dans la chambre, soit une douzaine de policiers dans une chambre relativement petite. Perfeito Fortuna se souvient de la terreur qu'il éprouva quand Patrícia arriva et fut aussitôt obligée à suivre un agent féminin qui la conduisit dans les toilettes pour une fouille physique. Ils finirent par être emmenés au commissariat où ils subirent, selon Fortuna, plusieurs heures d'interrogatoires visant à les faire se contredire. Vers trois heures du matin, Perfeito,

[695] PACHECO, Tania. *Fim de festa em Santa Maria : a versão dos 'asdrúbals'.* Journal O Globo, Cultura. 9/septembre/1977. Pg. 33.
[696] *Ibid*.
[697] *Artistas pagam fiança e são soltos.* Jornal do Brasil, 1o Caderno. 10/septembre/1977. Pg. 17.

désespéré, finit par signer un document que les agents disaient être une simple formalité bureaucratique pour qu'il soit libéré[698]. Perfeito signa ainsi naïvement sa condamnation.

Patrícia Travassos à son tour racontait avoir été abordée à l'entrée de l'hôtel et obligée par une policière à monter dans sa chambre en sa compagnie. Elle trouva Perfeito, assis sur son lit, sous la menace des agents qui l'interrogeait. Au commissariat, après des heures d'interrogatoire, un agent proposa aussi à Patrícia de signer un document pour qu'elle soit libérée. Patrícia racontait que l'agent lui avait dit : « Même pas besoin de lire, c'est juste une simple formalité ». Il s'agissait encore une fois d'un aveu de culpabilité. Elle poursuivait en disant, qu'en fait de libération, ils avaient passés les jours suivants dans une salle sans toilettes, ni douche. Ce n'est que quelques jours après qu'ils purent enfin se doucher, se changer et se dégourdir les jambes dans le jardin du commissariat[699].

Paulo Henrique Conde, à son tour, racontait qu'il avait été arrêté au cinéma. En effet la troupe devait faire une présentation sur le plateau d'un cinéma et Conde faisait les derniers ajustements pour la mise en scène de *Trate-me Leão*. Revenu à l'hôtel, il trouva sa femme Elaine, désespérée dans sa chambre. Elle avait subi plusieurs fouilles et Paulo expliquait qu'une agente lui avait montré un petit sac censé contenir de la marihuana. Au commissariat, Paulo expliquait que les policiers avaient utilisé la même stratégie qu'avec les autres Asdrubaliens. Lui aussi avait fini par signer le document « informel » qui n'était rien d'autre qu'une confession[700].

Même si le délit de port de drogue s'avérait en partie vrai (au moins concernant Patrícia), le fait de terroriser toute la troupe et la garder pendant presque douze heures dans un commissariat faisait partie des stratagèmes de terreur courants de la police de l'époque. Début septembre 1970, s'était tenue une réunion à Rio de Janeiro des commissaires régionaux de la *Polícia Federal* pour leur donner des instructions sur la manière d'agir en ce qui concernait la censure. La réunion se centrait sur les attributions de la Police Fédérale à partir du 1er octobre de la même année ainsi que sur les recommandations concernant son actualisation. Parmi les huit points essentiels, nous en soulignons quelques-uns : vérification de la véracité de la source de la dénonciation,

[698] Perfeito Fortuna in: *Libertados, atores do 'Asdrúbal' só voltam ao juiz em fevereiro.* Journal O Globo, O País. 10/septembre/1977. Pg. 10.
[699] Patrícia Travassos in: *Libertados, atores do 'Asdrúbal' só voltam ao juiz em fevereiro.* Journal O Globo, O País. 10/septembre/1977. Pg. 10.
[700] Paulo Henrique in: *Libertados, atores do 'Asdrúbal' só voltam ao juiz em fevereiro.* Journal O Globo, O País. 10/septembre/1977. Pg. 10.

interdiction de véhiculer toute information de personnes atteintes par la répression et de critiquer le modèle répressif, interdiction stricte de véhiculer des informations qui pourraient nuire à l'image d'efficacité des militaires (par exemple un cambriolage de banque où les bandits se seraient enfuis). Ces interdictions et surtout ce contrôle de l'information attestent de l'organisation du pouvoir répressif[701] ainsi que du maintien du système autoritaire qui avait, en 1975, torturé et tué le journaliste Vladimir Herzog et en 1976 l'ouvrier métallurgiste Manoel Fiel Filho et empêché la presse de diffuser ces faits[702].

La terreur et la mort rodaient encore près de ceux qui s'opposaient au régime. Pour ce qui est de la présence de la troupe à Santa Maria, il semble que les Asdrubaliens, connus pour leur capacité à rassembler un grand nombre d'étudiants passibles de manifester, frôlaient les limites de la subversion de l'ordre public. Il faut comprendre ici le rôle central que jouaient les conservateurs dans leur inspection quotidienne et minutieuse de la société pour dénoncer tout ce qui leur paraissaient immoral. Les épouses des militaires eurent un rôle très important pendant la dictature et leur crédibilité assurée auprès des services de censure. Elles dénonçaient presque chaque semaine, des « irrégularités » ou des « immoralités » à la censure[703].

De manière générale, les militaires avaient appris la leçon du gouvernement de Getúlio Vargas qui avait eu peu d'ennuis avec la culture, grâce justement à un strict contrôle[704]. En 1977, on suivait la même règle : surveiller de près les milieux de l'art et de la culture, comme agents possibles de prise de pouvoir et de soulèvement des masses. Dans ce sens, les commissaires de la Police Fédérale connaissaient bien leur rôle et, en ce qui concerne la troupe, ils avaient agi au nom de la Sécurité Nationale pour étouffer dans l'œuf de possibles manifestations turbulentes de jeunes, bien avant que la chose ne prenne de l'importance. Mais une partie de la critique et de la presse comprit rapidement le stratagème de la censure pour refreiner la troupe iconoclaste qui touchait à des sujets jugés délicats. Le 21 septembre, la prestigieuse revue *Isto é,* au chapitre *Cultura,* affirmait que la troupe Asdrúbal Trouxe o Trombone, « en violant un index de sujets interdits », avait fini par faire face « à la forme la plus violente de la

[701] Pour ce sujet en spécial, voir dans l'intégralité : KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda – Jornalista e censores, do AI-5 à Constituição de 1988.* 1ª Ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. Pg. 117 et 118.
[702] KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda – Jornalista e censores, do AI-5 à Constituição de 1988.* 1ª Ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. Pg. 47.
[703] COSTA, Maria Cristina Castilho (Org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro.* 1ª Ed. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. Pg. 132.
[704] *Ibid*., p.133.

censure ». Après avoir exposé les faits liés à la détention de marihuana, le journaliste se demande, si « la prison n'aurait pas été un prétexte pour empêcher la présentation de la pièce ? » L'article indique que le commissaire responsable, Trude Tupy da Fonseca, parle d'une quantité significative de drogue (150 pétards selon lui), mais reprend aussi le propos de Luiz Fernando Guimarães qui se demande pourquoi détenir toute la troupe si seulement quatre acteurs sont accusés. Quoiqu'il en soit, le moral de la troupe était au plus bas et les acteurs d'Asdrúbal n'avaient qu'un horizon : rentrer à Rio au plus vite[705].

Avant de les suivre dans leur parcours, nous pouvons nous étonner que les Asdrubaliens soient sortis aussi rapidement de prison, même si des cautions avaient été exigées. En effet les militaires ne se gênaient pas pour garder pendant des mois des personnes sous les verrous, sans aucune communication avec le monde extérieur, et même les faire disparaître. Patrícia Travassos, dans une émission télévisée de la chaîne Viva, propose une explication : la police, en les arrêtant, n'avait pas mesuré l'ampleur de la réaction que cela allait provoquer[706]. En effet, Asdrúbal Trouxe o Trombone avait, depuis ses débuts au théâtre en 1974, accumulé une popularité et une notoriété significatives auprès d'un vaste public, ainsi que dans une bonne partie de la presse, chez des intellectuels et des célébrités de la société brésilienne. Cette arrestation fut rapidement diffusée par les grands médias et connue de personnes célèbres et influentes, comme Nelson Motta et Yan Michalski. Il est sûr que les acteurs n'auraient pas pu « disparaître » ou être incarcérés, sans que l'affaire suscite l'indignation et cause finalement des ennuis aux militaires. La mort du journaliste Vladimir Herzog était encore dans tous les esprits, dans la presse comme dans la société. Il aurait été peu judicieux de raviver l'esprit de contestation dans l'opinion publique, surtout en visant un groupe de jeunes *desbundados* pacifiques qui n'avaient jamais pris les armes. Selon Patrícia Travassos, la troupe était connue et chérie de beaucoup de journalistes et d'artistes, et les militaires s'étaient rapidement retrouvés avec *« uma batata quente na mão »*[707]. En effet plusieurs journaux comme le *Zéro Hora*, *O Globo*, la revue *Isto* É,

[705] MARQUES, Delmar. Revista Isto E, Cultura. 21/septembre/1977. Archive MEC – Ministério da Educação e Cultura. Divisão de Documentação.
[706] Déposition de Patrícia Travassos in : Série documentaire, Chaîne Viva : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 5, *Exército do surf* (transcription pg.10). 02/décembre/2017. Canal Viva.
[707] Expression populaire utilisée par Patrícia Travassos lors de l'émission qui veut dire « avoir un grand pépin à résoudre. L'expression traduite littéralement : « une pomme de terre brûlante entre les mains ».

ainsi que des célébrités comme les musiciens Gilberto Gil et Rita Lee, et bien d'autres, se manifestèrent rapidement en faveur de la troupe[708].

Les acteurs avaient donc été libérés et iraient libres à leur procès, mais la paranoïa s'était installée dans le groupe. Hamilton raconte dans l'épisode *« Exército do Surf »* du documentaire sur la troupe, qu'en partant de Santa Maria avec leur Kombi Volkswagen, en pleine nuit, sur la route, ils pensaient à tout instant que la police militaire allait surgir et disparaître avec eux[709].

Suivant l'agenda prévu par le SNT, malgré l'incident et la paranoïa ambiante, les jeunes Asdrubaliens assurèrent quelques représentations dans le sud du pays dans des villes comme Santa Catarina, Paraná et retournèrent même à Porto Alegre en 1978.

4.3.1 Retour à Rio

Toutefois, en novembre 1977 la troupe était déjà rentrée à Rio de Janeiro et entamait une saison au Théâtre Ipanema qui présentait *Trate-me Leão* comme « une large enquête, mœurs et folklore d'une importante tranche de la jeunesse de Rio de Janeiro de nos jours[710]. »

Après l'incident de Santa Maria, le retour d'Asdrúbal à Rio de Janeiro fut probablement une bouffée d'air pour les acteurs. Ipanema était leur point de repère avec la plage, les amis et les souvenirs d'où tout avait commencé. La plage d'Ipanema, les rencontres sur le sable fin, sous le soleil étaient une référence émotionnelle et culturelle pour la troupe, ainsi que le Parque Lage et les multiples fêtes des desbundados de la *Zona Sul Carioca*[711].

La plage était l'espace libre et démocratique par excellence, accessible à tous, gratuit, dont tout le monde pouvait en profiter. C'était le lieu de rencontres où se révélait le thermomètre des tendances de l'époque. La mode, les mœurs, les dernières nouvelles culturelles ou politiques, les commentaires sur les belles filles ou les beaux surfeurs du coin, tout se passait à la plage. De bouche à oreille, sous le soleil d'Ipanema,

[708] Déposition de Nina de Pádua in : Série documentaire, Chaîne Viva : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 5, *Exército do surf* (transcription pg.10). 02/décembre/2017. Canal Viva.
[709] Déposition de Hamilton Vaz Pereira in : Série documentaire, Chaîne Viva : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 5, *Exército do surf* (transcription pg.10). 02/décembre/2017. Canal Viva.
[710] Jornal do Brasil, Serviço, Teatro. Rio de Janeiro, 11/novembre/1977. Pg. 4.
[711] Zone sud de Rio de Janeiro

on échangeait sur les meilleurs concerts, les livres « intello » et des spectacles plus « culte ».

A Ipanema et sa jetée[712], les discussions et la créativité de la jeunesse *desbundada* avaient fait écho et avaient donné de multiples fruits. Dans la poésie des miméographes, plusieurs poètes, encore sans maison d'édition, allaient devenir célèbres comme Chacal, Tavinho Paes, Bernardo Vilhena, Charles Peixoto, Ronaldo Santos et Pedro Bial[713]. Ce dernier est aujourd'hui le célèbre présentateur d'une des plus importantes émissions télévisées du Brésil. Sur le sable, la troupe d'Asdrúbal discutait de ses spectacles et échangeait avec des jeunes qui en viendraient à lancer un peu plus tard des groupes comme *Manhas & Manias* et *Despertar*. Quand Trate-me Leão, de retour à Rio, commença sa saison à 18h au Théâtre Ipanema[714], la jeunesse *desbundada* quittait la plage pour aller directement assister au spectacle. Regina Casé raconte, dans le livre *Areias Escaldantes* de Scarlet Moon, que souvent elle allait au théâtre directement de la plage, enlevait le sable de ses pieds et entrait en scène. Cet esprit joyeux et libre, typique du *carioca*, était visible sur l'affiche et les propagandes de la pièce qui disaient : « Venez après la plage[715] ! » La jeunesse d'Ipanema répondit à l'appel et emplit le théâtre pendant toute la saison, de novembre jusqu'à la fin de l'été carioca, avec un succès encore plus fulgurant que celui connu au théâtre Dulcina en avril de la même année.

Selon le *Jornal dos Sports*, la nouvelle saison de Trate-me Leão à Rio de Janeiro débuta au Théâtre Ipanema, le 11 novembre 1977 à 18h. Les présentations étaient pratiquement quotidiennes, de mardi à dimanche, à un horaire tout à fait inhabituel dans le monde théâtral : 18h[716]. Un point intéressant à noter, c'est qu'Asdrúbal lance une saison à Rio de Janeiro, une des capitales culturelles du Brésil, vers la fin de l'année, c'est-à-dire au moment où la critique théâtrale et la presse font une analyse rétrospective de la saison 1977.

[712] Revoir chapitre sur Ipanema en début de la partie 2.
[713] CHEVALIER, Scarlet Moon. *Areias escaldantes: inventário de uma praia.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999. Pg. 35.
[714] Jornal do Brasil, Serviço, Teatro. Rio de Janeiro, 11/novembre/1977. Pg. 4.
[715] CHEVALIER, Scarlet Moon. *Areias escaldantes: inventário de uma praia.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999. Pg. 36.
[716] CAMPOS, Cidinha. *Numeradas.* Jornal dos Sports, Na Jogada. Vendredi, 11/novembre/1977. Pg. 10. Archive Dapress & MICHALSKI, Yan. Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro, Em um ato. Rio de Janeiro, 7/novembre/1977. Pg. 8.

4.3.2 La Saison 1977 et son contexte, l'ère Geisel.

Yan Michalski, dans son œuvre de référence « *O Teatro sob pressão, uma frente de resistência* », utilise l'image : *« Un pas en avant, deux en arrière* »[717] pour désigner la régression que le théâtre aurait vécue en 1977. Parlant spécifiquement de la saison de Rio de Janeiro, Michalski écrit qu'après la « digne et intéressante » saison 1976, qui avait vu des mises en scène d'une grande vaillance artistique et politique, comme *Gota d'água, O último carro et Muro de arrimo*, celle de 1977 constituait, selon lui, un grand retour en arrière, la force critique du théâtre ayant perdu impact et profondeur[718]. Toutefois le contexte politique particulier de 1977, mérite quelques observations pour en comprendre l'évolution.

L'année 1977 fut emblématique du début de l'ouverture militaire. D'importants secteurs de la société, et la presse en tête, bâillonnés depuis 1964, retrouvèrent le goût de la discussion et même de la contestation du pouvoir en place. C'est que ce qui était un des emblèmes de la force et de la « réussite » de la dictature, le modèle économique du « Milagre econômico »[719], commençait à souffrir de décroissance et de dévaluation. Certaines tranches de la population qui jusqu'à présent profitaient de la dictature, comme beaucoup d'hommes d'affaires, virent leurs intérêts menacés. A l'extérieur, à la suite du choc pétrolier de 1973, le monde industrialisé subit une dégradation des principaux indicateurs économiques avec une chute du taux de croissance, accompagnée d'une hausse de l'inflation et du taux de chômage.

Au Brésil la crise sera majorée par un processus inflationniste causé par l'adoption de plusieurs mécanismes incohérents au niveau économique pour maintenir les indicateurs de base dans une apparente croissance continue. Au niveau social, la dégradation des salaires due à une politique de *arrocho salarial* (resserrement des salaires), conjuguée à divers mécontentements sociaux provenant de la répression et du manque de liberté, suscitait d'explosives manifestations des masses populaires.

Au niveau politique proprement dit, le nouveau rôle du parti MDB (M*ovimento Democrático Brasileiro* - Mouvement Démocratique Brésilien), maintenant dans une opposition légale, potentialisait les mécontentements déjà présents parmi les classes dominantes et dévoilait les points d'inflexion du modèle politique en vigueur. Le

[717] MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. Pg. 70.
[718] *Ibid.*, pg. 70.
[719] Traduction de l'auteur.

soutien populaire aux militaires s'effondrait progressivement à tous les niveaux sociaux[720].

Aux alentours de 1972, à l'approche de la succession présidentielle militaire, l'Armée elle-même commença à se mobiliser en faveur d'une approche plus libérale, en opposition au pouvoir centralisé, violent et hyper répressif de la « linha-dura » (« ligne dure)[721]. La victoire de l'opposition en 1974, malgré des différents internes, un manque de ressources et la forte propagande du parti pro-militaire Arena, esquissait la nouvelle image de la politique qui se dessinait. D'autre part, l'adhésion des masses populaires au processus électoral, même indirect, avait converti le MDB, de parti d'« opposition consentie » en parti d'« opposition choisie ». La conséquence fut une diminution des votes nuls et blancs qui étaient jusqu'à présent dus, en majorité, à la peur et à l'autocensure. Ainsi l'augmentation du nombre de votes contribua-t-il au revirement politique, conférant aux suffrages indirects, une sorte de ton de plébiscite, En résumé, s'ébauchait la possibilité d'alternatives politico-partisanes capables de conjuguer divers segments de la population qui étaient mécontents, voire indignés contre le gouvernement « linha-dura »[722].

Toutes ces forces d'opposition, conjuguées au déclin du « Milagre econômico », favorisèrent une inévitable transformation politique du régime militaire. La période connue sous le nom de « *os anos de abertura* » (les années d'ouverture) consistait en un projet d'ouverture politique et de départ des militaires qui affirmaient, après avoir conduit le pays hors du danger communiste et du désarroi économique, vouloir rendre le pouvoir aux citoyens dans un processus de transition *« lento, seguro e gradual »* (lent, sûr et graduel). Cette prudence ne prévoyait pas une ouverture des libertés totales et des combats intellectuels ouverts envers les militaires, mais plutôt à une installation contrôlée et limitée, avec de possibles négociations et ententes. Cet arrière-plan de transition politique vers l'« ouverture » se ferait sans abandonner tout le système répressif mis en place auparavant. On entrait dans une ère qui se disait libérale, sans l'être vraiment : l'ère Geisel.

Le gouvernement du Président militaire Ernesto Geisel, de 1974 à 1978, inaugura la troisième phase de l'institutionnalisation de l'Etat qui promouvait désormais

[720] MENDONÇA, Sônia Regina de & FONTES, Virginia Maria. *História do Brasil recente 1964-1992*. 4ª edição. Editora Ática, 2001. Pg. 73.
[721] *Ibid.*
[722] *Ibid*.

une distension politique vers l'ouverture démocratique et cherchait surtout à reprendre en main une représentation politique plus stable par le biais de mécanismes apparemment plus flexibles. Pendant cette période, deux points méritent d'être signalés. Le premier est, comme déjà vu, le renforcement de la place de l'opposition qui légitimait le fait que la divergence/discussion faisait partie des mécanismes de la politique. Ce point était fondamental pour l'évolution politique du pays. Elle prétendait changer le regard et ne plus considérer que l'opposition était synonyme de problèmes de sécurité nationale, pensée et stratégie héritées de la paranoïa installée et surtout diffusée par les militaires, de peur de l'invasion communiste au sein de la politique brésilienne.

Le deuxième point que les militaires essayaient de promouvoir, est lié à une stratégie de renforcement de l'image présidentielle pour, graduellement, démobiliser les groupes militaires les plus radicaux qui s'opposaient à toute idée d'ouverture et d'abandon du pouvoir. Evidemment, les tentatives menées vers l'ouverture politique vécurent une série d'opposition, non seulement de la part des militaires radicaux, mais aussi de la part de l'entreprenariat qui, par une campagne anti-Etat, questionnait le rôle de l'Etat en tant que « procureur », centré et unique de l'avenir démocratique du pays[723].

Cependant, quelques mois après son arrivée au pouvoir, Geisel changea de ton en argumentant que l'opposition n'avait pas suffisamment coopéré. Il lança une série de mesures qui réformeraient le Judiciaire à la fin de mars 1977 (Emenda Constitutionnel n°7 – Amendement Constitutionnel n°7). Le Congrès pour sa part récusa l'amendement, ce qui, déclencha chez le Président un fort mécontentement. Le résultat fut, par le biais des prérogatives du, encore en vigueur, AI-5, une série de mesures répressives intitulées « Pacotes de abril » (« paquets d'avril ») qui fermèrent le Congrès le 1° avril avec le *Ato Complementar 102*. L'ensemble des réformes constitutionnelles et juridiques imposées par les militaires avaient toutefois comme but spécifique d'empêcher que l'opposition obtienne la majorité au Congrès et remporte les élections de 1978[724].

Malgré le désaccord et l'agitation du MDB et du Congrès, les mesures imposées par les militaires en avril 1977 instaurèrent l'élection indirecte à un tiers du Sénat, maintinrent les élections indirectes pour les gouverneurs d'états fédérés à venir, renforcèrent les limites imposées à la propagande électorale et changèrent le quorum parlementaire pour l'approbation des amendements constitutionnels, qui passait des

[723] MENDONÇA, Sônia Regina de & FONTES, Virginia Maria. *História do Brasil recente 1964-1992*. 4ª edição. Editora Ática, 2001. Pg. 74.
[724] NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro.* 1ª Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014. Pg. 256.

deux tiers de la Chambre des Députés à la majorité simple. En plus, le mandat présidentiel fut prolongé de deux ans, passant de quatre ans à six ans. Geisel et son gouvernement transmettaient, par le biais de ces mesures, un discours clair : la transition politique se ferait sous le contrôle absolu du gouvernement[725]. Si une démocratie relative paraissait s'installer chez les militaires, le gouvernement en place ne pensait pas qu'aux luttes menées dans le milieu politique, s'ajouteraient d'amples manifestations populaires de rues.

Le 5 mai 1977, au nom des « libertés démocratiques » et de la libération de plusieurs jeunes arrêtés lors de la distribution de pamphlets près des fabriques de l'ABC, 7 000 étudiants s'emparèrent des rues en face de la Faculté de Droit au Largo São Francisco à São Paulo. Les étudiants, même au pire moment de la répression n'abandonnèrent jamais le combat, et cette manifestation de mai 1977 était une démonstration que le mouvement estudiantin reprenait les protestations publiques dans un grand centre urbain.

La manifestation avait l'intention de partir du *Largo São Francisco* jusqu'à la *Praça da República* ; la marche fut bloquée par la *Tropa de Choque* (comparable aux CRS) et par des policiers en civil. Mais le déclic était fait et les habitants de la capitale, pour manifester leur soutien, lançaient en masse des morceaux de papiers déchiquetés du haut des bâtiments. L'évènement eut un écho à Brasília et dans d'autres villes du pays, qui à leur tour organisèrent des manifestations.

En juillet 1977, malgré les menaces et une croissante répression policière, une nouvelle date fut fixée pour le « Dia Nacional de Luta pela Anistia »[726] (Jour National de Lutte pour l'Amnistie), avec marches et manifestations au travers du pays. La crise déclenchée par les étudiants grandissait et l'université de Brasília, l'UnB, se mit en grève à la fin de mai pour deux mois. Début juin, à Belo Horizonte, une tentative d'organiser une rencontre nationale d'étudiants se termina avec l'arrestation par la police de plusieurs étudiants. La police finit par durcir de plus en plus sa posture et lors du « III Dia Nacional de Luta » (IIIe Jour de lutte) en août, 20 000 policiers essayèrent de mettre fin à la manifestation. Toutefois, les étudiants avaient mis au point une

[725] NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro.* 1ª Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014. Pg. 257.

[726] Six mois après un article du journal du Brésil viendrait à discuter longuement sur l'amnistie discutant de plusieurs regards et problématiques sur le sujet. La question était en effet plus complexe que de tout simplement faire une amnistie globale et irrestricte où la lutte armée, considérée comme terroriste par certains secteurs de la société, serait elle aussi graciée. *Limites políticos.* Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 16/février/1978. Couverture.

tactique, nommée « *minipasseatas* » (minimarches), qui consistait à faire de petites manifestations qui duraient très peu de temps, empêchant ainsi la police d'arriver à temps. Le résultat était que des manifestations avaient lieu simultanément dans plusieurs quartiers, sans se faire interrompre par la Police Militaire. D'autres manifestations eurent aussi lieu à Porto Alegre, dans le sud et à Salvador, dans le nord-est du pays[727].

La période fut ainsi marquée par une série d'énergiques manifestations qui démontraient l'expressif mouvement estudiantin. Vers la fin de 1977, le mouvement des étudiants s'investissait de plus en plus dans la reconstruction de ses identités proprement politiques, comme celle de la UNE (União Nacional dos Estudantes) recrée deux années auparavant à Salvador[728]. Par ailleurs avait lieu parallèlement le retour sur la scène politique de la classe ouvrière. Même si elle considérait les étudiants comme des « fous romantiques » ou des « petits bourgeois », elle fut aspirée par la force des voix de la rue, lancées par les étudiants en 1977, et déclencha une succession de manifestations dans divers secteurs. Diverses branches, sociales, professionnelles, religieuses et culturelles, encouragées et légitimées par le mouvement, vinrent grossir l'opposition politique des rues[729].

Un rapide survol des années de présidence d'Ernesto Geisel, nous permet de comprendre que la promesse d'ouverture politique du Président ne cadrait pas avec ses actes, c'est-à-dire la fermeture du Congrès, le retour de l'oppression et de la violence contre la liberté d'expression. Mais, malgré quelques retours en arrière, face à la réaction populaire et à l'engagement de la presse qui annonçait quotidiennement des nouvelles, sous les sigles de la démocratie comme OAB (Ordre des Avocats du Brésil), UNE, ce qui finit par se produire, ce fut le début de la transition politique vers un régime civil.

D'une manière globale, le mouvement d'opposition au gouvernement militaire s'était répandu dans pratiquement tous les secteurs de la société civile, des ouvriers aux étudiants, en passant par la presse, les artistes et les religieux. En février 1977, avant que les étudiants ne s'emparent de la rue, la Conférence Nationale des Evêques du Brésil (CNBB), à la fin de sa XVe Conférence, avait diffusé un document très explicite qui disait que « […] ce n'est pas l'Etat qui octroie les droits inaliénables aux personnes

[727] NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro.* 1ª Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014. Pg. 260.
[728] *Ibid*., p. 261.
[729] *Ibid*., p. 262.

[…] » et continuait en précisant que « […] toute force exercée à la marge et en dehors de ce droit est de la violence […][730]. » Le document, non content de critiquer ouvertement le régime et de redonner voix à l'Eglise, silencieuse depuis 1968, dans les discussions politiques, affirmait la nécessité pour l'être humain d'une participation politique fondée sur la liberté de discussion, voyant là les bases du véritable « ordre public »[731]. Ajoutons à cela, la parution d'un manifeste démocratique en 1977, la *« Carta aos Brasileiros »* (Lettre aux Brésiliens) qui eut une large couverture dans la presse de l'époque et dont l'auteur était le juriste Godofredo da Silva Telles Junior. La lettre, composée de 14 chapitres, fit l'objet d'une lecture publique dans le Salon Noble de la Faculté de Droit de l'Université de São Paulo (USP) devant 600 personnes lors de l'anniversaire des 150 ans du cours de Droit de l'Université. L'auteur discutait des fondements juridiques et philosophiques du pouvoir et de la démocratie. Deux passages cités par l'historien Marcos Napolitano sont extrêmement emblématiques. Le premier aborde la question de la légalité et de la légitimité, point central qui surpasse toutes les stratégies de mise en place et de maintien du pouvoir dictatorial des militaires. Ces derniers avaient promulgué des « lois » sous le nom d'Acte Institutionnel, comme par exemple le AI-5, qui étaient légales, mais sûrement illégitimes au niveau moral, humain, social et politique. Napolitano relève une première citation :

> *Une distinction se fait nécessaire. Faisons la distinction entre légal et légitime. Toute loi est légale. Mais toutes les lois ne sont pas légitimes*[732].

Le second point relevé traite du binôme liberté/violence sous la dictature que le juriste aborde sous le prisme de la Force et du Pouvoir en disant que :

> *La source originaire de l'Ordre n'est pas la Force mais le Pouvoir […] Le Pouvoir*

[730] Traduction de l'auteur. « *Exigências cristãs de uma ordem política* », CNBB, XV Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. Février 1977. In: NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro.* 1ª Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014. Pg. 262.
[731] NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro.* 1ª Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014. Pg. 263.
[732] Traduction de l'auteur. Juriste Godofredo da Silva Telles Junior. « *Carta aos brasileiros* », Faculdade de Direito da USP, anniversaire de 150 ans du cours de Droit. Août 1977. In: NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro.* 1ª Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014. Pg. 264.

dont nous faisons référence n'est pas le Pouvoir de la Force, mais le Pouvoir de la persuasion. Illégitime est un gouvernement plein de Force et vide de Pouvoir[733].

Dans le contexte du gouvernement Geisel, où le Congrès avait été fermé et les manifestations de rues réprimées, la Lettre montrait audace et courage en faisant face, non seulement à l'institution dictatoriale, mais surtout en s'attaquant directement à son idéologie, mise en échec moralement, philosophiquement et politiquement.

Marcos Napolitano critiquait de son côté aussi le régime d'avoir, au nom de la recherche du développement, imposé par la voie de la force, une sécurité synonyme de terreur envers ses citoyens et un développement construit à partir de la misère et de la ruine d'une grande partie de sa population.

L'anniversaire des 150 ans du cours de Droit de la Faculté, et en arrière-plan, la crise du pouvoir militaire avec les remous, voire la frénésie, des protestations estudiantines, réunit, au-delà des 600 invités du Salon Noble, plus de 3 000 mille étudiants qui s'entassaient dans les amphithéâtres. A la fin de la cérémonie, les étudiants ne se dispersèrent pas, mais se dirigèrent vers le centre de São Paulo. A l'arrivée, le cortège comptait plus de 10 000 personnes. La Police n'intervint pas, craignant de ternir la fête des 150 ans d'une des facultés les plus renommées, traditionnelles et libérales du pays d'où, d'ailleurs, étaient sortis quelques juristes militaires importants. Une intervention du gouvernement aurait sans doute provoqué des violences des deux côtés et aurait surtout enflammé la presse brésilienne du lendemain, creusant encore plus l'abîme avec les manifestants et l'opinion publique.

Quoiqu'il en soit, l'opposition libérale gagnait avec la « Carta aos Brasileiros » une base idéologique de poids qui ouvrait la voie pour la convocation de l'*Assembléia Nacional Constituinte,* chemin nécessaire pour amorcer une vraie transition vers la démocratie.

Face à une mobilisation croissante de la société, qui réunissait l'Ordre des avocats du Brésil (OAB), l'Eglise Catholique, les étudiants en grand nombre, la classe moyenne, une partie de l'entreprenariat et des intellectuels brésiliens emblématiques, le

[733] Traduction de l'auteur. Juriste Godofredo da Silva Telles Junior. « *Carta aos brasileiros* », Faculdade de Direito da USP, anniversaire de 150 ans du cours de Droit. Août 1977. In: NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro.* 1ª Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014. Pg. 264.

gouvernement sembla accepter le dialogue avec la société, avec toutefois des contradictions. Cependant, ce qui jusqu'à l'aube de 1977 se présentait encore comme un espoir lointain ou un projet de modèle politique, se transformera, à partir de 1978, en un projet tourné vers la transition démocratique proprement dite.

Ce panorama nécessaire des années 1970 comme arrière-plan de l'art dramatique au Brésil, nous aide à comprendre les critiques de Yan Michalski sur la saison théâtrale 1977. Oui, on peut dire que la saison ne fut pas aussi engagée et combative que ne le furent les rues et la société en 1977. Si à d'autres moments, le théâtre a été au cœur des revendications populaires avant-gardistes, la saison 1977 peut être caractérisée de timide, superficielle ou tout simplement d'omise. Il ne faut cependant pas oublier que le théâtre à Rio de Janeiro, ainsi que dans d'autres villes du pays, connut en 1977 le retour d'une forte offensive de la censure et de la répression. La troupe Asdrúbal Trouxe o Trombone, on l'a vu, en avait été victime dans le sud du pays avec *Trate-me Leão*[734].

Ce retour répressif par rapport au théâtre fut démontré lors du Concours de dramaturgie du SNT dont le prix était décerné à nouveau depuis deux ans. Bien que certaines pièces primées, comme *Rasga Coração* et *Invasão dos Bárbaros* aient été interdites, jusqu'à présent, les décisions de prix du jury avaient été respectées par la censure.

En 1977 la situation bascula avec une série d'annulations de prix décernés lors du concours, sans explication. Après une attente de huit mois, le jury fut convoqué pour une réunion finale. De manière quasi grotesque, la direction annonça que la pièce qui portait le n° 143 avait remporté le prix, mais hélas, le titre de la pièce et le nom de l'auteur n'ayant pu être identifiés, le résultat du prix ne pourrait être homologué[735] ! Mais voilà que le n° 143 s'identifiait : il s'appelait João Ribeiro Chaves Neto et était l'auteur de la pièce dont le titre était *Patética.* Malheureusement, l'homologation du prix était décidément impossible, car l'enveloppe avec le numéro d'inscription avait disparu, à la suite d'un contrôle des organismes de sécurité publique. Cette stratégie ridicule démontrait que la censure était toujours active. Quant à la raison du boycott, la pièce de Chaves Neto avait en effet des raisons évidentes d'être recalée. Elle parlait ouvertement de l'assassinat du journaliste Wladimir Herzog qui était le beau-frère de

[734] Nelson Motta. *Asdrúbal de volta ao Rio: palmas para o público.* Jornal O Globo, Cultura, Colonne Nelson Motta. 14/novembre/1977. Pg. 35.
[735] MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. Pg.70.

l'auteur[736]. Chaves Neto dût attendre jusqu'à la fin de 1978 pour voir homologuée sa pièce et recevoir la somme attribuée au premier prix. Cependant, la pièce fut interdite de scène.

Cet épisode illustre les contradictions de la période finale de la dictature où ont fleuri des aberrations diverses, comme le projet de loi du député Pedro Lauro (MDB Paraná) qui demandait au Congrès de légaliser un test antidoping avant de monter sur scène. Ce mépris envers les artistes, les absurdités de la censure, ont probablement, en partie, refreiné l'intrépidité de la saison.

Encore sous l'aspect de l'engagement politique, Michalski estime que le théâtre brésilien en 1977 aurait pu s'attaquer davantage à des thématiques liées à la réalité brésilienne d'une manière plus marquante et globale. Toutefois, les principaux succès de la saison à Rio de Janeiro avaient des approches critiques sur la réalité du pays. Le problème est que les deux pièces ne discutaient pas des enjeux sociaux et politiques de manière nationale et présentait une approche sectorisée. Leur regard critique, selon Michalski, se limitait au quotidien de secteurs ou groupes minoritaires de la société. Il citera comme exemple, la comédie *« E…* » de Millôr Fernandes qui, grâce à la présence de la fameuse actrice brésilienne Fernanda Montenegro avait été un succès de billetterie, mais dont le sujet abordait un domaine très limité politiquement dans le contexte des manifestations de rues, à savoir la libération des mœurs chez les intellectuels plus âgés[737].

L'autre mise en scène à grand succès fut justement, selon Michalski lui même, la pièce de Asdrúbal *Trate-me Leão* que le critique jugera être la plus fascinante réalisation du groupe. Cependant le sujet central de la pièce n'était rien d'autre que la jeunesse *desbundada*, et plus spécifiquement, la jeunesse dont la troupe faisait partie, c'est-à-dire, les jeunes de la zone sud *carioca.* La thématique était aussi extrêmement sectorisée. Carlos Eduardo Novaes faisait lui aussi, avec *WM – Na boca do túnel*, une comédie au périmètre critique bien délimité : les coulisses du monde du football.

D'après l'analyse de Yan Michalski, les autres mises en scène de Rio de Janeiro étaient encore plus éloignées de la réalité actuelle, alors qu'il y avait le feu dans les rues et dans de multiples secteurs de la société. La plupart des mises en scène choisissaient le chemin facile et sans grand danger de remonter un texte connu de la dramaturgie ou de se lancer dans une expérimentation formelle qui sera une des marques de la période. A

[736] *Ibid*., p. 71.
[737] MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. Pg.72.

São Paulo, malgré quelques innovations, la saison ne fut pas non plus caractérisée par une thématique priorisant l'actualité de la réalité brésilienne[738].

Les analyses de Michalski citées ci-dessus, proviennent de son livre qui sera rédigé plus tard : en 1985 pour la première édition, en 1989 pour la deuxième (sur laquelle j'ai travaillé). Il peut être intéressant d'analyser maintenant un article du même auteur paru le 27 décembre 1977 quand il avait encore peu de recul sur la saison, mais était encore dans le feu de l'action.

Le titre de l'article de Michalski du 27 décembre, paru dans *O Globo,* annonçait toutefois déjà l'opinion critique reprise dans son livre : « *Teatro, 1977. Fora de sintonia com o coro nacional* » (Théâtre 1977. Hors syntonie avec le chœur national). Le titre mettait en évidence le résumé de la saison. Une saison qui n'était pas en accord avec ce qui se passait dans les rues, une saison qui n'avait pas su ou voulu être à l'unisson du mouvement politique et social qui grandissait.

Michalski commence son article en soulignant la fascination que l'année 1977 transmettait politiquement aux secteurs les plus éclairés de la société qui, selon le critique, avaient réussi à se rassembler. L'union dans les rues sous la forme d'un grand chœur presque à l'unisson, révélait avec force le rejet de la répression, et surtout un appel aux changements. Après un rapide résumé de la vague d'insurrection politique de la rue, l'auteur remarque que ceux qui ont fréquenté le théâtre, n'ont rien vu de cela sur scène : « Le théâtre a passé l'année comme s'il vivait sur une autre planète »[739]. Yan Michalski rappelle que le théâtre dans le passé avait conquis une place de leader pour éclairer l'opinion publique et être le fer de lance des revendications des droits légitimes. Si la censure qui a lourdement sévi en 1977 peut être la raison de l'étouffement d'une voix plus engagée, le critique constate que le théâtre n'a pas fait de grands efforts pour s'approprier la colère des rues et la mettre sur scène. Le théâtre a plutôt été en retrait face au contexte politique, adoptant un silence paradoxal pour un art qui est le panthéon de la parole. Les deux seuls spectacles qui échappaient à l'apathie non engagée de la saison étaient des mises en scène hors Rio de Janeiro.

La première pièce *Ponto de Partida* venait de São Paulo, ville qui est, jusqu'à aujourd'hui, un grand centre de la dramaturgie brésilienne. Son auteur Gianfrancesco

[738] PEIXOTO, Fernando. *Teatro Brasileiro. Em aparente estado de graça.* Journal O Movimento. 26/décembre/1977. Pg. 17. Archive Biblioteca Nacional Digital. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. Pg.73/74.
[739] MICHALSKI, Yan. *Teatro, 1977. Fora de sintonia com o coro nacional.* Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 27/décembre/1977. Pg. 4.

Guarnieri, développait avec force et clarté d'émouvantes métaphores à propos des victimes de la violence et de la torture, une approche qui gagnera le nom de *Théâtre de Résistance*. L'autre, *Tempo de espera*, venait du nord-est du pays, de l'Etat fédéré de Maranhão. C'était un spectacle viscéral du groupe Mutirão qui mettait en scène la souffrance presque silencieuse (et surtout bâillonnée) des populations pauvres des contrées du Nord-Est[740].

Ces deux spectacles étaient à l'unisson avec l'insatisfaction politique et les demandes exprimées dans les rues pour des changements. Concernant Rio de Janeiro, Michalski défendait l'argument que très peu de spectacles pouvaient rivaliser avec la force des deux pièces citées ci-dessus. Parmi les spectacles qui d'une manière ou d'une autre devaient être signalées comme importants, apparait *Trate-me Leão* d'Asdrúbal. La troupe, fidèle à son esprit agité, inquiète et insolente, en dépit de quelques ambiguïtés et naïvetés d'une troupe récente de jeunes acteurs, est définie par le critique comme le plus intéressant spectacle monté à Rio de Janeiro en 1977[741].

Dans le domaine du théâtre « *não empresarial* » (amateur) dont Asdrúbal théoriquement ne faisait désormais plus partie, tout a contribué pour le solidariser au mouvement de rue et surtout, pour porter sa voix contre l'oppression. Si l'écho n'a pas été puissant, selon Michalski, c'était lié à la faiblesse numérique du public et à l'inexpérience et à l'absence de *know-how* évidente chez de jeunes artistes. Quoiqu'il en soit, le critique souligne que parmi la production se sont révélés des groupes et des spectacles décidés à remettre en question la réalité vécue par la grande majorité des Brésiliens, et à se présenter comme fer de lance de méthodes de direction dramatiques originales[742].

Comme globalement, le chapitre du livre concernant 1977 est très similaire à l'article du *Jornal do Brasil*, nous pouvons penser que Michalski l'a repris pour écrire un des chapitres de son livre. Rien de plus normal. Mais ceci nous confirme aussi que l'opinion de l'auteur sur la saison théâtrale 1977 n'a pas changé, que ce soit dans la chaleur des faits ou avec le recul d'une décennie : l'année théâtrale 1977 n'a pas été alignée avec la réalité de la société à ce moment historique.

[740] MICHALSKI, Yan. *Teatro, 1977. Fora de sintonia com o coro nacional.* Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 27/décembre/1977. Pg.4
[741] *Ibid*.
[742] *Ibid*.

Il nous faut aussi aborder la saison théâtrale 1977 sous un autre regard, celui du critique Fernando Peixoto, qui a consacré le 26 décembre 1977 un article sur le sujet dans *Movimento,* un journal important et engagé de l'époque.

L'article de Fernando Peixoto nous parait dans un premier temps en opposition à celui de Yan Michalski qui titrait *« Théâtre 1977. Hors syntonie avec le chœur national »*, Peixoto, de manière antagonique intitule son article : « *Teatro Brasileiro em aparente estado de graça* » (« Théâtre brésilien en apparent état de grâce »). Cependant dès le début, on comprend que le mot « apparent » est plutôt ironique, voire sarcastique.

Fernando Peixoto fait d'abord un panorama quantitatif de la saison avec 63 spectacles à l'affiche, soit 34 à São Paulo et 29 à Rio de Janeiro[743]. Ce décompte est suivi de la remarque : « Mas qualidade não é sinónimo de quantidade » (« Mais quantité n'est pas synonyme de qualité »). En effet des mises en scènes disparaissaient sans laisser ni traces, ni de souvenirs, ni émotion. Selon Peixoto, les mises en scène engagées et innovantes sont peu nombreuses. Au plus, cinq spectacles dans chacune des deux villes abordent la réalité socio-politique du pays. Autre point important, en ce qui concerne une recherche plus approfondie d'innovation dans les langages scéniques, les résultats ont été timides et relativement inexpressifs[744].

A titre d'exemple, les seuls spectacles emblématiques encore à l'affiche à São Paulo étaient des spectacles du Théâtre National Populaire et du théâtre réaliste-critique de la saison 1976. Cela attestait, selon Peixoto, de l'importance des spectacles qui suivaient les chemins de l'engagement politique. Le populaire, le réalisme social et la critique politique seraient des voies nécessaires à emprunter par l'art, ainsi que par la société. Le théâtre devrait, selon la critique et une partie des intellectuels, être une source d'inspiration, avec d'autres secteurs artistiques et culturels, de l'opposition et du déclic de la conscientisation politique et sociale. Il faut se rappeler de la force de la culture en ce qui concerne le maintien ou les changements de visions par rapport au monde ou au contexte socio-politique. Bertrand Badie le souligne dans sa conclusion de « Culture et Politique » où il souligne la non passivité de la culture : « une des principales propriétés des cultures est leur forte capacité d'innovation qui suppose notamment l'adaptation à des environnements et des enjeux nouveaux… »[745].

[743] PEIXOTO, Fernando. *Teatro Brasileiro. Em aparente estado de graça.* Journal O Movimento. 26/décembre/1977. Pg. 17. Archive Biblioteca Nacional Digital.
[744] *Ibid*.
[745] BADIE, Bertrand. *Culture et politique.* Paris: Economica, 1983. Pg. 136.

Peixoto aborde le théâtre amateur comme une alternative face aux compromis financiers liés à la production entrepreneuriale. Le théâtre amateur ou alternatif aurait cherché à garder sa posture de non-conformité, et même de refus, face aux exigences d'un marché soumis aux structures économiques. En opposition, le théâtre commercial de São Paulo, qui aurait pu renforcer les positionnements politiques émanant de la société, ne lança que de maigres productions de textes nationaux sans ambition. En ce qui concerne Rio de Janeiro, Peixoto signale la troupe Asdrúbal Trouxe o Trombone comme faisant déjà partie du théâtre professionnel, mais toutefois il argumente que « *Trate-me Leão* » a suscité un grand intérêt, grâce à l'explosion naïve et sincère, d'une jeunesse en quête de réponse pour la vie, dans une ambiance de contradictions sociales et politiques.

Dans une production commerciale qui ne permettait pas d'entrevoir des participations polémiques et contestataires, les reprises, sous de nouvelles versions, furent nombreuses. Nous pouvons citer « *O Santo Inquérito* » de Dias Gomes qui dénonçait la torture sous l'Inquisition, et « *Se Chovesse Vocês Estragavam Todos* » de Tania Pacheco et Clóvis Levi, qui parlait d'un processus qui détruisait des êtres humains et les transformaient en automates obéissants[746].

Peixoto défendait le théâtre vivant et libre, c'est-à-dire le théâtre alternatif non-commercial. L'auteur argumentait que les propositions du théâtre alternatif devraient avoir plus de soutien, puisque ce théâtre est celui qui provoque une réflexion critique plus emblématique et transformatrice. Selon lui, sans le théâtre alternatif et amateur, la dramaturgie serait en partie condamnée à des formules maintes fois répétées et soignées qui n'amplifieraient en rien le débat sur la dramaturgie elle-même, ni sur la condition humaine de manière globale. A part le théâtre non-commercial, innovant et libre qui se permettait des incartades idéologiques, et malgré une relative abondante production commerciale, le théâtre professionnel en 1977 resta dans les limites d'un discours timide qui, selon Peixoto, le contraignait à devenir un art sans force ni virilité face au contexte oppressif, voire violent qu'il subissait.

Après l'analyse de trois sources, à savoir le livre de Michalski et les deux articles de presse signés, l'un par Peixoto et l'autre par Michalski, nous pouvons dire que, selon une partie de la critique, la saison 1977 n'a pas fait montre d'un fort engagement politique. Le théâtre a même omis d'utiliser cette si riche et fertile matière

[746] PEIXOTO, Fernando. *Teatro Brasileiro. Em aparente estado de graça.* Journal O Movimento. 26/décembre/1977. Pg. 17. Archive Biblioteca Nacional Digital.

première qui se dégageait du mouvement social des manifestations de rues, qui éclataient partout dans le pays et aboutiraient à la révocation du AI-5.

Les manifestations anti-gouvernementales qui crépitaient de manière un peu épidémique au travers des grands centres et contaminaient positivement de plus en plus de secteurs, depuis les étudiants jusqu'aux avocats, de la communauté scientifique à l'Eglise Catholique, des syndicats à certains entrepreneurs, démontraient le grand tournant politique vécu jusqu'à présent depuis 1964. Si pour certains historiens le pouvoir autoritaire n'a pas été vraiment altéré par ces manifestations, nous ne pouvons que constater l'adhésion désormais de secteurs libéraux dominants au projet d'ouverture politique, ainsi que des fruits directs comme la révocation de l'AI-5 en 1978[747].

En mai 1978, tous les secteurs de la société brésilienne furent surpris par une grève de 2 000 ouvriers de l'entreprise de montage de véhicules, Saab-Scania. La grève aurait pu se limiter à la ville de São Bernardo do Campo à São Paulo, mais elle se transforma en une grève aux proportions considérables qui engloba d'autres constructeurs automobiles et fit que des milliers d'autres ouvriers se croisent les bras. La stratégie subtile, innovante, mais globale de grève et d'action politique de ces ouvriers, ne comprenait ni pamphlets, ni piquets de grève, ni violence. Les travailleurs de l'automobile se mirent simplement tous d'accord pour ne pas travailler. La police ne pouvait pas faire grand-chose, étant donné qu'il n'y avait pas de manifestation. La stratégie de la classe ouvrière de l'automobile désorientait la police qui ne pouvait intervenir dans les usines sans mettre en danger le patrimoine des patrons. De plus elle contournait la loi de Sécurité Nationale, puisqu'il n'y avait pas d'attaque à la souveraineté nationale[748].

La seule issue du gouvernement fut de déclarer la grève comme subversive ce qui permettait au TRT (Tribunal Regional do Trabalho) de justifier de l'illégalité de celle-ci. Toutefois, la déclaration d'illégalité de la grève de la part des militaires ne fit qu'accroître l'adhésion des autres ouvriers. Le lendemain, le mouvement dit illégal comptait près de 40 000 ouvriers et rompait avec un contrôle historique de force des syndicats de la part des militaires. La grève du secteur automobile en 1978 témoignait

[747] MENDONÇA, Sônia Regina de & FONTES, Virginia Maria. *História do Brasil recente 1964-1992*. 4ª edição. Editora Ática, 2001. Pg. 76.
[748] NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro.* 1ª Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014. Pg. 275-276.

de l'ampleur massive des luttes pour la démocratie, ainsi que de l'isolement de plus en plus évident du gouvernement[749].

4.3.3 Prix Mambembe 1978

Dans le domaine de la dramaturgie, les finalistes du Prix Mambembe de théâtre furent connus en janvier 1978. Dans le *Jornal do Brasil* du 9 janvier, le critique Macksen Luiz, reprend en chœur l'analyse négative de la saison 1977. Il parle d'une « extension de médiocrité » où le grand nombre de lancements n'a pas été corrélé à une quantité expressive de bons spectacles ou même de créations authentiques. Ceci à tel point que, dans quelques catégories, comme « auteur » et « directeur », pour ne pas se limiter à deux ou trois spectacles, le concours a dû recourir à des spectacles de l'année précédente, 1976. Il y eut d'autre part une concentration d'indications de prix dans certains spectacles ce qui renforce la théorie généralisée d'une très faible saison[750].

Le jury du Prix Mambembe s'était réuni le jeudi 5 janvier, et avait choisi les cinq meilleurs spectacles de l'année, à savoir : *Exercício, O Bom Burguês, Não me maltrate, Robinson, Dois Pontos,* ainsi que *Trate-me Leão.* Le spectacle d'Asdrúbal Trouxe o Trombone avait accumulé plusieurs prix : prix d'auteur à Hamilton Vaz Pereira, prix d'acteur à Regina Casé, prix de Production à la troupe et prix de « Catégorie spéciale » à Jorginho de Carvalho, le régisseur lumière de Trate-me Leão, ainsi que d'autres spectacles[751]. Ces distinctions démontraient qu'en quittant la déconstruction de textes classiques en se lançant dans l'univers de l'auteur par une création collective, qui avait comme sujet de base la jeunesse carioca, la troupe d'Asdrúbal n'avait rien perdu de son irrévérence et de sa force sur scène et avait réussi, malgré diverses limitations, à produire un spectacle primé nationalement dans plusieurs catégories.

Un mois et demi plus tard, Hamilton Vaz Pereira remporta rien moins que le Prix Officiel *Golfinho de Ouro* avec la pièce *Trate-me Leão*. Nelson Motta signalait dans *O Globo* que rarement un prix officiel rendait justice dans ses récompenses, mais

[749] NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro.* 1ª Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014. Pg. 276.
[750] LUIZ, Macksen. *Troféu Mambembe. Finalistas de uma temporada com poucos destaques.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro, 9/janvier/1978. Pg. 2.
[751] *Ibid.*

que cette fois le prix accordé à Vaz Pereira était en adéquation avec un spectacle, qui était « un des rares travaux stimulants à germer au théâtre l'année dernière »[752]. Motta revenait sur l'épisode de Santa Maria où certains acteurs étaient accusés de détention de marihuana. Toute la troupe avait décidé d'assumer collectivement et judiciairement, la responsabilité des trois acteurs accusés. Toute la troupe avait donc dû se rendre à Santa Maria pour l'audience, prendre à sa charge le coût des billets de bus, et en plus, interrompre une excellente saison au Théâtre Ipanema. Après presque 2000 kilomètres de route, au jour fixé pour l'audience, le procureur n'était pas là et le juge se vit obligé de fixer une nouvelle date, obligeant la troupe à interrompre encore la saison et à supporter de nouveaux frais de déplacement[753]. Selon Pereira, à l'occasion du passage à Santa Maria, la troupe aurait présenté Trate-me Leão pour pouvoir payer en partie les frais de transport[754].

La troupe remporta d'autres prix en lien avec la saison de *Trate-me Leão* en 1977. Dans le *Jornal do Brasil* du 12 avril 1978, Macksen Luiz écrivait un article d'une page entière sur le Prix Molière 1977[755]. Le jury, composé de Armindo Blanco de *O Pasquim,* Alberico Amorim de la *Tribuna da Imprensa,* de Tania Pacheco de *O Globo,* Wilson Cunha de la revue *Manchete* et de Macksen Luiz lui-même, rédigea une lettre aux organismes d'Etat, qui argumentait que toute tentative de primer des acteurs était vaine puisque le théâtre brésilien souffrait systématiquement de la censure et de l'oppression depuis l'année dernière, avec le rappel des épisodes *Rasga Coração* et *Patética*. Selon le jury, et sans doute, une bonne partie de la classe théâtrale, la censure s'était investie contre le théâtre en s'attaquant systématiquement à celui-ci[756]. Selon Macksen, la fragilité de la saison 1977 était le résultat des attaques constantes émises envers la dramaturgie et par voie de conséquence, des directeurs moins combatifs, des spectacles moins créatifs et des acteurs moins libres de leur interprétation sur scène.

Le jury du Mambembe 1977 décida, non seulement de faire part de leur mécontentement auprès des militaires, mais aussi de s'abstenir de primer un auteur en particulier en distribuant le même prix à tous les auteurs. Cette dynamique choisie par le

[752] MOTTA, Nelson. *Glórias e desventuras do Asdrúbal.* Jornal O Globo, Cultura, Nelson Motta. 23/février/1978. Pg. 36.
[753] *Ibid*.
[754] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 116.
[755] LUIZ, Macksen. *Molière 77. Ausências eloqüentes.* Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro. 12/avril/1978. Pg. 5.
[756] *Ibid*.

jury reconnaissait de manière globale le travail ardu, dangereux et de résistance des auteurs qui devaient faire face constamment aux caprices de la censure. Toutefois Regina Casé de la troupe d'Asdrúbal remporta le prix de meilleure actrice contre des actrices de renom comme Fernanda Montenegro et Marília Pêra. Pour Macksen Luiz, le prix accordé à Regina Casé était le fruit du talent de l'actrice et récompensait une dynamique de renouveau pour proposer un théâtre jeune et de bonne qualité. Macksen affirmait encore que le prix de Regina Casé était décerné pour son rôle dans un spectacle (*Trate-me Leão*) qui avait été un des points de référence artistique de 1977. Jorginho de Carvalho, régisseur lumière de plusieurs spectacles, dont Trate-me Leão, avait lui aussi été primé[757].

4.3.4 L'année 1978 et le voyage au nord-est et à São Paulo

En 1978, la troupe commença à voyager dans plusieurs capitales et d'autres villes mineures du pays, accumulant toujours le succès du public, de la critique et de la billetterie. Fábio Junqueira, qui avait remplacé Hamilton Vaz Pereira quand celui-ci s'était fracturé une jambe dans le sud, quitta définitivement la troupe, remplacé par José Paulo Pessoa. D'autres personnes viendront grossir les effectifs : José Lavigne, Chacal, Vicente Pereira, Janine Goldfeld[758].

Avec la fin de la saison de *Trate-me Leão* au Théâtre Ipanema en fin d'été, la troupe partit dans le nord-est du pays. Heloísa Buarque de Hollanda, dans son livre *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*, (page 134) écrit que la saison dans le nord-est a été postérieure à celle de São Paulo. Cela nous parait impossible pour 1978, la chronologie de la presse disant l'opposé : La saison au nord-est a débuté en juin et celle de São Paulo exactement le 5 octobre 1978[759], comme le mentionne le journal *O Estado de São Paulo*[760].

Dans le nord-est du Brésil, avec le soutien du SNT, la troupe qui comptait alors une vingtaine de membres, devait se présenter dans une capitale et dans deux autres

[757] LUIZ, Macksen. *Molière 77. Ausências eloqüentes.* Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro. 12/avril/1978. Pg. 5.
[758] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Univesidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 116.
[759] Voir en annexe la liste des articles de presse en ordre chronologique avec plusieurs articles à partir du 5 octobre.
[760] *"Asdrúbals" trazem seu teatro para São Paulo.* O Estado de São Paulo. 5/octobre/1978.

villes mineures de la région. Le 15 mai, le *Jornal do Brasil* indiquait, à la colonne *Teatro*, que la troupe visiterait, à partir du 17 mai, plusieurs villes du pays, commençant par Salvador, puis João Pessoa, Aracaju, Recife, Olinda, Caruaru et enfin Vitória dans le sud-est. La note affirmait que la troupe travaillait déjà sur sa prochaine mise en scène[761].

Le 30 mai, bien loin de Rio de Janeiro, le *Diário de Pernambuco* parlait du succès de *Trate-me Leão* et annonçait son incursion dans le nord-est. Il mettait le spectacle en valeur en décrivant son langage vivant, joyeux et fort, où la création collective avait réussi à mettre en scène une relation profonde, immédiate et directe entre les personnages, les acteurs et le public[762]. Le spectacle permettait, par son succès hors de Rio, de démontrer qu'il ne parlait pas qu'à la jeunesse d'Ipanema. L'article citait les prix accumulés dans les meilleurs concours de 1977 : *Prêmio Molière*, *Golfinho de Ouro* et *Prêmio Mambembe*, ajoutant le soutien de l'*Associação de Críticos Teatrais Cariocas* qui pour sa part jugeait le spectacle comme un des meilleurs de la saison 1977/1978[763].

Début juin, la presse de Pernambuco signalait la présence de la troupe d'Asdrúbal et de la représentation de *Trate-me Leão* depuis le 31 mai à Recife. Elle y jouerait jusqu'au 4 juin au Théâtre Valdemar de Oliveira. L'article faisait l'itinéraire du voyage et énumérait les capitales et villes visitées comme Porto Alegre, Blumenau, Ponta Grossa, Curitiba, et Florianópolis, toutes dans le sud du pays. [764].

Le *Diário de Pernambuco* du 3 juin, faisait une critique positive de la troupe en soulignant qu'en à peine cinq ans elle pouvait déjà conseiller les artistes et les groupes en formation : « chaque groupe doit chercher, avec des griffes et des rugissements, son propre langage théâtral, ceci toujours en n'obéissant pas aux consacrés conseils de la famille théâtrale sclérosée, en dénonçant les mensonges historiques »[765]. Le conseil aux jeunes artistes donnés par le journaliste Valdi Coutinho laissait entrevoir une forte critique de la tradition théâtrale de la région qui, pour faire de vrais changements, devait se lancer dans une quasi mutinerie qui engloberait insoumission et surtout changement de l'ordre établi dans le théâtre de Recife. Le journaliste définit le spectacle comme un

[761] Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro, Em um ato. Rio de Janeiro, 15/mai/1978. Pg. 03.
[762] *Quando para se viver se torna necessário « rugir de quatro ».* Diário de Pernambuco, Viver, Seção B. Recife, 30/mai/1978. Pg. 01.
[763] *Ibid*.
[764] COUTINHO, Valdi. *« Trate-me Leão » vem ao Recife, pela primeira vez.* Diário de Pernambuco, Diversões, Cena Aberta. Recife, 02/juin/1978. Pg. B-5. Archive Dapress.
[765] COUTINHO, Valdi. *Matou a família e foi ao teatro.* Diário de Pernambuco, Diversões, Cena Aberta. Recife, 03/juin/1978. Pg. B-5. Archive Dapress.

vaste inventaire qui dépasse la jeunesse *carioca* et aborde surtout les effets de l'aliénation et de l'oppression qui ont touché tous les adolescents brésiliens. La critique Juliana Cuentro ajoute dans le même article que *Trate-me Leão* était une sorte de miroir des émotions où doutes et manques étaient marginalisés par le génie créatif et l'interprétation de ces jeunes[766]. La troupe finit son fructueux passage au Théâtre Valdemar de Oliveira de Recife le 4 juin comme prévu[767].

Pendant la tournée au nord-est du pays, le *Jornal do Brasil* du 26 juin nous informait qu'après le grand succès dans toutes les villes où la troupe était passée, les Asdrubaliens rentraient à Rio de Janeiro. L'article nous apprenait aussi que la demande avait été telle à Salvador que la troupe avait dû prolonger sa présence dans cette ville et annuler les présentations prévues à Vitória, ville de l'état fédéré de Espírito Santo, au sud-est du pays[768].

Vers la fin août, la presse fit la une sur le Prix Mambembe de théâtre qui célèbrerait la « grande fête du théâtre brésilien » au Cirque Tihany le 28 août à neuf heures. Lors des cérémonies seraient remis 36 des 41 prix Mambembe 1977. Comme nous l'avons vu, le jury du Mambembe avait fait part de son mécontentement, ce qui probablement explique le retard dans la remise des prix 1977 qui n'aura lieu qu'au troisième trimestre 1978. Le montant total du prix versé aux artistes, toutes catégories confondues, s'élevait à 800 000 Cruzeiros, la plus grande somme jamais remise comme prix dans le domaine de la culture au Brésil jusqu'à présent[769]. La remise effective des prix différait en partie à un article antérieur qui ne parlait que des indications[770]. Désormais les indications ne seront pas vraiment synonymes de prémiations effectives. Regina Casé ne remporte pas le prix de meilleure actrice qui sera livré à Marília Pêra et Hamilton ne remporte pas le prix d'auteur. La troupe remporta cependant le prix de Production avec Trate-me Leão et le régisseur lumière Jorginho de Carvalho, qui

[766] COUTINHO, Valdi. *Matou a família e foi ao teatro.* Diário de Pernambuco, Diversões, Cena Aberta. Recife, 03/juin/1978. Pg. B-5. Archive Dapress.
[767] COUTINHO, Valdi. *Grupos locais e do sul são atrações deste domingo.* Diário de Pernambuco, Diversões, Cena Aberta. Recife, 04/juin/1978. Pg. B-9. Archive Dapress.
[768] MICHALSKI, Yan. Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro, Em um ato. Rio de Janeiro, 26/juin/1978. Pag 2.
[769] PACHECO, Tania. *Troféu Mambembe. A festa do teatro brasileiro.* Jornal O Globo, Cultura. 28/août/1978. Pg. 33.
[770] Revoir : PACHECO, Tania. *Troféu Mambembe : afinal os primeiros indicados.* Jornal O Globo, Cultura, Teatro. 09/juin/1977. Pg. 36.

travailla dans plusieurs montages, reçu le prix de Catégorie Spéciale pour l'excellent ensemble de ses travaux[771].

Les manifestations et le refus presque généralisé de la société de continuer avec le régime répressif des militaires finirent par produire ses fruits en 1978. Le gouvernement d'Ernesto Geisel promulguait le 13 octobre 1978, l'amendement constitutionnel 11, dont l'article 3 abrogeait tous les actes institutionnels et complémentaires contraires à la Constitution Fédérale. L'amendement 11 n'entra cependant en vigueur que quelques mois plus tard, le 1er janvier 1979, véritable date du début de l'ouverture politique. La fin de l'AI-5 rétablissait l'habeas corpus et redonnait au pays un sentiment de délivrance envers un autoritarisme violent. Toutefois, en rétablissant certaines libertés (fin de la censure de la presse, réduction des mécanismes de contrôle de l'exécutif sur le Congrès et exigence d'accusations formelles pour une arrestation), la fin de l'AI-5 accordait surtout à l'opposition la possibilité de s'organiser.

Dans ce contexte d'ouverture, Asdrúbal Trouxe o Trombone arrivait à São Paulo, comparé au grand classique *« O Rei da Vela »* de l'épique troupe *Oficina*[772]. Le groupe craignait dans un premier temps que le ton trop *carioca* de la pièce ne fonctionne pas très bien auprès du public de São Paulo. En effet la culture à São Paulo est très différente de celle de Rio où l'ambiance est beaucoup plus décontractée. Les *paulistas* (habitants de São Paulo) plaisantent volontiers en disant qu'à Rio tout le monde est vagabond et aime surtout profiter de la vie sans travailler plus que le strict nécessaire. Certains proverbes brésiliens laissent entendre qu'à São Paulo on travaille dur et qu'à Rio on ne fait que profiter du soleil.

A São Paulo, la pièce, qui désormais était plus concise et lapidaire, rencontrait un grand succès depuis sa première présentation le 5 octobre 1978[773] au Théâtre Ruth Escobar[774] avec ses 400 places complètement occupées et des personnes qui s'agglutinaient sur les marches et dans les couloirs. Ce succès sera signalé par la revue à grande diffusion *Veja*[775]. L'article faisait non seulement une rétrospective de l'histoire

[771] PACHECO, Tania. *Troféu Mambembe. A festa do teatro brasileiro.* Jornal O Globo, Cultura. 28/Août/1978. Pg. 33 & MICHALSKI, Yan. *Hoje é dia do Mambembe.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro, 28/Août/1978. Pg. 2.
[772] *"Asdrúbals" trazem seu teatro para São Paulo.* O Estado de São Paulo. 5/octobre/1978.
[773] MOTTA, Nelson. *Em Sampa, 'trate-me Leão ».* Jornal O Globo, Cultura. 05/octobre/1978. Pg.44.
[774] Annexe TRAT 17 et annexe TRAT 18 : Affiche de Trate-me Leão au Théâtre Ruth Escobar et programme en Octobre 1978. Archive FUNARTE.
[775] *Longe da praia. Enfim, os paulistanos podem conhecer o Asdrúbal.* Revista Veja. 18/octobre/1978. Pg. 66. Archive FUNARTE.

de la troupe, mais soulignait aussi que, dans la dramaturgie actuelle où la plupart des groupes ne durait pas plus qu'une saison, Asdrúbal Trouxe o Trombone fêtait quatre ans d'existence et de succès croissant.

Le Théâtre Ruth Escobar faisant difficilement face à l'affluence du public, la troupe décida de chercher un théâtre plus grand. On lui proposa le *Teatro das Nações*, un grand théâtre de 700 places, mal entretenu, que la classe moyenne probablement ne fréquentait pas. La troupe hésitait à déplacer les représentations. Perfeito Fortuna, l'acteur qui avait entrepris les travaux du Centre Expérimental Cacilda Becker, réussit à convaincre la troupe de prendre le risque de changer de théâtre. La saison dans ce plus grand théâtre se révéla encore une fois un succès transformant la troupe en coqueluche des jeunes[776] avec des séances complètes pendant au moins trois mois[777].

Affiche de Trate-me Leão au Teatro da Nações en novembre 1978 à São Paulo.

Ce grand succès et la réponse positive du public, de la critique et de la presse, décidèrent la troupe de s'installer pour un certain temps à São Paulo et à louer un grand appartement[778]. Les récits de Heloísa Buarque nous laissent entrevoir que l'appartement de São Paulo abritait des fêtes quasi permanentes avec beaucoup de « résidents ». Sans compter les nombreux amis qui souvent y trouvaient refuge, les locataires se limitaient à

[776] MICHALSKI, Yan. *Teatro Paulista. Momentos finais d uma bela temporada.* Jornal do Brasil, Caderno B. 29/novembre/1978. Pg. 10.
[777] CAMPOS, Pedro Redig de. *Uma leve improvisação sobe ao Palco.* Jornal da República. 2° Caderno, Espetáculo, Teatro. Rio de janeiro, 15/janvier/1979. Archive Bnd, Biblioteca Nacional Digital. Pg. 9.
[778] MAGALDI, Sábato. *O comovente testemunho de uma época. Feito de comédia e facadas.* Jornal da tarde. São Paulo, 27/octobre/1978.

huit membres de la troupe, plus Vicente Neiva et le poète Chacal. Sous les auspices de cette république, la troupe esquissait déjà les premiers pas de son prochain spectacle d'auteur[779].

En décembre, vers la fin de la saison 1978, Nelson Motta écrivait dans *O Globo*, un grand article récapitulatif qui mettait en avant la troupe des Asdrubaliens. Selon Motta, la troupe désormais respectée, non seulement par les jeunes, mais aussi par la classe théâtrale, avait fortement innové dans le langage dramatique et était à l'apogée des évènements artistiques majeurs au théâtre, appelée sans doute à influencer les troupes à venir. Motta défendait son argumentation en listant les apports singuliers qui faisait de la troupe un centre magnétique d'innovation et une marque distinctive du langage sur scène. La troupe était désormais gérée par le biais d'une coopérative constituée des acteurs et des autres membres. Elle dégageait de nouvelles compétences qui allaient de la réussite de la création collective de groupe à l'introduction d'un langage scénique, d'une structure de narration et d'humour critique jamais encore déployé aussi intensément dans le théâtre national[780]. Pour une bonne partie de la critique, la transformation du langage dramatique proposée par Asdrúbal Trouxe o Trombone menait à une mise en scène d'une grande efficacité humoristique de la société brésilienne. Motta ose une comparaison de « *Trate-me Leão* » avec l'historique « *O Rei da vela* » tout en admettant que la comparaison pouvait faire grincer des dents les passionnés de la révolution culturelle des années 1960 et sonner comme une audace, voire une insolence. Motta appelait à comparer les propositions des deux groupes dans leur contexte historique, jugeant que cet exercice pourrait être grandement profitable[781]. Le groupe Oficina défendait à son époque, dix ans avant, l'importance majeure de révéler et de critiquer les origines historiques du Brésil. Dans ce but, la troupe mettait en valeur sur scène, en opposition aux spectacles qui reproduisaient la culture européenne, les caractéristiques de la « brésilienneté » avec ses erreurs de langage et des gestes qui jusqu'à présent étaient considérés vulgaires ou inappropriés pour un « peuple civilisé ». Asdrúbal reprendra la même formule et livrera sur scène une radiographie du monde dans lequel ils vivaient, sans les filtres imposés par la bonne conduite morale ou par les directives du théâtre international. Dans

[779] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 134.
[780] MOTTA, Nelson. *'Trate-me Leão' e 'O rei da vela', o igual e o diferente em duas revoluções (1968-1978).* Jornal O Globo, Domingo, Nelson Motta. 10/décembre/1978. Pg. 6.
[781] *Ibid.*

l'approche asdrubalienne, les gestes, fautes, expressions de langage et autres étaient aussi mis sur scène sans la pudeur du théâtre traditionnel. C'est dans ce sens que Motta défendait que les deux spectacles, en cherchant une expression nationale, populaire et critique, étaient, chacun à sa manière et à son époque, des sources de matériel critique important de la société brésilienne, de ses mœurs et de sa culture[782].

L'approche de la fin de l'année 1978 exige une rétrospective de la saison. Dans un marché théâtral où Rio de Janeiro et São Paulo se montraient en relatif équilibre, São Paulo avait, selon Michalski, largement remporté les meilleurs fruits. Face à la révocation de l'AI-5 prévue en janvier 1979 et la conséquente atténuation des rigueurs de la censure, São Paulo avait su profiter du contexte et produire ce que la critique considéra une des plus denses saisons de l'histoire du théâtre à São Paulo. Rio de Janeiro de son côté n'avait pas entrepris le même chemin et avait produit une saison morne et inexpressive où le seul fait majeur fut l'inauguration du *Teatro dos Quatro* sous la direction de Sérgio Britto. A São Paulo, en revanche, des spectacles comme *Macunaíma* auraient selon Michalski un impact difficile à juger, vu l'ampleur de son influence qui pouvait facilement figurer comme un basculement, une marque historique de la scène brésilienne. En termes dramatiques, *Macunaíma* était effectivement une fantastique synthèse de différents langages, styles et tendances qui englobaient le roman, le cinéma, le théâtre, l'expressionisme, le réalisme, les rites indiens et la culture populaire du Brésil[783].

São Paulo eut d'autres spectacles mettant en évidence des propositions politiques. L'un d'eux est *Murro em ponta de faca* de Augusto Boal. La pièce fut mise en scène en plein mouvement populaire pour l'amnistie, par Paulo José. Elle mettait au centre de la scène (et de la discussion !) le retour des exilés politiques. L'auteur, Augusto Boal, était lui-même un exilé politique et son nom était tabou sous la censure. Une autre mise en scène emblématique à São Paulo en 1978 fut la mise en scène de *A Revista de Henfil,* de Henfil et d'Osvaldo Mendes qui permirent à Ademar Guerra de mettre en scène un spectacle particulièrement virulent. La liste des spectacles politiques était emblématique avec d'autres titres comme *O grande amor de nossa vidas, Bodas de papel, O triste fim de Policarpo Quaresma* et *Trate-me Leão* d'Asdrúbal.

[782] MOTTA, Nelson. *'Trate-me Leão' e 'O rei da vela', o igual e o diferente em duas revoluções (1968-1978).* Jornal O Globo, Domingo, Nelson Motta. 10/décembre/1978. Pg. 6.
[783] MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1989, pg. 74.

Michalski terminait son panorama de la saison 1978 en affirmant que, malgré quelques attaques ici et là de la part de la censure, la plupart des pièces engagées politiquement qui avaient été mises en scène pendant l'année, auraient été probablement condamnées, les années antérieures, ce qui démontrait, de manière globale, un changement en faveur des libertés publiques et individuelles[784].

Pour en revenir à Asdrúbal Trouxe o Trombone, après un retentissant succès, la troupe clôturait sa saison à São Paulo en décembre. Le 26 décembre, le *Jornal do Brasil* annonçait son arrivée sur sa terre natale, Rio de Janeiro. Mais ce fut justement à cette époque que l'accident d'un des membres de la troupe marqua tristement l'histoire de la troupe.

Chacal, à l'époque marié à Regina Casé, fut victime d'un très grave accident de voiture[785] au point d'être déclaré, pour un temps, en mort clinique. Après trois mois d'hospitalisation, le poète Chacal s'en tira, mais les coûts hospitaliers accumulés étaient trop élevés pour la bourse d'un simple poète[786]. C'est ainsi qu'avant de commencer à préparer la mise en scène de son deuxième spectacle d'auteur, la troupe présenta, le 26 décembre, à la *Concha Verde* du *Morro da Urca*, à Rio, une soirée d'adieu de *Trate-me Leão* dédiée à soutenir l'ami accidenté. La soirée s'intitulait « *A noite do Chacal* » (La nuit de Chacal)[787] et toute la billetterie[788] servit à supporter les dépenses médico-hospitalières dont l'artiste avait encore besoin[789].

O Morro da Urca se situait en haut de la première montagne du fameux point touristique *Pão de Açucar*. Ses fameuses fêtes et surtout concerts, sous le nom de *Noites Cariocas*, étaient un point de ralliement en fin de semaine de la jeunesse carioca. Dans un acte d'assistance et de support à un ami, la troupe clôturait la saison de Trate-me Leão qui avait duré du deuxième semestre 1977 jusqu'à la fin de 1978 et avait rapporté

[784] MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1989, pg. 78/79.
[785] Heloísa parle dans son livre sur Asdrúbal d'un accident de voiture et Márcio Pereira dans sa dissertation cite que Chacal aurait été renversé par une voiture.
[786] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 134.
[787] Journal O Globo, Cultura. 26/décembre/1978. Pg. 31.
[788] Pereira parle de 2000 personnes qui seraient venues voir Trate-me Leão le 26 décembre au *Noites Cariocas*. Ce nombre s'avère important vu que la *Noites Cariocas* étaient surtout un endroit dédié à des concerts et non à du théâtre. In : PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 118.
[789] MICHALSKI, Yan. *Os ganhadores do Estácio e Golfinho.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro, Em um ato. Rio de Janeiro, 26/décembre/1978. Pg. 2.

d'importants prix comme le prix *Golfinho de Ouro* à Hamilton Vaz Pereira, le prix du SNT comme une des cinq meilleures troupes de 1978, ainsi que le prix *Mambembe* de Production théâtrale[790]. Pour un premier spectacle d'auteur et une saison d'un an et demi[791], nous pourrions dire que la récolte s'avérait abondante, avec un succès national qui s'affichait dans la grande presse et sous la plume des meilleurs critiques.

Trate-me Leão montrait que la troupe d'Asdrúbal était formée de jeunes qui contestaient les valeurs établies et les structures dominantes en se mettant en marge du système. Dans ce premier spectacle d'auteur, le ton de jeunesse était inné. Il installait sur scène un univers de liberté sexuelle et de contestation de l'autorité parentale, de critique du système éducatif et des normes morales dites bourgeoises. Dans une ambiance qui pourrait rappeler *Hair*, où le plus important était la joie de vivre sans préjugés, déterminismes ou consignes politiques dictant le chemin à suivre[792]. Quarante ans plus tard, Xico Chaves[793], en entretien pour ma recherche doctorale, dira que *Trate-me Leão* fut le premier spectacle à faire une synthèse comportementale de la jeunesse de l'époque, à laquelle la plupart des jeunes pouvait s'identifier, dans un spectacle extrêmement vivant et moins carré que le théâtre traditionnel[794].

Le premier spectacle d'auteur était, selon Hamilton, un exercice d'individus complices de la jeunesse *carioca*, qui démontrait sa réaction face au monde. Maintenant il fallait faire place à une autre thématique qui, selon lui, lancerait la troupe dans une nouvelle étape et exposerait des situations plus concrètes et adultes[795]. En ce qui concerne la fin des années 1970 et le début des années 80, on peut dire que les troupes alternatives qui n'étaient pas soumises au marché théâtral entrepreneurial, comme

---

[790] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 134.

[791] Hamilton Vaz Pereira nous donne les dates exactes : du 15 avril 1977 au 26 décembre 1978. In : *Asdrúbal Trouxe O Trombone : 5 anos.* Cadernos de Teatro n. 83. Publicação d'O Tablado patrocinada pelo SNT – DAC – FUNARTE. Ministério da Cultura. Directeur responsable : João Sérgio Marinho Nunes. Oct-nov-déc 1979. Pg. 13.

[792] HEEMANN, Claudio. *Asdrúbal à procura de um autor.* Journal Zero Hora, Crítica. Rio Grande do Sul. 26/aout/1980.

[793] Francisco de Assis Chaves Bastos est né le 6 février 1948 à Tiros, Minas Gerais, Brésil. Poète, artiste plastique, chercheur, journaliste, producteur culturel et auteur, cet artiste multiple a développé une œuvre qui a donné ses fruits dans plusieurs domaines : peinture, télévision, radio, musique et autres médias. Xico a été extrêmement engagé dans la politique ce qui lui a valu la prison et l'exile au Chili sous la dictature brésilienne. Voir rétrospective de son œuvre in : *Xico Chaves.* Rio de Janeiro : F10 : Oi Futuro, 2012.

[794] Francisco de Assis Chaves Bastos en entretien le 03/05/2016 dans le cadre de ma 1ère Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entrevista Xico Chaves 9).

[795] Entretien avec Hamilton Vaz Pereira in : CAETANO, Antônio. *Entrevista com Hamilton Vaz Pereira. Um espetáculo novo, audacioso e intrigante.* Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, 11/janvier/1979. Pg. 10.

Asdrúbal Trouxe o Trombone, ont pu se lancer librement et intensément dans l'univers d'idées plus modernes et la recherche d'un nouveau langage dramatique. La liberté de se rendre à l'inconnu, de diversifier et de rompre les limites imposées par le statu quo ou le marché, permirent à Asdrúbal et au théâtre amateur de se lancer à la recherche de nouveaux horizons, par le biais de l'expérimentation. En résumé, si le début des années 1970 fut marqué surtout par l'audace et le courage, la fin des années 1970 mettait en place une capacité de liberté alliée à une débrouillardise honnête et fructueuse qui fera écho dans les années 1980. L'avant-gardisme de l'expérimentation et de la contreculture ont mis en place un tournant épistémologique chez les artistes, le public et la dramaturgie qui sera la marque des futures générations[796]. Ce mouvement artistico-culturel, dont Asdrúbal a été un des noms à retenir dans le théâtre, allié à la fin du AI-5 et à l'ouverture démocratique qu'on entrevoyait de plus en plus, donneront à la dramaturgie une plus grande liberté créative dans la prochaine décennie qui intégrerait davantage les arts entre eux. Comme l'écrit Jean-Jacques Gleizal, «… l'art joue soit en faveur de l'intégration, soit de la subversion[797]. »

[796] NICOLETE, Adélia M. *Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo.* Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicação e Artes. USP – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005. Pg. 233.
[797] GLEIZAL, Jean-Jacques. *Art et politique.* 1ère Édition. Paris: Puf, 1994. Pg. 54.

Partie III

Les années 1980.
Effervescence culturelle et retour de la démocratie.

1. A l'aurore de la liberté : les années 1980

1.1 Panorama politique : conciliation contrôlée

Le 15 mars 1979, par un discours d'ouverture à la conciliation, le dernier président militaire, João Batista Figueiredo, arrivait au pouvoir, remplaçant le Général Président Ernesto Geisel. Cette conciliation se limitait évidemment aux intérêts du gouvernement militaire, malgré la pression montante des manifestations pro-ouverture politique. Dans cette nouvelle phase de l'histoire du Brésil, où il était déjà possible d'entrevoir l'arrivée de la démocratie et l'effondrement lent et graduel de la dictature. Toutefois, si les militaires ne pouvaient plus échapper à rendre le pouvoir, ils gardaient le contrôle du pays[798].

Un des symboles majeurs de cette période de transition, l'*abertura* (ouverture), fut le retour des exilés politiques. En effet, depuis décembre 1978, encore sous la présidence d'Ernesto Geisel, cent vingt exilés furent « pardonnés ». La question du rapatriement des exilés faisait la une des journaux depuis le début de 1978. S'il s'agissait d'un geste nécessaire pour que les militaires prouvent leur réel désir de rendre le pouvoir à la société, l'amnistie, pensaient certains, était un point délicat et même dangereux pour l'ouverture politique. Certains des exilés avaient commis des actes qualifiés de terroristes, avec des enlèvements, des poses de bombes et des meurtres. Cependant, il ne s'agissait pas de la majorité, la plupart étant des exilés ordinaires, persécutés politiques en fonction de leurs dissidences idéologiques et de leur lutte pour la liberté. Face à l'exigence de certains secteurs, plaidant pour une amnistie pleine et sans restriction, le *Jornal do Brasil* prenait du recul et faisait la une du 16 février

[798] NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro.* 1ª Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014. Pg. 281.

1978[799] sur le sujet. Un article exposait la problématique de l'amnistie sans restriction, qui mettait dans le même sac des chercheurs, des professeurs et des religieux, avec des voleurs de banques, des kidnappeurs et même des militaires et fonctionnaires ayant pratiqué des actes de corruption. Le journal soulignait que l'amnistie au Brésil, exigeait de la prudence et beaucoup de responsabilité pour ne pas se soumettre aux exigences des groupes les plus radicaux, ce qui ne manquerait pas de provoquer des réactions hostiles, qui bloqueraient des conquêtes sociopolitiques déjà en cours. En effet, l'amnistie, enfin décrétée en 1979, bénéficia, non seulement aux exilés politiques, mais aussi à tous les militaires de l'appareil répressif. Si des bourreaux militaires furent amnistiés, les participants de la lutte armée d'opposition ne le furent pas.

Le discours de la droite qui rejetait l'amnistie pour les participants à la lutte armée anti-gouvernementale, ayant commis des actes « terroristes », était un argument qui se défendait. Toutefois la droite avait, elle aussi, commis des barbaries et des attaques graves contre des personnes et des institutions de gauche. L'historien Marcos Napolitano rappelle qu'entre 1978 et 1981, eut lieu une flambée de violence de la part de la droite envers diverses institutions considérées de gauche. L'année 1978 fut marquée par une série d'attentats à la bombe contre des personnes considérées « communistes » ou « ennemies du pays », ainsi que des organes de presse, des universités et d'autres institutions identifiées comme opposantes. Des enlèvements suivis de violences physiques étaient une pratique courante, envers des militants et des personnalités de gauche. Certains eurent une grande répercussion dans les médias, notamment l'enlèvement du juriste Dalmo Dallari, en juillet 1980 à la veille de la visite du pape Jean Paul II[800].

Les chiffres des attaques commises par la droite extrême étaient significatifs : vingt-six attentats entre avril et octobre 1978 et vingt-cinq entre juillet 1979 et avril 1980[801]. L'année 1980 connut plusieurs attentats à la bombe. L'un visa le politicien socialiste Leonel Brizola, qui venait de rentrer au Brésil sous la loi d'amnistie. La bombe installée dans sa chambre, à l'hôtel Everest à Rio de Janeiro, ne fut pas mortelle. [802]. Mais d'autres attaques firent des victimes : une d'elle à l'OAB (*Ordem dos Advogados do Brasil* - Ordre des Avocats du Brésil) tua la secrétaire Lyda Monteiro, une autre à la *Câmara Municipal* de Rio de Janeiro (Hôtel de Ville) mutila et aveugla

[799] *Limites políticos.* Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 16/février/1978. Couverture.
[800] NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro.* 1ª Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014. Pg. 294.
[801] *Ibid*.
[802]*Ibid.*

un employé, José Ribamar. La bombe qui explosa à Rio le 30 avril 1981 eut une grande répercussion. Le lendemain avait lieu les commémorations du 1er mai, jour de la fête du travail, au centre de convention *Rio Centro* à Rio de Janeiro. L'évènement parrainé par le Cebrade (Centro Brasil Democrático), organisme lié au Parti Communiste, réunissait vingt mille jeunes qui assistaient à un concert de musique populaire brésilienne. La bombe, installée dans une voiture du parking aurait pu causer une panique généralisée et probablement de nombreuses victimes, si elle n'avait explosé avant.

Des organisations radicales de droite, très actives en 1968, faisaient à nouveau la une des journaux. Citons par exemple, le *CCC-Comando de Caça aos Comunistas* (Commandement de Chasse aux Communistes), le *MAC- Movimento Anticomunista*, le *GAC – Grupo Anticomunista* (Groupe Anticommuniste). Ils cherchaient surtout à créer la panique parmi la population et à envoyer des avertissements aux mouvements sociaux, ainsi qu'au gouvernement, que certaines branches de la droite radicale accusaient de trahir les intérêts nationaux. Ce contexte de violence et de peur, suscita l'indignation de la population et de la presse.

A partir de 1979, la pression des intellectuels, des artistes, de la société brésilienne dans son ensemble, qui aspiraient massivement à une démocratie associant le droit de vote et une plus grande justice sociale, devint plus forte. Les militaires mirent cependant quelques années à quitter le pouvoir, malgré le mécontentement social qui trouvait un écho de plus en plus grand dans la société. Maria Juçá, productrice culturelle, raconte, dans son livre *Circo Voador : A Nave*, un épisode qui eut lieu en 1980 à la *Rádio Cidade* où elle travaillait. Elle fut surprise un jour de voir le chanteur et compositeur Raul Seixas, célèbre *rock star*, errer dans les locaux de la radio. L'interrogeant sur sa présence, l'artiste lui répondit qu'il était venu « prendre le micro ». C'est ainsi que l'artiste adressa en direct aux auditeurs de la radio Cidade, un discours pro-démocratie, ouvertement libertaire et radicalement critique à la répression. Mais le DENTEL, organe de censure pour la radio et la télévision, veillait. Raul ne put terminer son discours en direct.

> *Tout homme est libre de faire ce qui lui convient. Personne n'a le droit de nous faire taire. Ni les mitrailleuses, ni les fusils, canons et ce que peuvent utiliser ceux qui sont au pouvoir, ne pourront nous empêcher de penser. Tout homme est libre. Toute femme est libre. Il*

> *n'existe pas d'arme plus puissante qu'un microphone ouvert entre nos mains. (...) Renversons ces militaires sans renverser une goutte de sang, sans douleur et sans violence. Allons, allons tous en direction de la liberté. (...) Non à la dictature. Soyons libres! (...)*[803]

Dans cette ambiance de manifestations pour une ouverture politique, les militaires gardaient deux préoccupations de base. La première était liée à la possible émergence de groupes de gauche radicaux, communistes ou socialistes, qui pourraient, par le biais de mouvements sociaux, influencer le processus politique de transition vers un nouvel ordre politique. Le second point important était lié à de possibles enquêtes sur les violations des droits de l'homme pendant les années de dictature. Les militaires craignaient la revanche, alors que l'opposition insistait sur la nécessité de dévoiler et de dénoncer publiquement au monde, les horreurs de la période[804].

Malgré des investissements antérieurs de la part du gouvernement militaire, le début de la décennie fut marqué par une grave crise économique, avec un déclin réel du PIB en 1981, ce qui ne s'était produit qu'après la Seconde Guerre mondiale[805]. Les responsables des convulsions économiques et du poids de la dette extérieure du pays furent désignés : les entreprises publiques. Face au secteur public, considéré mal géré et corrompu, les discours appelant aux privatisations avaient la faveur de l'opinion publique. Par ailleurs, l'importance de la dette interne et externe donna naissance à l'inflation. Le gouvernement démocratique qui prit le pouvoir en mars 1985 se trouvait ainsi dans une conjoncture de stagnation de l'économie, alliée à des demandes d'augmentation de salaires et à la nécessité de combattre l'inflation. En résumé, la démocratie héritait d'une situation socio-économique complexe[806].

La crise politique, associée à la crise économique provoqua des manifestations de toutes sortes[807]. Les rues s'emplirent de foules politisées, débordant leurs représentants au Parlement et défilant sous diverses bannières : l'écologie comme le

---

803 Discours en direct du chanteur et compositeur Raul Seixas à la radio *Cidade*. In: GUIMARÃES, Maria Juçá. *Circo Voador: A Nave*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2013. Pg. 23-24.
804 NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. 1ª Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014. Pg. 282.
805 MENDONÇA, Sônia Regina de & FONTES, Virginia Maria. *História do Brasil recente 1964-1992*. 4ª edição. Editora Ática, 2001. Pg. 80.
806 *Ibid*., p. 80-81.
807 BERTOL, Rachel. *Veredas do Brasil futuro*. Journal O Globo, Academia, Prosa e Verso. 15/Février/2003. Pg. 3.

Abraça Lagoa à Rio de Janeiro pour la protection de la lagune *Lagoa,* et des expositions d'arts plastiques dont la plus fameuse *Como vai você geração 80 ?*[808] en juillet 1984, jusqu'à des mouvements sociopolitiques comme le MST - *Movimento Sem Terra*[809] (Mouvement Sans Terre).

L'année 1982 fut emblématique. Le retour des élections directes des gouverneurs des villes du pays entrouvrait la porte, pensait-on, pour des élections directes à la présidence de la République. Au chapitre culturel, citons l'ouverture du *Circo Voador,* sur la plage d'Arpoador à Rio de Janeiro, qui accueillit sous son chapiteau de multiples formes d'art et de culture jusqu'à nos jours, l'inauguration de l'*Escola Nacional de Circo* (Ecole Nationale de Cirque) créée par Luiz Olimecha et Orlando Miranda, la sortie du premier film qui parlait de la dictature, *Pra Frente Brasil.* Dans un autre registre, c'est cette même année que débuta la construction de la première usine nucléaire du pays, *Angra 1*[810].

En 1984, le mécontentement social généralisé s'exprima par des manifestations de rues qui réunirent des milliers de Brésiliens pour exiger des élections présidentielles directes, sous le nom de « *Diretas Já* »[811]. Elles eurent lieu et Tancredo Neves les remporta face à Paulo Maluf. Le peuple brésilien était en extase, mais pour peu de temps. Etrangement pour certains, Tancredo Neves tomba rapidement et gravement malade et finit par décéder, laissant la place au vice-président José Sarney, considéré comme contrôlé indirectement par les militaires. La transition avait eu lieu, mais pas exactement comme l'espérait la société prodémocratie.

---

[808] Dans la ferveur de tout ce mouvement social et culturel où le mot d'ordre était l'expérimentation, Marcus Lontra, directeur du Parque Lage de 1983 à 1987, a conçu et organisé en 1984 la célèbre exposition *« Comment allez-vous génération 80 ? »*. Dans le climat de confiance et d'euphorie qui régnait en 1984, les questions soulevées défendaient surtout la liberté d'expression et la mort des médias conventionnels et l'élimination des suggestions figuratives dans l'art. Voir : VIDAL, Adam Tommy Vasques. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 27-28.

[809] Le *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra* (MST) ou Mouvement des Sans-terres est une organisation populaire brésilienne qui milite pour que les paysans brésiliens ne possédant pas de terre, disposent de terrains pour pouvoir cultiver. Faisant face au pouvoir politique et armé des propriétaires fonciers, depuis sa création en 1985, plusieurs militants du MST ont été assassinés.

[810] FORTUNA, Maria. *O ano em que tudo começou.* Journal O Globo, Jornais de Bairro. 29/mars/2007. Pg. 14.

[811] NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro.* 1ª Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014. Pg. 307.

1.2 La culture sous la liberté et le soleil

« *C'est en approfondissant la connaissance*
du monde que l'artiste devient poète[812]. »

Pour beaucoup de Brésiliens nostalgiques, les années 80 sont les plus ringardes de leur histoire avec des coiffures et des vêtements extravagants. Cependant ces années furent marquées par une grande transition politico-culturelle et une caravane d'artistes qui aspiraient à changer l'air du pays, commencèrent à respirer à pleins poumons. Le Brésil vivait le début de l'ouverture, la reprise du dialogue entre les éléments culturels et politiques du pays, ainsi que la possibilité de connaître ce qui se passait dans le monde.

Si ces années au Brésil furent marquées par la culture pop et le début du consumérisme galopant, elles furent aussi extrêmement productives pour la culture nationale. Sous les tropiques brésiliens, la génération des années 1980 marqua une époque historique. En musique, la mode était le groupe Menudo pour les ados, Balão Mágico pour les plus jeunes et le *Brock* pour les adultes. Le Brock, ou Rock national fut important pour l'industrie phonographique, mais aussi dans la culture du pays dans son ensemble. Avec le soutien de la maison de spectacle Circo Voador où les groupes pouvaient monter sur scène et la radio Fluminense qui diffusait leurs musiques, ce fut un moment historique pour la scène musicale populaire brésilienne, sa production et sa diffusion. Des groupes comme Barão Vermelho, Blitz, Paralamas do Sucesso, Kid Abelha, Titãs et tant d'autres, lancèrent leur premier disque, souvent pendant cette fameuse année 1982 qui, comme nous verrons plus tard, fut marquante à plus d'un titre .

Ce fut aussi dans les années 1980 qu'eut lieu le plus grand festival de rock qu'a connu le Brésil jusqu'à présent, le *Rock in Rio.* Du 11 au 20 janvier 1985, sur une aire de 25 hectares, dans la région de Jacarepaguá à Rio de Janeiro, 1 380 000 personnes accueillirent le Rock in Rio avec les accords et les riffs des guitares internationales d'AC/DC, Iron Maiden, James Taylor, Nina Hagen, Ozzy Osbourne, Queen, Scorpions, Whitesnake, et nationales avec Barão Vermelho, Blitz, Eduardo Dusek, Elba Ramalho,

[812] GLEIZAL, Jean-Jacques. *Art et politique.* 1ère Édition. Paris: Puf, 1994. Pg. 203.

Erasmo Carlos, Gilberto Gil, Ivan Lins, Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens, Lulu Santos, Ney Matogrosso, Pepeu Gomes, Baby Consuelo et Rita Lee[813].

La liste des icones qui ont fait la mode, ces années là, est longue : le jeu vidéo Atari, la poupée Fofão, les baskets All Star, le sac à dos Company, la montre Champion, le pantalon Wrangler, le vélo Caloi, le jouet Cubo Mágico, le feuilleton *Roque Santeiro*, et l'anthologique émission infantile *Sítio do Picapau Amarelo* qui, en fait, existait depuis la fin des années 1970[814]. À Rio de Janeiro, on portait les jeans Fiorucci et Inega, et les marques Company, Yes Brasil et Cantão. Dans le domaine du sport, cette ville tropicale en bord de mer vivait le boom du surf. Le sport aquatique devenait une industrie avec des griffes lancées par les surfeurs célèbres de l'époque qui déclenchaient des modes avec leurs bermudas, shorts, t-shirts et, évidemment, des planches de surf de plus en plus modernes. La galerie *River,* entre Copacabana et Ipanema, qui vendait les griffes américaines convoitées par les jeunes, devint un important point de rencontre des passionnés de surf.

La plage de l'Arpoador à Ipanema devint alors le centre du culte à la santé et à la beauté de la jeunesse, mais aussi le sanctuaire du surf de Rio de Janeiro, fréquenté par les plus grands spécialistes cariocas de ce sport comme Cauli, Rico, Pepê, Daniel Friedman, Petit, Ricardo Bocão, etc[815]. Rio de Janeiro était aussi envahi par la mode des patins, la planche à voile sur les plages, les soirées de la boîte de nuit Hippopotamus et l'arrivée du topless, la grande nouveauté du début des années 1980 sur les plages de Rio. La *star* Bob Marley vint au Brésil en mars 1980 pour diffuser son œuvre au travers de la maison de disques Ariola, qui s'était récemment implantée en terre brésilienne. C'est en 1980 aussi que, pour la première fois, on vit un joint de marijuana à la télévision, mais ce n'était pas Marley sur l'écran.

Ringarde pour certains, la décennie 1980 ne peut être oubliée tant elle est synonyme d'avancées du débat politique et culturel. Les artistes et les intellectuels d'avant-garde avaient la «tête à l'écoute» et ils rêvaient de réinventer le pays[816].

---

[813] *Relembre como foram as edições do Rock In Rio, de 1985 a 2015.* Folha de São Paulo, Banco de dados. 21/septembre/2017. Site Uol: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1920113-relembre-como-foram-as-edicoes-do-rock-in-rio-de-1985-a-2015.shtml. 16/03/2020 à 11h 05.

[814] Pour un panorama des icônes de la culture brésilienne dans les années 1980, voir : ALZER, Luiz André & CLAUDINO, Mariana. *Almanaque anos 80: Lembranças e curiosidades de uma década muito divertida.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

[815] GUIMARÃES, Maria Juçá. *Circo Voador: A Nave.* Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2013. Pg. 32.

[816] VASQUES VIDAL, Adam Tommys. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 32-33.

Des perspectives nouvelles s'ouvraient aussi aux femmes brésiliennes, qui cherchaient une plus grande liberté. On commença à voir des femmes à la coupe punk, parlant d'une carrière professionnelle ou même d'un doctorat. Le mouvement féministe gagnait du terrain et la femme «moderne» brésilienne va jouer un rôle fondamental dans les sphères artistiques, culturelles et politiques. La réflexion sur la condition de la femme gagne en vigueur, presque jusqu'à la reconnaissance institutionnelle.

Le Brésil se réveillait ainsi lentement de la nuit, de l'arbitraire et de la violence. Les jeunes découvraient la force de la mobilisation populaire. Le rêve de liberté devenait de plus en plus incontournable dans une société qui exigeait des élections libres et où les artistes et la presse s'enflammaient pour la démocratie.

La ville de Rio de Janeiro renaissait du silence imposé et des décombres de la décennie précédente. Les événements culturels dans le domaine du théâtre, du cirque, de la danse et de la musique explosèrent de toutes parts, parfois réunis en un même lieu, comme avec le groupe Asdrúbal Trouxe o Trombone, ou le Circo Voador qui abrita sous son chapiteau de multiples formes d'arts et d'expressions culturelles et sociales[817].

Toute cette culture grouillait dans les sous-sols des immeubles avec les groupes de rock de jeunes adolescents, en banlieue avec la samba, au coin des rues, dans les bars, sur la plage. À chaque coin de rue, il était possible de rencontrer quelqu'un sortant de son sac un projet culturel révolutionnaire pour Rio de Janeiro. Le *Jornal do Brasil* mettait en avant cette effervescence culturelle, en soulignant le potentiel naturel et culturel encore mal exploité de la ville. Les clôtures des espaces fermés tombèrent au profit des espaces ouverts, des rues et places, des plages. La plupart des formes de loisirs à Rio de Janeiro se développèrent (et le sont encore aujourd'hui) en espaces ouverts, faisant du grand air, une vraie passion des *Cariocas* et le symbole de la culture de la ville, avec le Carnaval, la plage, le surf et les activités sportives à ciel ouvert. La plupart des concerts, qui attiraient des foules, avaient lieu au bord de la plage ou dans des grands parcs comme l'*Aterro do Flamengo*[818].

Plusieurs mouvements culturels naquirent dans les années 1980. Les personnes liées à la culture, avaient en tête mille idées innovantes, qui produisaient une cascade

[817] VASQUES VIDAL, Adam Tommy. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 33.
[818] MICHALSKI, Yan. *Um lindo e desperdiçado cenário natural.* Jornal do Brasil, Especial, Rio de Janeiro. 2/mai/1982. Pg. 2.

d'expérimentations de nouveaux langages dans les domaines de la musique, du cinéma, de la poésie, des arts plastiques, de la danse et du théâtre[819].

Dans la dramaturgie, le théâtre amateur ou alternatif des années 1970 laissa sa marque, si bien qu'on donna aux productions des années 1980, le surnom de « *filhotes dos alternativos* » (fistons des alternatifs). L'entrepreneur, démonisé dans la décennie antérieure, finit par quasiment disparaitre et laissa la place aux coopératives de théâtre qui étaient une forme de gestion pratiquée depuis les années 1970, comme déjà vu. Pour pallier la pénurie récurrente d'espaces pour le théâtre, le théâtre des années 1980 s'empara définitivement des horaires, jusqu'alors inoccupés, de 18h 30 et de minuit. Sur le plan conceptuel, la relative absence de préjugés permit à la dramaturgie alternative de promouvoir des productions multivariées qui ne s'attachaient pas nécessairement à des liens stylistiques[820].

Dès 1979, même si la censure existait encore, la saison fut brillante avec la sortie de pièces jusqu'alors interdites, comme *Papa Highirte* et *Rasga Coração.* Cette dernière connut à Rio de Janeiro une saison triomphale. Quelques mises en scène deviendront des références de la culture brésilienne, telles *Macunaíma* et *Murro em ponta de faca* qui portaient un large regard sur la réalité du pays, impossible auparavant. Le théâtre remportait enfin une première bataille significative contre l'obscurantisme[821].

La classe théâtrale organisa aussi en 1979 une importante rencontre nationale à Arcoverde dans l'Etat fédéré de Pernambuco, sous le nom de *Encontro National das Artes Cênicas,* pour penser collectivement à l'avenir de la dramaturgie au Brésil. Des délégations de toutes les régions du pays vinrent discuter de dramaturgie et de politique culturelle. Parmi les décisions importantes prises conjointement, les délégations votèrent contre la possible décision du gouvernement de soumettre le *Serviço Nacional de Teatro* (SNT) à la *Fundação Nacional das Artes* (FUNARTE) et votèrent au contraire pour la transformation du SNT en un organisme autonome sous le nom de *Fundação Nacional de Artes Cênicas*[822].

Toujours en 1979, à Rio de Janeiro, terre de Asdrúbal Trouxe o Trombone, l'ambitieux projet *Métodos de Trabalho no Teatro Brasileiro de Hoje* (Méthodes de travail au théâtre brésilien d'aujourd'hui) organisé par *l'Associação Carioca de Críticos*

[819] GUIMARÃES, Maria Juçá. *Circo Voador: A Nave.* Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2013. Pg. 32.
[820] LUIZ, Macksen. *Filhotes dos alternativos.* Jornal do Brasil, Caderno B, Fim de Semana, Teatro. 10/mai/1985. Pg. 8.
[821] MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. Pg. 80.
[822] *Ibid*., p. 83.

Teatrais, connut un grand succès avec une série de stages pratiques assurés par des dramaturges de renom comme José Celso Martinez Corrêa, Antunes Filho, Amir Haddad et aussi Augusto Boal qui revenait au Brésil pour la première fois depuis son exil en 1971[823]. Dans cette période de transition, la dramaturgie de la période post AI-5 se montrait hésitante et aura du mal à entreprendre un parcours précis. Rien de plus normal dans une période de grands changements[824].

En ce qui concerne Rio de Janeiro, ville où se développe la plupart des thèmes de notre travail, elle fut le lieu où prit force un nouveau mouvement culturel, avec quelques institutions et groupes qui seront essentiels sur le plan culturel et artistique de la ville et même du pays entier. A savoir, non seulement la troupe Asdrúbal Trouxe o Trombone, mais aussi l'EAV (Ecole des Arts Visuels), le Circo Voador, la Radio Fluminense et le groupe musical Blitz que nous étudierons dans cette troisième partie. Avant cela, un panorama politique est nécessaire.

1.3 Ouverture politique : nouvel ordre pour le théâtre et la société.

Le chemin vers la fin du régime militaire correspond au processus d'affirmation de la démocratie au Brésil. A ce moment, le renouveau démocratique de la société dépasse les limites de l'institutionnalisation politique et promeut un nouvel ordre de création et de production culturelle. A partir des années 1980, l'association de la culture à la démocratie se constitua progressivement avec la mise en évidence de la diversité culturelle au Brésil (un fait travaillé sous la direction d'Aloísio Magalhães au CNRC). Cependant les choses n'évoluèrent pas d'un coup et la société dut attendre quelques années pour voir une réelle liberté s'installer.

Pendant la première moitié de la décennie 1980, sous le gouvernement du Président militaire João Batista Figueiredo, dont le discours parlait de transition vers la démocratie, l'exécutif continuait à avoir en main des moyens d'étouffer des expressions artistiques et politiques dérangeantes. En effet, la dramaturgie connaitra, après l'euphorie post AI-5, tour à tour l'autorisation de plusieurs pièces interdites jusqu'alors, et des actes autoritaires, certains violents, comme l'expulsion en 1980, par un groupe de choc armé, du *Centro de Artes da UniRio* (Centre d'Arts de l'Université de Rio de

[823] *Ibid*.
[824] MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. Pg. 84.

Janeiro) de son siège à *l'UNE* (Union Nationale des Etudiants). L'expulsion fut suivie de la démolition rapide du bâtiment, symbole de la résistance des étudiants envers l'autoritarisme militaire.

En 1982, année importante au niveau culturel et artistique, comme nous le verrons ultérieurement, eurent lieu, le 15 novembre, les premières élections directes pour les gouverneurs des états fédérés, élections auxquelles participèrent près de 60 millions d'électeurs brésiliens. Toutefois, dans le domaine culturel et artistique, les militaires montrèrent encore leur pouvoir avec un décret présidentiel qui révoquait plusieurs membres de leurs postes au *Conselho Superior de Censura* (Conseil Supérieur de Censure). Ces membres de tendance libérale furent remplacés par des représentants d'entités ouvertement conservatrices. Malgré les promesses d'ouverture du gouvernement Figueiredo, la *Divisão de Censura Federal* avait à sa tête, Solange Hernandez, une personne considérée rétrograde et fanatique. Sous sa gestion les critères de censure connurent un despotisme majeur envers des œuvres soumises à ses décisions, ce qui était en contradiction avec les promesses de liberté du gouvernement.

Hormis des tentatives de maintien du pouvoir autoritaire qui désormais perdait de plus en plus ses forces, la situation du théâtre évoluait positivement. Certes, divers problèmes et désagréments pouvaient encore compliquer le quotidien des auteurs et des metteurs en scène, mais rien ne pouvait plus empêcher que les pièces réussissent les procédures qui l'amèneraient jusqu'à la scène. Un spectacle ne pouvait plus être tout simplement interdit. En effet, assez paradoxalement, l'arbitraire de la révocation des membres libéraux et la mise en place d'une direction réactionnaire, n'empêchèrent pas le Conseil Supérieur de Censure de suivre une voie indépendante et libérale.

Non moins paradoxalement, le théâtre enfin libéré des restrictions qui limitaient ses actions artistiques et idéologiques, entra dans une des pires crises de création et de qualité de son histoire récente. Comme le souligne Yan Michalski dans son livre *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência*, œuvre primée par le Concours National de Monographies du SNT[825], la production dramatique entre 1980 et 1984 présenta de rares mises en scène de qualité artistique et politique, méritant d'être soulignées comme exemplaires et novatrices. Quelques-unes toutefois, échappent à la médiocrité d'ensemble. Citons les deux mises en scène d'Antunes Filho : *Nelson N°2 Rodrigues*, en

[825] Voir les prix de l'auteur et critique in : MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. Pg. 95.

1982 et *Romeu et Julieta* de Shakespeare en 1984[826]. Un autre dramaturge, Naum Alves de Souza, qui avait déjà fait la preuve de ses talents en 1980 à Rio de Janeiro avec *No Natal a gente vem te buscar*[827], mit en scène deux spectacles. Le premier monté en 1981 à São Paulo et en 1982 à Rio de Janeiro, s'intitulait *A aurora da minha vida*[828] et le deuxième, qui était un mémorial à la fois mythique, douloureux et sarcastique de l'enfance et de la jeunesse de l'auteur, fut mis en scène à São Paulo en 1984 et à Rio en 1985 et s'intitulait *Um beijo, um abraço e um aperto de mão*[829].

Dans ce contexte contradictoire de crise de la création, il est important de noter aussi certaines problématiques liées au public. Un des points centraux pour la compréhension de la dramaturgie des années 1980 et du possible échec dans le domaine de la création de la période 1980-1984, est le fait que le public donnait des signes de plus en plus évidents de sa lassitude des thématiques politiques ou d'investigation des traumatismes subis par la société sous la dictature. Les saisons qui suivront prouveront cette tendance[830].

Hormis la thématique politique, un autre point capital à comprendre est en lien direct avec l'esthétique du discours dramatique. Le théâtre avait vécu depuis 1968 une répression qui l'avait conduit à se lancer dans l'univers complexe et sophistiqué du langage des métaphores. Cette nécessité de s'exprimer par analogies, allégories, sous une expression déguisée, dissimulée, parfois cryptée, créa un discours camouflé qui devenait nébuleux, hermétique, impénétrable, voire étranger au grand public. Michalski souligne le fait que la menace constante de la censure créa chez les dramaturges un conditionnement de leur langage, et même de leur esthétique, qui se transforma en une espèce de « deuxième nature »[831]. En effet, sous le gouvernement militaire, s'exprimer entre les lignes était non seulement une réalité, mais surtout un quasi impératif de survie au sens strict du mot. Avec la fin des emprisonnements arbitraires et des disparitions, la codification chiffrée du langage artistique s'annonce, non seulement inutile, mais surtout inadéquate dans le nouveau contexte, où la société attend globalement un langage ouvert, simple, franc et droit.

---

826 MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. Pg. 85.
827 Traduction de l'auteur : « A Nöel on vient te récupérer ».
828 Traduction de l'auteur : « L'Aurore de ma vie ».
829 Traductionde l'auteur : « Un baiser, je t'embrasse et je te serre la main ».
830 MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. Pg. 86.
831 *Ibid.*, p. 87.

Le théâtre était à un carrefour, l'expression de la *palavra* devait être repensée, reformulée, redéfinie. La découverte et la mise en place d'un nouveau langage, en harmonie avec les nouveaux temps, était une tâche complexe qui se révéla exigeante, lente et difficile. La nouvelle ère imposait aux arts et à la société de faire appel à de nouveaux langages. La politique aussi exigeait un nouveau discours qui romprait avec la rhétorique populiste pré-coup d'état militaire en vogue avant 1964.

En 1980, globalement, en matière d'innovation dramatique ou scénique, le théâtre témoignait d'une régression face à l'effervescence des années antérieures. Selon Michalski, dans la première moitié des années 1980, à l'exception de Naum Alves de Souza et de quelques nouveaux talents qui devaient encore faire leur preuve, la plupart des auteurs importants ne montèrent aucune œuvre majeure.

Au-delà de l'approche thématique et esthétique, le théâtre avait d'autres problèmes récurrents et pratiques à résoudre. Comme nous l'avons déjà évoqué (*Une parenthèse à faire : le théâtre non-commercial, une lutte permanente*) le théâtre au Brésil vivait constamment des problèmes de manque de salle de répétition et de théâtre, et de loyers en augmentation croissante. La spéculation immobilière des grands centres déterminait des coûts de mise en scène considérables qui faisaient que les entrepreneurs du théâtre commercial hésitaient à investir dans des auteurs ou des spectacles inconnus du grand public. Seul un grand succès de billetterie pouvait supporter les coûts des loyers et des mises en scène d'une saison. Les prix des entrées finirent par subir d'inévitables augmentations. Le résultat fut une baisse du public par rapport à la croissance démographique. L'augmentation de lancements de spectacles diviserait davantage le public renforçant encore l'impression de salles de plus en plus vides. Ce cercle vicieux créait une boucle négative qui refrénait l'innovation. Dans ce contexte, le théâtre alternatif, ou amateur, continuait à démontrer son importance par sa capacité d'innovation. Il devra cependant faire preuve d'adaptation encore une fois.

Par ailleurs, l'ouverture militaire ébranla l'union de la classe théâtrale. L'absence d'un ennemi commun, à savoir la dictature et la censure, qui jusqu'à présent unissait les discours les plus antagoniques, finit, progressivement, par faire perdre à la classe théâtrale en grande partie, sa cohésion qui provenait surtout du champ idéologique. Les années 1980 verront ainsi grandir dans le domaine de la dramaturgie, les intérêts individuels et les tendances antagoniques face aux questionnements et aux actions par rapport à la fonction sociale du théâtre. Cette dynamique mettra en place d'innombrables factions idéologiques où chacune cherchait à la fois à obtenir des

avantages personnels et à s'affirmer détentrice d'une vérité absolue. Toutefois, elles ne se montrèrent pas capables de formuler une proposition pour un nouveau langage scénique, solide et sincère, qui pourrait tracer une direction et une continuité à la dramaturgie[832].

En arrière-plan, la fin du « miracle économique », dû à des problèmes de gestion internes ainsi qu'aux crises internationales des années 1970, entraina une coupure drastique des fonds destinés à la culture. A cela s'ajouta le fait qu'avec l'imminente ouverture politique, le gouvernement militaire n'avait plus intérêt nécessairement à se mêler de contrôles culturels et qu'il réduisit fortement les fonds destinés à ce secteur.

Quelques lumières au bout du tunnel laissaient entrevoir des espoirs de reprise du dialogue, et surtout d'aides financières de la part du gouvernement. La première lueur fut la création du *Ministério da Cultura* et la deuxième, la nomination de Carlos Miranda, candidat de confiance de la classe théâtrale et bras droit de Orlando Miranda, lors de la gestion antérieure, à la présidence de l'Inacen (*Instituto Nacional de Artes Cênicas*)[833], institut qui remplacerait le SNT en 1981[834].

Mais le théâtre dut faire face à un problème plus considérable, la montée exponentielle de la popularité de la télévision comme moyen de communication, principalement de la *Rede Globo de Televisão*. Les *novelas,* feuilletons télé, de cette chaîne conquirent pratiquement la population entière du pays, qui désormais s'installait en famille devant l'écran, du moins pour ceux qui possédaient un poste, sinon on regardait les novelas dans les bars, etc. La création massive d'un public pour la télévision va changer significativement les mentalités et la culture, et déclencher de profondes modifications de posture et de mentalité chez les artistes. Le rêve de devenir un grand acteur de théâtre sur les grandes scènes nationales, migra rapidement vers l'ambition, presque onirique, d'avoir un contrat à *Rede Globo* et de jouer un rôle important dans la novela à 20 heures, regardée par des milliers de téléspectateurs simultanément. Ajoutons à cela, des conditions de travail modernes et dynamiques alliées à une stabilité de l'emploi, des salaires gratifiants et la possibilité d'accéder à la classe moyenne riche, les conditions étaient réunies pour qu'une bonne partie des acteurs quittent les rangs de la dramaturgie. Soulignons aussi que si le théâtre exigeait

[832] MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. Pg. 91.
[833] *Ibid*.
[834] Consulter site Portal das Artes – FUNARTE –Fundação Nacional das Artes. http://sites.funarte.gov.br/vozessp/linha-do-tempo/o-desenvolvimento-das-politicas-culturais-no-brasil-2/o-servico-nacional-de-teatro-snt/ (consulté le 18/mars/2020 à 14h 07).

de l'acteur une certaine idéologie combative, la télévision, au contraire, demandaient à ses fonctionnaires, acteurs inclus, une posture et un comportement conformiste bien réglés qui devaient suivre la politique de fonctionnement et l'image de l'entreprise. L'arrivée aux hautes sphères du « *star casting* » était fortement conditionnée aux exigences de l'entreprise. Cet univers extrêmement compétitif, accrut l'individualisme et mit à terre la solidarité innée par laquelle le théâtre avait en partie réussi à gagner, face à tous ses problèmes structurels. La télévision devint la vraie forme d'emploi d'un artiste, et le théâtre fut relégué au niveau *d'extra*, ou même de rôle presque idéologique, parfois non rémunéré. Ces circonstances, où il était de plus en plus difficile de trouver de bons acteurs disponibles et volontaires pour monter un spectacle, vont évidemment contribuer, en négatif, à la qualité de la dramaturgie nationale[835].

Les dégâts furent cependant bien plus importants dans le domaine du langage artistique. La télévision brésilienne, soucieuse de transmettre un message facilement décodé et direct, empruntera un langage fictionnel linéaire et empli de conventions au niveau de la narration dramatique, comme à celui du style de représentation. Si le public des années 1980 était lassé des langages abstraits hérités des années 1970, la télévision créa un public qui, rivé quotidiennement devant son poste de télé, développera une difficulté, voire une aversion, pour tous les langages poétiques, fantaisistes ou expérimentaux. De manière globale, les producteurs d'émissions ou de novelas, finirent par abandonner radicalement les spécificités du langage théâtral[836].

Le revers de la médaille est que le théâtre, forme d'expression marginale, désormais un art en quasi voie d'extinction, acquit une aura de *glamour* et de prestige qui attira une foule de jeunes voulant devenir acteur (de théâtre). De manière surprenante, le théâtre devint un art culte, à la mode, au moins dans la jeunesse branchée. Cette demande croissante donna naissance à un grand nombre d'écoles dramatiques et de cours qui multipliaient leurs offres, ce qui était une preuve de vitalité et de transformation[837]. Ces circonstances créèrent une sorte de « mouvement culturel » où Asdrúbal eut un rôle capital, avec les cours qu'il donnera à *l'Ecole d'Arts Visuels* du Parque Lage à Rio de Janeiro. Cette jeunesse, avide de découvrir le monde abstrait et rêveur que le théâtre lui inspirait, eut un avantage primordial que les générations antérieures ne connurent pas : la liberté d'expression. Dans un environnement plus

[835] MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. Pg. 92.
[836] *Ibid.*, p. 93.
[837] *Ibid.*

ouvert, qui permettait davantage la discussion, l'investigation et la liberté, de nouvelles formes dramatiques pourraient naître.

2. L'âge adulte frappe à la porte : « Aquela Coisa Toda[838] »

Trate-me Leão était partout synonyme de salles remplies dans le pays et la pièce aurait pu sans doute rester encore longtemps à l'affiche. Plus de quinze ans plus tard, Luiz Fernando Guimarães faisait allusion au succès du spectacle en disant à la télévision que « Trate-me Leão n'allait jamais terminer… »[839].

La troupe sentait cependant qu'il était temps de songer à monter une nouvelle pièce. Une question de base s'imposait à eux. Les thèmes centraux de *Trate-me Leão* étaient la jeunesse, la dépendance familiale et toutes sortes de préoccupations du monde de la post adolescence. Les jeunes acteurs avaient dépassé ces questionnements, ils étaient désormais des adultes autonomes de plus de 25 ans et ne vivaient plus dans la dépendance des parents. Continuer *Trate-me Leão* était d'une certaine manière contradictoire avec leurs vies de jeunes adultes continuant à jouer le rôle d'adolescents. Non seulement il fallait changer de thématique, mais aussi de langage et entreprendre un nouveau chemin, une nouvelle forme d'abordage théâtral[840].

Involontairement et inopinément, l'obligation d'évolution et changement s'imposait. Malgré le succès de leur première pièce d'auteur, il fallait transmuter. L'immobilisation sur une thématique, un langage, et surtout sur une seule pièce, serait non seulement une contradiction, mais aussi une condamnation pour la conception de la troupe.

Se souvenant des mois de préparation vécus pour la mise en scène de *Trate-me Leão,* la troupe était consciente qu'il ne fallait pas attendre la fin de la saison pour penser à l'après. La plupart des membres de la troupe vivaient déjà de leur travail d'acteurs, avec des factures à payer et même des enfants à élever, comme Perfeito Fortuna qui était désormais père. Les Asdrubaliens ne pouvaient pas encore une fois tout arrêter pour préparer pendant des mois un autre spectacle.

Selon Márcio Pereira, l'idée de monter un deuxième spectacle d'auteur s'imposa pendant la saison de *Trate-me Leão* au théâtre Ipanema, pendant l'été 1977/78 à Rio de Janeiro[841]. Toutefois, la troupe voyageait, répétait encore avec *Trate-me Leão*. Elle ne

[838] Traduction de l'auteur : *Toute cette chose.*
[839] Déposition de Luiz Fernando Guimarães in : Série documentaire, Chaîne Viva : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 7, *E Crer pra ver* (transcription pg.1). 09/décembre/2017. Canal Viva.
[840] Déposition de Hamilton Vaz Pereira in : Série documentaire, Chaîne Viva : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 7, *E Crer pra ver* (transcription pg.1). 09/décembre/2017. Canal Viva.
[841] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 121.

parvint pas à concilier la saison avec la création d'un nouveau spectacle. Mais l'idée hantait les Asdrubaliens.

La volonté de monter un nouveau spectacle nécessitait d'intégrer de nouveaux membres au groupe. Hamilton anticipait aussi le fait que certains acteurs pourraient quitter la troupe. Il y avait des signes avant coureurs et cela se matérialisa par une nouvelle scission du groupe. Quelques acteurs, comme Regina Casé et Luiz Fernando Guimarães, qui avaient déjà commencé à faire du cinéma, entreprirent de travailler sur d'autres projets en dehors d'Asdrúbal. En 1978 le duo tourna le film *Tudo Bem* de Arnaldo Jabor[842]. D'autres partiraient faire de la télévision ou d'autres spectacles. Hamilton avait déjà l'expérience des entrées et des départs. Certains restent, d'autres arrivent et la troupe continue. Cette expérience était inévitable, et d'une certaine manière normale, selon Hamilton[843].

Les *fans* de la troupe étaient nombreux. De plus en plus de jeunes souhaitaient faire du théâtre. Les rencontres à la plage, au théâtre, dans les fêtes, créaient de nouvelles amitiés et des contacts qui invitaient la troupe à intégrer de nouvelles personnes. Ce fut le cas de Vicente Pereira, José Lavigne et de Chacal lui-même (que la billetterie *de Trate-me* Leão avait aidé lors de son accident à São Paulo)*[844]*. Le poète Chacal, ami des Asdrubaliens depuis les origines, admirait la troupe[845] et connaissait certains des acteurs depuis sa tendre jeunesse. Il avait étudié avec Evandro Mesquita à l'Ecole André Maurois à Rio et était à l'époque le petit ami de Patrícia Travassos[846]. Il avait été marié à Regina Casé. Son langage poétique était très proche de celui de la troupe. Tant de connivences firent qu'il se décida à rejoindre la troupe en mars 1978[847].

L'arrivée de nouveaux membres ne fut cependant pas un chemin de roses. D'après Chacal, sept nouveaux venus furent intégrés : un acteur, deux actrices, deux auteurs (Chacal lui-même et Vicente Pereira) et un réalisateur adjoint. Le but était de s'adjoindre de nouvelles expériences et d'autres regards pour commencer à travailler sur le deuxième spectacle d'auteur. Après une tournée dans le nord-est la troupe revint à

[842] Pour plus d'information sur ce film, consulter le site Cinemateca Brasileira.
[843] Hamilton en parlera ouvertement plusieurs années plus tard in : Déposition de Hamilton Vaz Pereira in : Série documentaire, Chaîne Viva : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 7, *E Crer pra ver* (transcription pg.3). 09/décembre/2017. Canal Viva.
[844] Revoir chapitre sur Trate-me Leão à São Paulo.
[845] Déposition du poète in : Série documentaire, Chaîne Viva : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 7, *E Crer pra ver* (transcription pg.3). 09/décembre/2017. Canal Viva.
[846] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 121.
[847] *Ibid*.

Rio où elle se limita à douze acteurs (au lieu de dix-sept auparavant). Le voyage au nord-est fut un succès mais il fut aussi très couteux vu le nombre de membres. Sans argent et sans vision sur le prochain spectacle, certains « quittèrent le bateau ». Les discussions sur le nouveau spectacle ne reprendraient, selon Chacal, qu'en mars 1979[848].

Après une pause d'un mois de vacances à la suite de la dernière présentation de *Trate-me Leão* au *Morro da Urca,* la troupe reprit ses forces et se lança dans le processus de création de la prochaine mise en scène[849]. Ils commencèrent effectivement à se dédier au nouveau texte vers la fin du 1er trimestre 1979 quand Hamilton présenta au groupe une première structure dramaturgique déjà en cours de conception. Le matériel qu'il présenta, comprenait déjà l'esquisse d'une thématique centrale, des personnages, des thèmes, des sujets, ce qui permit aux acteurs de commencer le processus classique de la troupe, c'est-à-dire les improvisations. Il s'agissait de moments[850] où les acteurs réfléchissaient sur eux même et sur leur travail avec un fil conducteur intitulé « *une troupe dispersée de solitaires »*[851]. Hamilton avait déjà développé une ébauche de la pièce avec douze tableaux divisés en trois parties. Les répétitions commencèrent à partir de là.

La troupe aurait répété jusqu'en juin 1979 à l'Université d'Etat de Rio de Janeiro – UERJ quand Hamilton et Regina Casé furent invités à participer du Festival de Théâtre des Amériques à New York et partirent en juillet[852]. L'expérience pour l'actrice et le metteur en scène fut sans doute grande en termes de contacts et d'expériences, mais la troupe n'était pas encore assez soudée pour supporter l'absence d'Hamilton et Casé, qui étaient des piliers artistiques, mais aussi psychologiques de la troupe. Les répétitions ne reprirent qu'en août à la *Casa do Estudante* (Maison de l'Etudiant). Ce fut alors

[848] *Chacal, Asdrúbal de volta.* Correio Braziliense. Brasília, 07/juin/1980. Pag 17.
[849] Déposition de Hamilton Vaz Pereira in : Série documentaire, Chaîne Viva : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 7, *E Crer pra ver* (transcription pg.1). 09/décembre/2017. Canal Viva.
[850] Hamilton expliqua ce processus en entretien au *cadernos de Teatro vers la fin de 1979.* Cadernos de teatro. Publicação d'O Tablado patrocinada pelo Serviço Nacional de Teatro – DAC – FUNARTE, órgão do Ministério de Educação e Cultura. Diretor responsável João Sérgio Marinho Nunes. Octobre-Novembre-Décembre 1979. Rio de Janeiro. Pg. 16-17.
[851] FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais anos 70*. São Paulo: Editora Unicamp, 2000. Pg. 72.
[852] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 122.

qu'Asdrúbal connut une nouvelle scission qui réduisit le groupe à cinq acteurs, le metteur en scène, un producteur et le régisseur lumière[853].

Heloísa Buarque de Hollanda donne une version de la scission, qui n'est abordée ni par Hamilton, ni par Paulo Márcio. La tentative de rénovation de la troupe n'avait pas créé une dynamique alliant les « vétérans » et les « néophytes ». Les débuts d'*Aquela Coisa Toda* avaient été accompagnés de confusions et d'incompréhensions, sans oublier le manque de ressources et le faible engagement des participants. Hamilton, pour sauver l'esprit de création collective, marque d'Asdrúbal, dut aller de l'avant. Dans son livre *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*, Buarque raconte que lors d'une réunion à la *Casa do Estudante*, Hamilton aurait demandé aux nouveaux arrivés de partir. Les néophytes partirent et le noyau restant se composait désormais de Evandro Mesquita, Patrícia Travassos, Luiz Fernando Guimarães, Perfeito Fortuna et Regina Casé. Nina de Pádua, opposée à la décision d'Hamilton, quitta la troupe[854]. Dans un entretien avec le journaliste Antônio Calado en janvier 1980, Hamilton signala aussi le départ de José Paulo qui avait fait partie de Trate-me Leão[855].

Hamilton Vaz Pereira a lui aussi parlé de la scission de 1979. En entretien aux *Cadernos de Teatro,* édités par l'Ecole *Tablado* et sponsorisés par le SNT (Service National de Théâtre) et la FUNARTE (Fondation nationale d'art) du *Ministério da Cultura*, il expose les problèmes survenus avec l'arrivée des nouveaux venus. Selon lui, non seulement les anciens Asdrubaliens ne surent pas transmettre l'enthousiasme aux nouveaux arrivants, mais en plus, exigèrent d'eux qu'ils apportent de nouvelles idées pour lancer la troupe dans une nouvelle phase. Hamilton raconte en détail qu'un samedi une grosse dispute éclata et que le groupe se sépara, sans vote, ni aucune décision. La troupe qui comptait quatorze personnes sur scène, se retrouva avec cinq. La pièce qui avait été conçue pour douze acteurs dut être réadaptée. Au bout de cinq ou six mois de préparation, c'était un coup très dur[856]. Mais les problèmes ne se limitaient pas à cela. La troupe ayant arrêté *Trate-me Leão* en décembre 1978, les acteurs durent trouver

[853] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 122.
[854] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 140.
[855] CALADO, Antônio. *Um espetáculo novo, audacioso e intrigante.* (Entretien avec Hamilton Vaz Pereira). Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, 11/jnvier/1980. Pg. 10.
[856] Pour cette nouvelle scission voir aussi : FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais anos 70*. São Paulo: Editora Unicamp, 2000. Pg. 72.

d'autres ressources financières, ce qui limita leur engagement et le temps consacré à la préparation du prochain spectacle.

L'Inspecteur Général avait mis quatre mois pour être adapté, Ubu sept mois et Trate-me Leão neuf mois. *Aquela Coisa Toda* suivit l'évolution et mit toute l'année 1979. Mais ceci ne veut pas dire que les rencontres étaient assidues. Les répétitions se concentrèrent à la *Casa de Cultura Laura Alvim,* au gymnase de *Botafogo* et à la *Casa do Estudante*, marquées, semble-t-il, par des épreuves et des lamentations avec, en arrière-plan, le manque de sureté et d'estime de soi des acteurs, sans parler de la forte nostalgie des bons vieux temps de Trate-me Leão[857]. Malgré les problèmes, les préparatifs avançaient. Une proposition dramaturgique et dramatique d'Hamilton, avec des greffes des autres Asdrubaliens, finit par être adoptée. Hamilton aurait été influencé par la lecture faite avec un professeur d'épistémologie de PUC (Université pontificale catholique de Rio de Janeiro) de « L'Origine de la tragédie » de Nietzche.

La première scène inspirée du philosophe était essentiellement onirique et elle aurait procuré un sentiment d'étrangeté à quelques acteurs. Patrícia Travassos et Regina Casé, auraient signalé que la scène n'avait rien avoir avec la vie réelle de la troupe dont le spectacle s'inspirait[858]. L'approche philosophique et dans le champ de l'imaginaire aurait déplu à certains Asdrubaliens qui craignaient qu'une approche trop poétique mettent de côté l'aspect central de la conception asdrubalienne, c'est-à-dire l'humour. Tensions, discussions, suivies de créations, déconstructions finirent, néanmoins, par donner place au scénario du spectacle.

Dans un premier temps, la conception dramaturgique réduisait au maximum les subterfuges théâtraux ne laissant sur scène que l'essentiel : l'acteur et le public. Jorginho de Carvalho, le fameux régisseur lumière, primé à plusieurs reprises, fut le seul recours vraiment utilisé dans la nouvelle mise en scène[859]. Cette réduction dramaturgique, centrée sur l'acteur, fut d'ailleurs insérée dans le texte et servit de métalangage dans un passage où Perfeito Fortuna jouait Dionísio :

> (…) *Eh bien, où vous allez aucun décor n'est nécessaire, pas besoin de vêtements spéciaux, pas*

[857] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 140.
[858] *Ibid*., p. 141.
[859] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 124/125.

besoin de dialogue connu sur le bout de la langue. Vous n'aurez besoin que de ça (pointe son propre corps). C'est le moyen de transport privilégié[860].

Si la scène était vide de décors renvoyant ainsi à une simplicité scénique, la pièce parlait des complexités et péripéties des vécus de la troupe. C'est probablement dans ce sens que Perfeito Fortuna, consciemment ou non, baptisa le spectacle *Aquela Coisa Toda* (Toute cette chose). Le nom plut à Hamilton qui l'adopta[861].

En entretien aux *Cadernos de Teatro* (4*e* trimestre 1979), Hamilton décrit ce qu'était la pièce dans sa conception. Il s'agissait d'un spectacle profondément fragmenté avec de longues scènes - la plus longue durait quinze minutes. En ce qui concerne la structure dramaturgique, il explique que les huit premières scènes pouvaient être déplacées, ou même éliminées, en fonction du lieu où la pièce serait présentée[862].

Dans la *Tribuna da Imprensa* du 11 janvier 1980, Hamilton Vaz Pereira, donnait une bonne explication de la transition dramatique entre *Trate-me Leão* et *Aquela Coisa Toda.* Selon lui, le premier spectacle aurait été une sorte d'« exercice » qui cherchait à faire, dans la perspective de la jeunesse, un essai démonstratif de sa vision du monde et de sa réaction face à celui-ci. Le deuxième spectacle d'auteur présentait, en revanche une approche autobiographique de la troupe et de son histoire, avec des acteurs qui jouaient désormais le rôle d'adultes face à des situations plus concrètes de la vie[863]. En octobre 1997, dans le Jornal do Brasil, Hamilton dira à Paulo José que pour le deuxième spectacle il ne fallait plus raconter les histoires d'individus d'une génération, mais des histoires du groupe lui-même[864].

Hamilton parlait d'une maturation de ce spectacle d'auteur face au premier. La thématique et le langage ferait preuve d'une évolution en terme qualitatif grâce aux expériences accumulées les trois dernières années. Si Trate-me Leão avait été un *patchwork* avec l'apport des sentiments et des expériences individuelles des

[860] Perfeito Fortuna joue le rôle de Dionysio à *Aquela Coisa Toda.* Enregistrement en direct du spectacle au théâtre *Alfredo Mesquita* à São Paulo. *Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo* (Département de Recherches du Centre Culturel de São Paulo). In : PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 127.

[861] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 141.

[862] *Asdrúbal Trouxe o Trombone: 5 anos.* Cadernos de Teatro. N. 83. Octobre-Décembre 1979. Pg. 19.

[863] CALADO, Antônio. *Um espetáculo novo, audacioso e intrigante.* (Entretien avec Hamilton Vaz Pereira). Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, 11/janvier/1980. Pg. 10.

[864] *Rua Alice, 550 - Dionisio é pai. Paulo José entrevista Hamilton Vaz Pereira.* Journal du Brésil, Revista de Domingo. Ano 22 – N° 1119 – 12/octobre/1997. Pg. 6.

participants, *Aquela Coisa Toda* serait développé et mis sur scène à partir de la pratique collective du groupe[865]. Le processus de création serait désormais décentralisé et deviendrait un des chemins propres de la troupe, où tous devraient être capables de comprendre le système de création et de production qui les faisaient vivre. La possibilité de participer aux diverses étapes soit de création, soit de production, ne devaient pas cependant être comprise comme l'absence de responsables dans chacun des secteurs. Selon Fernandes, le processus collectif ne veut pas dire « *tout le monde fait tout* » mais plutôt « *tout le monde a un avis sur tout*[866] ». Selon l'analyse de Fernandes, le mode collectif de création de la troupe éliminait la hiérarchie des fonctions artistiques puisque tous avaient des droits égaux sur le produit final collectif[867].

Au-delà de l'expérience de vie, alliée à la philosophie que la troupe mettait désormais sur scène, le spectacle exposait un beau panorama culturel du pays. Ce mixte de Nietzsche et de Brésil était, selon Heloísa Buarque, le résultat des nombreux voyages[868] que la troupe fit partout dans le Brésil et qui lui permirent de mieux connaitre la société et la culture de son propre pays[869].

Le 13 janvier, *O Globo* annonçait le lancement du nouveau spectacle asdrubalien et en donnait la fiche technique. Le spectacle comprenait douze actes. Le metteur en scène était Hamilton Vaz Pereira, le régisseur lumière Jorginho de Carvalho et les acteurs Luiz Fernando Guimarães, Evandro Mesquita, Regina Casé, Ivan Marques, Paulo Conde, Patrícia Travassos, Chacal et Perfeito Fortuna[870].

Aquela Coisa Toda débuta le 14 janvier 1980 sur la scène du théâtre Dulcina. Selon le programme fait par Evandro Mesquita pour le lancement, à la distribution citée ci-dessus, il fallait ajouter Nina de Pádua (mais selon Buarque de Hollanda elle aurait quitté le groupe à la scission de 1979[871]), Zé Paulo Pessoa, Cristiana, Rosa, Walkiria, Maria Silvia, José Lavigne, Janine, Claudinha et Vicente Pereira[872].

---

[865] FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais anos 70*. São Paulo: Editora Unicamp, 2000. Pg. 72.
[866] *Ibid.*
[867] *Ibid.*, p. 71.
[868] Annexe AQUE 1.
[869] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 142.
[870] MARINHO, Flávio. *Chico Anísio e Asdrúbal: a semana é do humor.* Journal O Globo, Domingo. 13/Janvier/1980. Pg. 6.
[871] Nina de Pádua aurait effectivement quitté le groupe lors de la scission d'un samedi 1979 pendant une réunion à la *Casa do Estudante*. Revoir HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 140. Probablement Nina a reintégré postérieurement le groupe.
[872] Pour ces derniers, je n'ai pas réussi selon mes recherches à dire avec sûreté quelles personnes ont participé en tant qu'acteurs ou dans l'équipe.

Programme fait à la main par Evandro Mesquita pour la première d'*Aquela Coisa Toda* au théâtre Dulcina à Rio de Janeiro le 14 janvier 1980[873].

Contrairement à Trate-me Leão qui connut encore des problèmes de censure, le nouveau spectacle d'auteur n'eut pas de soucis avec les institutions d'Etat. Ceci s'explique par le fait qu'en 1980 le Brésil vivait pleinement la période d'ouverture militaire. En janvier, l'été brésilien, sous les airs de liberté, encore contrôlée, s'intitulait *Verão abertura* (Eté ouverture politique).

Le 10 janvier 1980, après lecture du texte intégral de *Aquela Coisa Toda,* les agents de censure Maria Cecília Martins C. Costa et Luis Paulo Dias de Mattos envoyèrent au Chef du *Serviço de Censura e Diversões Públicas* de Rio de Janeiro du *Serviço Público Federal* le document n° 125[874] qui soumettait la libération de la pièce à une séance privée de présentation aux agents de la censure. Cette procédure était

[873] Voir aussi annexe AQUE 12 d'une affiche ou dessin qui suggère une autre distribution de la pièce Aquela Coisa Toda.
[874] Annexe AQUE 2.

normale. Deux avis seront émis, le premier sous le n° 126, par Maria Cecília Martins C. Costa le 21 janvier[875] et le deuxième sous le n°141, le 24 janvier par Luiz Paulo Dias de Mattos[876]. Les deux avis furent envoyés, selon la procédure au Chef du *Serviço de Censura e Diversões Públicas* de Rio de Janeiro. Le 1er février, ce dernier, Hélio Guerrero, envoyait le document n° 78/80[877] au directeur de la *Divisão de Censura de Diversões Públicas* en sollicitant l'expédition de certificat pour le spectacle *Aquela Coisa Toda.* Le 14 février, un mois après le lancement, le Directeur de la DCDP - *Divisão de Censura de Diversões Públicas* délivrait un certificat de libération de la pièce avec restriction aux mineurs de moins de dix-huit ans[878]. Signe de la fin de l'AI-5, la pièce fut jouée avant même d'avoir été libérée.

2.1 La presse

Le jour du lancement de *Aquela Coisa Toda,* 14 janvier 1980, les deux journaux les plus importants du pays, le *Jornal do Brasil* et *O Globo,* présentaient une rétrospective sur la troupe.

Le *Jornal do Brasil* rappelait la posture innovatrice d'Asdrúbal et sa créativité qui, selon la journaliste Deborah Dumar, allait du langage au comportement dramaturgique, mais aussi son succès public et critique avec Trate-me Leão. Dumar soulignait que la première mise en scène d'auteur qui se rapprochait plus du cirque et du concert que du théâtre conventionnel, apportait une note fortement révolutionnaire dans la dramaturgie brésilienne[879].

O Globo à son tour n'était pas avare de louanges envers le groupe qui serait, selon Flávio Marinho, le centre des attentions du théâtre expérimental. Asdrúbal avait toujours maintenu le compromis de *« l'aventure »* dramaturgique depuis son mode de production, en passant par son processus de travail jusqu'au résultat final. Dans le même article, Regina Casé disait que leur méthode de base avant de se lancer dans une nouvelle mise en scène était le « rêve ». Rêve qui sous entendait l'idéologie de faire du théâtre libre des contraintes du marché théâtral. Rêve qui exigeait une forte dose

[875] Annexe AQUE 3.
[876] Annexe AQUE 4.
[877] Annexe AQUE 5.
[878] Annexe AQUE 6.
[879] DUMAR, Deborah. *Aquela Coisa Toda. Em cartaz, alegria de Regina Casé e sua gente.* Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 14/janvier/1980. Pg. 5.

d'engagement et de courage puisque, comme le signalait Casé, la troupe travaillait toujours avec de faibles ressources[880].

2.2 La première

Les spectateurs du lancement de *Aquela Coisa Toda,* le 14 janvier au théâtre Dulcina, n'oublieraient pas la première scène. Une *batucada* descendait des loges jusqu'à monter sur scène, alors que les acteurs chantaient à l'unisson *Maracatu Atômico.* Le public était frénétique, il criait et applaudissait sous le retentissement des gros tambours. Heloísa Buarque de Hollanda signale dans son livre que c'était la première fois, dans le théâtre brésilien, qu'une *batucada* montait sur scène[881].

Prospectus fait main de la première d'*Aquela Coisa Toda* le 14 janvier 1980 au Théâtre Dulcina à Rio de Janeiro.
Archive Funarte - Rio de Janeiro.

Toutefois au fur et à mesure que la pièce se déroulait, l'impact fulminant des tambours fut remplacé par le silence. Peu à peu, des spectateurs partaient. La billetterie avait vendu 800 entrées, mais la pièce se termina avec la moitié de l'auditoire. Cette réaction du public causa chez les acteurs une forte appréhension et une angoisse. *Aquela Coisa Toda* n'avait pas du tout l'accueil qu'avait eu *Trate-me Leão* et les fans de la troupe étaient désarçonnés. A titre d'exemple nous pouvons citer la réaction d'Angela

[880] MARINHO, Flávio. *Grupo 'Asdrúbal', um novo espetáculo. O Sonho como método, sem um tostão.* Journal O Globo, Cultura. 14/janvier/1980. Pg. 21.
[881] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 146.

Rô Rô, chanteuse de personnalité forte qui ne mâchait pas ses mots, à l'époque au sommet de sa carrière, elle aurait demandé postérieurement à Hamilton : *« C'est quoi cette merde, Tu veux faire quoi ?* [882] »

Pour ce qui concerne les avis de la presse, contrairement à Paulo Márcio qui signale dans son mémoire de Master en théâtre à l'Université de Rio de Janeiro (UniRio) en 2000[883] que la première critique de presse retrouvée date du 23 janvier, mes recherches ont permis de trouver un article datant du lendemain du lancement. Pedro Pedig de Campos écrivait le 15 janvier dans le journal *República*[884] que si la troupe avait été accusée par une partie de la critique de travailler de manière systématique sur les comportements et le langage liés à la jeunesse, désormais *Aquela Coisa Toda* avait réussi à rompre les « frontières dorées de soleil de la zone sud [885] de la ville de Rio de Janeiro ». Selon Campos, le refus de rentrer dans les schémas conventionnels et professionnels de la dramaturgie était mis sur scène, explicitant les angoisses, les afflictions, mais aussi les joies et le bonheur de faire un théâtre libre et indépendant du marché. Le journaliste voyait dans le spectacle, une réflexion intime sur les difficultés de la troupe qui, dans le cadre du théâtre alternatif et de son inhérente marginalité, avait toutefois réussi à garder un public fidèle. Le succès de la troupe tenait à son langage mordant et direct qui permettait de discuter sur scène, avec humour, ironie et audace, des sujets de société les plus divers comme la sexualité, les difficultés financières, la politique, les drogues, etc. Pour ce qui concernait le nouveau spectacle, Hamilton disait au journaliste, qu'il s'agissait d'une dramaturgie qui dénudait l'espace scénique en utilisant une conception proche du cirque, qui travaillait le côté humoristique *carioca* de détente et nonchalance. Malgré l'impression négative transmise par le public, comme l'article du *República,* les premières critiques de la part de spécialistes et d'acteurs de renom furent positives.

---

[882] Traduction de l'auteur in : HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 146.

[883] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 136.

[884] CAMPOS, Pedro Redig de. *Uma alegre improvisação sobe ao palco.* Journal República, 2° Caderno, Teatro. 15/janvier/1980. Pg. 9.

[885] La référence à la zone Sud de Rio de Janeiro sous-entend surtout les belles plages comme Ipanema, Copacabana, Arpoador et Leblon. La fameuse lagune *Lagoa* fait aussi partie de cette vaste zone qui englobe plusieurs quartiers.

Le reportage de la revue *Veja* du 23 janvier qui englobait deux articles, celui de la journaliste Lúcia Rito intitulé *Na idade da razão*[886] et celui de Luís Carlos Maciel intitulé *Um espetáculo que é o trunfo do ator*[887] était élogieux. Lúcia Rito soulignait que malgré les trois heures de spectacle, personne n'était sorti déçu face au panel de sentiments exposés qui pourrait se résumer comme la description des craintes communes à la génération des plus de vingt ans. La journaliste notait qu'il était possible de faire du théâtre sans grandes ressources financières mais en revanche avec beaucoup d'imagination. Sans décor sur scène, la pièce se concentrait sur la dynamique et l'expression corporelle et vocale des acteurs, dans une approche de presque révérence au propre rôle de l'acteur[888]. Elle rapportait, dans l'article, l'opinion d'une des actrices les plus importantes et reconnue du théâtre, du cinéma et de la télévision brésilienne, Fernanda Montenegro[889] : « Ce qui me fascine chez Asdrúbal est leur excellent travail en tant qu'acteur (...) du point de vue de l'interprétation ils ne sont pas nouveaux, ils sont éternels »[890]. L'actrice ajoutait toutefois que « du point de vue formel, du texte, je ne crois pas qu'ils présentent rien de nouveau. Ils sont aussi bons que ma génération ou celle d'avant »[891].

Luís Carlos Maciel faisait lui aussi l'éloge du spectacle en soulignant la force de la mise en scène des acteurs. « Il s'agit d'un théâtre d'acteur (…). Dans ce théâtre vivant, élémentaire, le contenu dramatique nait de l'expérience existentielle de celui qui est sur scène et, conséquemment, les meilleurs moments de 'Aquela Coisa Toda' proviennent du triomphe de l'acteur sur le plateau »[892]. Pour ce qui concerne le metteur en scène Hamilton Vaz Pereira, Maciel parle d'une « nette évolution dans son travail

[886] RITO, Lúcia. *Na idade da razão. Perto dos 30 anos, o elenco do Asdrúbal mantém a vitalidade e a irrerência da estréia.* Revue VEJA, Teatro. 23/janvier/1980. Archive Funarte, don de Janine Renikoff Diamante. Pg. 64-65.
[887] MACIEL, Luís Carlos. *Um espetáculo que é o trunfo do ator*. Revue VEJA, Teatro. 23/janvier/1980. Archive Funarte, don de Janine Renikoff Diamante. Pg. 65.
[888] RITO, Lúcia. *Na idade da razão. Perto dos 30 anos, o elenco do Asdrúbal mantém a vitalidade e a irrerência da estréia.* Revue VEJA, Teatro. 23/janvier/1980. Archive Funarte, don de Janine Renikoff Diamante. Pg. 64-65.
[889] Arlete Pinheiro Esteves da Silva, connue sous le nom de Fernanda Montenegro est une actrice brésilienne née le 16 octobre 1929 à Rio de Janeiro. Elle a obtenu en 1998 l'Ours d'argent de la meilleure actrice de la Berlinale ainsi qu'une nomination à l'Oscar de la meilleure actrice pour son interprétation dans *Central do Brasil*, filme de Walter Salles.
[890] RITO, Lúcia. *Na idade da razão. Perto dos 30 anos, o elenco do Asdrúbal mantém a vitalidade e a irrerência da estréia.* Revue VEJA, Teatro. 23/janvier/1980. Archive Funarte, don de Janine Renikoff Diamante. Pg. 65.
[891] *Ibid*.
[892] MACIEL, Luís Carlos. *Um espetáculo que é o trunfo do ator*. Revue VEJA, Teatro. 23/janvier/1980. Archive Funarte, don de Janine Renikoff Diamante. Pg. 65.

comme metteur en scène qui utilise les ressources scéniques avec davantage de richesse et rigueur[893]. »

Toutefois, les louanges de la critique ne furent pas unanimes.

Yan Michalski écrivit le 24 janvier une critique très acide sur le nouveau spectacle dans un article dont le titre, qui faisait un jeu de mots sur le nom du spectacle, était déjà révélateur de son opinion négative : *Aquele impasse todo* (Toute cette impasse)[894].

Après une rétrospective de l'histoire de la troupe, Michalski souligne un point cité par une bonne partie de la critique spécialisée. La troupe aurait une compulsion à parler de soi-même, de sa manière d'être au monde. Yan citait une autre constante essentielle au théâtre de la troupe : le talent. Il était aligné sur ce point avec d'autres opinions, celles par exemple de Lúcia Rito, Luís Carlos Maciel, Fernando Peixoto et d'autres critiques plus connus comme Nelson Motta et Macksen Luiz. Pour Michalski le talent de la troupe se traduisait « en langage scénique personnel, beau, provocateur, amusant, valorisé par une interprétation basée en grande énergie et élégance corporelle et avec un ton d'humour démolisseur et extraordinairement exact »[895]. Toutefois, ces louanges se tournent rapidement en critiques sévères sur le nouveau spectacle. Si toutes les caractéristiques de grandeur de la troupe continuaient dans *Aquela Coisa Toda*, Michalski n'hésitait pas à dire que la pièce en soi « *ne fonctionnait pas* ».

Contrairement à Lucia Rito, qui disait dans son article[896] que malgré les trois heures de spectacle personne ne sortait déçu face au panel de sentiments exposés dans la pièce, Michalski reprochait la durée excessive du spectacle, mais aussi le fait qu'*Aquela Coisa Toda* était farcie de moments « bêtes et sans intérêt[897]. » Selon lui, ces moments pauvres d'esprit, exposés au travers des jeux iconiques de l'enfance et des turbulences juvéniles présentes sur scène depuis 1974 et autrefois considérés le fer de lance d'un avant-gardisme *sui generis*, non seulement n'étaient pas sur la même longueur d'onde que les années 1980, mais de surcroît, sonnaient ridicules chez des acteurs qui pour la plupart frôlaient trentaine.

---

[893] MACIEL, Luís Carlos. *Um espetáculo que é o trunfo do ator*. Revue VEJA, Teatro. 23/janvier/1980. Archive Funarte, don de Janine Renikoff Diamante. Pg. 65.
[894] MICHALSKI, Yan. *Aquele impasse todo.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro, 24/janvier/1980. Pg. 2.
[895] *Ibid*.
[896] Revoir: RITO, Lúcia. *Na idade da razão. Perto dos 30 anos, o elenco do Asdrúbal mantém a vitalidade e a irrerência da estréia.* Revue VEJA, Teatro. 23/janvier/1980. Archive Funarte, don de Janine Renikoff Diamante. Pg. 65.
[897] MICHALSKI, Yan. *Aquele impasse todo.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro, 24/janvier/1980. Pg. 2.

Aux yeux de Michalski, la troupe démontrait avec ce nouveau spectacle qu'elle avait du mal à quitter la rhétorique de sa propre vision du monde, se condamnant ainsi à un isolationnisme qui d'ailleurs s'affichait consciemment ou inconsciemment dans le sous-titre de la pièce « *une troupe dispersée de solitaires*[898]. » Yan insiste sur le fait que la formule répétitive qui renforçait constamment le style de vie d'un groupe limité, finissait par nier tout un éventail d'arguments, de styles. Si d'une part ceci paraissait être un choix de la troupe, d'autre part cela pouvait s'avérer une auto-condamnation avec un arrière-plan égocentrique, désormais ridicule à l'âge des acteurs qui insistaient à jouer des adolescents dans une logique thématique à bout de souffle. Pour Michalski, le spectacle de 1980 témoignait d'un épuisement thématique et d'un manque de créativité. Par ailleurs, la tentative du groupe -qui aurait pu être fructueuse- de parler de la dramaturgie et de sa conception, était, selon Michalski, asséchée en moins de cinq minutes[899].

Michalski continuait jusqu'à la fin de l'article à mettre à terre non seulement le spectacle, mais aussi la troupe dont il faisait l'éloge dans les spectacles précédents. Des phrases de plus en plus acides, voire désagréables, paraissent marquer l'opinion de manque de « contenu » du texte jusqu'à la fin de son exposé. Cette absence de message clair ou l'insipidité du discours que Michalski ressent, est fortement mise en valeur à plusieurs reprises par le biais de l'utilisation contraire du sens du verbe *dire* : *« Asdrúbal ne parait ne plus avoir presque rien à dire », « n'avoir rien à dire est lucide et douloureusement compris par le propre Asdrúbal », « il est flagrant, le manque de curiosité intellectuelle qui s'est emparé du groupe », « Aquela Coisa Toda n'a rien à dire, ou n'arrive pas à communiquer le peu qu'il a à dire ».* Le critique terminait son article en disant qu'Asdrúbal Trouxe o Trombone était arrivé à une impasse et que s'il ne se lançait pas dans une nouvelle étape qui romprait le cercle vicieux, sa vie commencerait désormais à s'éteindre[900].

Deux jours après l'appréciation impitoyable de Michalski (Heloísa Buarque parlera dans son livre de *lapidation*[901]*)*, un autre spécialiste, Flávio Marinho, va lui aussi rejoindre le rang des critiques négatives.

---

[898] Revoir : FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais anos 70*. São Paulo: Editora Unicamp, 2000. Pg. 72.
[899] MICHALSKI, Yan. *Aquele impasse todo.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro, 24/janvier/1980. Pg. 2.
[900] *Ibid*.
[901] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 146.

Marinho commence son article du 26 janvier dans *O Globo* en avançant que le nouveau spectacle de la troupe est aussi vague que son titre. Selon lui, la tentative de réflexion sur l'existence de la troupe qui s'entrecroise au monde professionnel du théâtre et à leurs vies ordinaires, se perd constamment sur scène dans des divagations et des jeux d'esprit trop limités à leur propre univers et que le public a du mal à saisir.

Au deuxième paragraphe, Marinho intensifie la critique et dit que le spectacle est narcissique et égocentrique. Effectivement, le groupe partait du présupposé que parler de la troupe et de ses expériences serait nécessairement un sujet qui intéresserait un grand public[902]. Le résultat de cette tentative était un *patchwork* qui cependant ne réussissait pas à composer une mosaïque harmonieuse. Encore selon Marinho, la dispersion continue du spectacle finissait par être une constante à tel point qu'on avait du mal à suivre les dialogues et les actions sur scène. En accord avec l'opinion de Michalski *« d'un spectacle qui n'a rien à dire »,* Marinho reprend aussi la critique liée à la difficulté de transmission d'un message en utilisant de son côté l'antagonisme du verbe *parler*. Selon lui, la prétention d'aborder, dans un spectacle qui traine en longueur, une multitude de sujets, résulte en une mise en scène qui « donne un panorama superficiel de tout et finit à vrai dire *par ne parler de rien*[903]. » La dramaturgie de Hamilton était aussi critiquée. Flávio Marinho dit que les solutions scéniques trouvées n'aident pas à préciser les idées du groupe et créent des images diffuses qui désorientent encore plus. Cette critique va à contresens de celle de Luís Carlos Maciel qui parle de davantage de richesse et de rigueur scénique de la part d'Hamilton[904]. A la fin de l'article, Flávio Marinho jugeait que l'anti-conformisme d'Hamilton, cherchant à rompre avec tout ce qui, selon lui, était dépassé, finissait par le lancer dans une quête sans résultats. Marinho ne sauvera que les trente dernières minutes du spectacle qu'il considère harmonieuses et en dialogue avec les idées proposées, les déplacements sur scène et les musiques. Il termine son article en déclarant, comme Michalski, que la troupe est dans une impasse. Face à cet épuisement, Marinho utilisera le terme « situation-limite[905]. »

---

[902] MARINHO, Flávio. *Asdrúbal trouxe pausa para meditação.* Journal O Globo, Cultura. 26/janvier/1980. Pg. 41.
[903] *Ibid*.
[904] Revoir : MACIEL, Luís Carlos. *Um espetáculo que é o trunfo do ator*. Revue VEJA, Teatro. 23/janvier/1980. Archive Funarte, don de Janine Renikoff Diamante. Pg. 65.
[905] MARINHO, Flávio. *Asdrúbal trouxe pausa para meditação.* Journal O Globo, Cultura. 26/janvier/1980. Pg. 41.

L'évaluation de deux critiques renommés, écrivant dans des journaux à large diffusion nationale, le *Jornal do Brasil* et *O Globo* ont probablement eu un impact fort sur le moral de la troupe et le succès d'*Aquela Coisa Toda*. Heloísa Buarque dira que ces deux critiques ont fini par étouffer la belle critique parue dans la revue *Veja*, elle aussi de grande diffusion[906].

D'autres opinions, de moins grande visibilité, doivent être citées. Macksen Luiz, dans la revue *Isto É*, largement diffusée, faisait une évaluation positive du spectacle[907]. Mais c'est un autre article qui a attiré notre l'attention. Raul Fernandes Sobrinho écrivait dans la *Tribuna da Imprensa* du 11 janvier, un article[908] qui associait la troupe à un nom internationalement connu de toute une génération, référence de la contreculture et de la révolution sexuelle des années 1960 : *Hair & Asdrúbal*[909]. Sobrinho commençait son exposé par des questionnements qui sonnent comme des critiques au Système et à la Critique :

> *Le rêve est fini ou s'est transformé ? Toutes les idées auxquelles une génération a cru, auraient-elles capitulées face à un système inébranlable ? L'amour, la joie et la musique qui reflétaient tout cela sont des choses éternelles ou n'ont été qu'une phase dépassée de l'histoire comme le veulent les analystes intellectuels qui n'apprennent les faits qu'à travers des livres ? Ou c'est le Système qui face à des valeurs plus positives que les siennes laisse entrevoir son inévitable échec?* [910]

Ces questionnements amenaient une critique indirecte (ou même directe), de la critique théâtrale, de la dramaturgie et même de la culture. Sobrinho décrit le film *Hair*, comme le panorama d'une génération pleine de force et de courage qui protestait contre l'absurdité de la Guerre du Viêt-Nam. Le film amenait à méditer sur la pérennité de valeurs comme la paix, l'amour, l'optimisme et la solidarité, les vraies clés de tout, en

[906] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 146.
[907] MACKSEN, Luiz. *Aquela Coisa Toda.* Isto É. São Paulo, 06/février/1980.
[908] SOBRINHO, Raul Fernandes. *Hair & Asdrúbal.* Tribuna da Imprensa, Alternativas. Rio de Janeiro, 11/janvier/1980. Pg. 11.
[909] Annexe AQUE 7
[910] SOBRINHO, Raul Fernandes. *Hair & Asdrúbal.* Tribuna da Imprensa, Alternativas. Rio de Janeiro, 11/janvier/1980. Pg. 11.

opposition au profit, à la richesse et au pouvoir. Le parallèle établi entre ce symbole de la contreculture et de la révolution avec le nouveau spectacle d'Asdrúbal, visait sans doute à mettre en évidence la troupe comme porteuse dans le théâtre brésilien des symboles et des valeurs du musical de *Broadway.*

Abordant *Aquela Coisa Toda,* il argumentait en faveur du nouveau spectacle : la Critique attendait la suite de *Trate-me Leão.* C'était ne rien comprendre au cheminement d'une troupe révolutionnaire et innovante. Le journaliste laisse entendre que, selon lui, Asdrúbal a eu un effet sur le théâtre brésilien similaire à celui de *Hair* à Broadway. Pour démontrer cet effet avant-gardiste, Sobrinho utilise une expression populaire brésilienne qui exprime l'idée de « révélation », « manifestation », et même « rébellion » : Asdrúbal « *pós a boca no trombone* [911]» (« Asdrúbal a crié sur les toits »). Décrivant l'ennui et l'intellectualisme stérile du théâtre traditionnel, le journaliste argumente que la troupe n'a pas de compromis avec le succès, ni avec des chefs d'œuvre et que sa méthode de travail est bien différente des autres compagnies. Le spectacle de lancement n'était pas définitif, des adaptations seraient faites en lien avec les réactions du public, dans une approche de théâtre vivant. *Aquela Coisa Toda* n'avait pas la force de *Trate-me Leão*, la pièce est toutefois très comique, pleine de surprises et de moments profonds, et surtout largement supérieure à « tout ce qui est fait en général ». Il terminait par une critique indirecte aux spécialistes qui à ses yeux faisaient des analyses trop rationnelles, voire déterministes, alors qu'il s'agissait d'un « spectacle à voir avant tout avec le cœur[912]. »

Raul Fernandes Sobrinho écrivait dans son article que le nouveau spectacle n'était pas au point et qu'il devait être affiné. En effet, comme nous l'avons vu, le processus de création et de montage *d'Aquela Coisa Toda* avait été confus, élaboré dans une ambiance de scission et d'interruption récurrente. Le spectacle devait faire face à un processus de construction et reconstruction face à l'opinion du public et de la critique.

La première réalité, sur laquelle tous étaient d'accord, était la nécessité criante de raccourcir le spectacle qui durait trois heures (quatre selon Heloísa Buarque). C'était la répétition de l'erreur vécue avec la première mise en scène de *Trate-me Leão* qui

[911] Sobrinho fait un jeu de mots avec le nom de la troupe qu'il n'a pas été le seul à le faire. Les expressions « por a boca no mundo » ou « por a boca no trombone » sont synonymes du verbe dénoncer, crier, révolutionner et pourraient être traduites en français par « tirer la sonnette », « crier sur les toits » ou « cracher le morceau ». Ce qui est très intéressant est l'association de la troupe avec l'idée de dénonciation, révélation, proclamation et par conséquent de non acceptation de ce qui est imposé ou en place.

[912] SOBRINHO, Raul Fernandes. *Hair & Asdrúbal.* Tribuna da Imprensa, Alternativas. Rio de Janeiro, 11/janvier/1980. Pg. 11.

durait près de cinq heures. La prolixité esthétique innée de la troupe, frappait encore, cette fois-ci en signal d'alarme. Toutefois, si pour le précédent spectacle la troupe eut du mal à couper des scènes, dans *Aquela Coisa Toda,* ce fut l'inverse. Des scènes comme *Pena e suas intrigante caixinha*[913] et *On the rocks*[914] furent éliminées, selon Heloísa Buarque, sans trop de peine[915]. Le texte, plus concis, répondait en partie au vœu de Yan Michalski. Dans un article du 5 février, intitulé « *Duas segundas impressões* » (Deux nouvelles impressions) Michalski, peut-être avec plus de recul, posait de manière moins acide la question de l'« impasse ». Sur un ton plus bienveillant, le critique disait qu'il fallait accompagner l'évolution du groupe et voir comment ces jeunes acteurs réussiraient à adapter d'autres textes à leur code qui, pour lui était « original, basé sur la spontanéité, la fraîcheur et le lyrisme d'inflexions, gestes et expressions[916]. »

Le théâtre dit expérimental était dans sa conception, innovant par lui-même, avec un langage et une approche dramatique qui différaient fortement du théâtre professionnel traditionnel. Parfois incompris et jugé trop « alternatif », il ne plaisait pas à tous. Il souffrait de difficultés presque quotidiennes : manque d'argent, de salles de répétition, de théâtres pour les lancements, d'investissements de la part des hommes d'affaires du secteur culturel.

Au début mars, l'important journal *O Estado de São Paulo,* sous la plume de Maria Inês Galvão, faisait une rétrospective sur le théâtre expérimental depuis la création du groupe expérimental « *A Comunidade* ». L'article[917] mettait en relief l'histoire du genre qui, depuis ses débuts, niait tout un système de travail imposé par les compagnies assises sur des bases commerciales. En 1969, le groupe « *A Comunidade* » lançait sous la direction de Amir Haddad la pièce « *A Construção* » de Altimar Pimentel, faisant connaitre la conception du *Teatro de invenção* (Théâtre d'invention) en opposition avec le *Teatro de mercadoria* (Théâtre marchandise). Ce nouveau mouvement allait au fil des années montrer la possibilité de réaliser des spectacles culturellement significatifs avec des productions bon marché. Le long processus de murissement de ce théâtre, appelé aussi *théâtre indépendant, théâtre alternatif ou non-*

[913] Annexe AQUE 8.
[914] Annexe AQUE 9.
[915] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 149.
[916] MICHALSKI, Yan. *Duas segundas impressões.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro, 5/Février/1980. Pg. 2.
[917] GALVÃO, Maria Inês. *Os caminhos do teatro experimental.* O Estado de São Paulo. Suplemento Cultural. Numero 174/Ano IV ; 02/03/1980. Pg.5.

commercial, questionnait la réalité du pays, ce qui lui permit peu à peu de revendiquer un espace culturel et aussi politique.

En ce sens, les impasses économiques qui limitaient constamment ces groupes, finirent par définir les contours d'une nouvelle esthétique ambulante de présentation et une dramaturgie fortement imprégnée de la notion de collectivité[918]. Asdrúbal naissait justement de ce mouvement en 1974, la même année que la fondation de la *Federação Nacional de Teatro Amador*. Maria Inês Galvão soulignait qu'Asdrúbal, un peu à l'écart du mouvement parce que la troupe s'était professionnalisée, démontrait encore que le théâtre non-commercial jouait son rôle en surmontant les impasses pour sa survie. Pour la journaliste, le théâtre non-commercial était tout à fait « capable d'exprimer ses expériences avec créativité, imagination et courage. » Le théâtre indépendant réussissait désormais, en concentrant ses forces absentes de déterminismes, à conquérir son espace avec la participation de ses membres et surtout avec une logique d'auto-questionnement permanente sur son esthétique et son langage. Elle terminait son exposé en soulignant que cette « agitation » caractéristique du mouvement était aussi (ou devrait être) le combustible ou la raison première du théâtre. L'agitation (*inquietação* en portugais) et la rénovation était le fil conducteur qui transformerait le théâtre en un art *majeur* qui élargirait les horizons et transformerait la réalité[919].

Aquela Coisa Toda abordait la discussion sur le « faire du théâtre », à plusieurs niveaux, depuis la conceptualisation jusqu'à l'aspect expérimental de la mise en scène, lançant ainsi le spectacle à la une du mouvement expérimental. Quinze ans après l'article de Galvão, Paulo Márcio[920] soulignera l'expérimentalisme de *Aquela Coisa Toda*. Toutefois, il faut constater qu'*Aquela Coisa Toda* en tant que spectacle expérimental n'avait en revanche pas vraiment plu au public.

Si la mise en scène d'*Aquela Coisa Toda* comportait plusieurs moments amusants et comiques, comme le disait Sobrinho dans *Hair & Asdrúbal* [921], le spectacle était plus dense en termes esthétiques et de langage, plus philosophique et hermétique que *Trate-me Leão* à l'approche plus familière et directe. Le nouveau spectacle explorait largement les aspects épiques du théâtre faisant appel à la poésie, aux

[918] GALVÃO, Maria Inês. *Os caminhos do teatro experimental.* O Estado de São Paulo. Suplemento Cultural. Numero 174/Ano IV ; 02/03/1980. Pg.5.
[919] *Ibid*.
[920] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 138.
[921] Revoir : SOBRINHO, Raul Fernandes. *Hair & Asdrúbal.* Tribuna da Imprensa, Alternativas. Rio de Janeiro, 11/janvier/1980. Pg. 11.

multiples possibilités de la représentation et rompait l'ambiance illusoire classique de la dramaturgie. Sábato Magaldi disait à l'époque qu'*Aquela Coisa Toda* était « l'une des formes les plus raffinée d'excentricité vue sur scène[922]. » Selon lui, le spectacle raffiné et singulier, la subtilité du langage étaient à l'opposé de la simplicité de *Trate-me Leão*. Ceci expliquerait qu'une partie du public ait eu du mal à « comprendre » et à « digérer » la pièce. En résumé, disons que pendant la saison au Théâtre Dulcina, cette mise en scène avait eu du mal à répondre à l'attente du public qui d'une certaine manière espérait voir une mise en scène qui suivrait la « logique » ou le « modèle » du premier spectacle d'auteur.

Nelson Motta, dans *O Globo*[923] du 1er avril, relevant que décidément la critique *carioca* n'avait pas apprécié le nouveau spectacle Asdrúbalien, nous transmet un avis favorable important, venant d'une célébrité mondiale, celui du chanteur et compositeur Caetano Veloso, un des représentants de la Bossa Nova, fondateur et diffuseur avec Gilberto Gil du *Tropicalisme.*

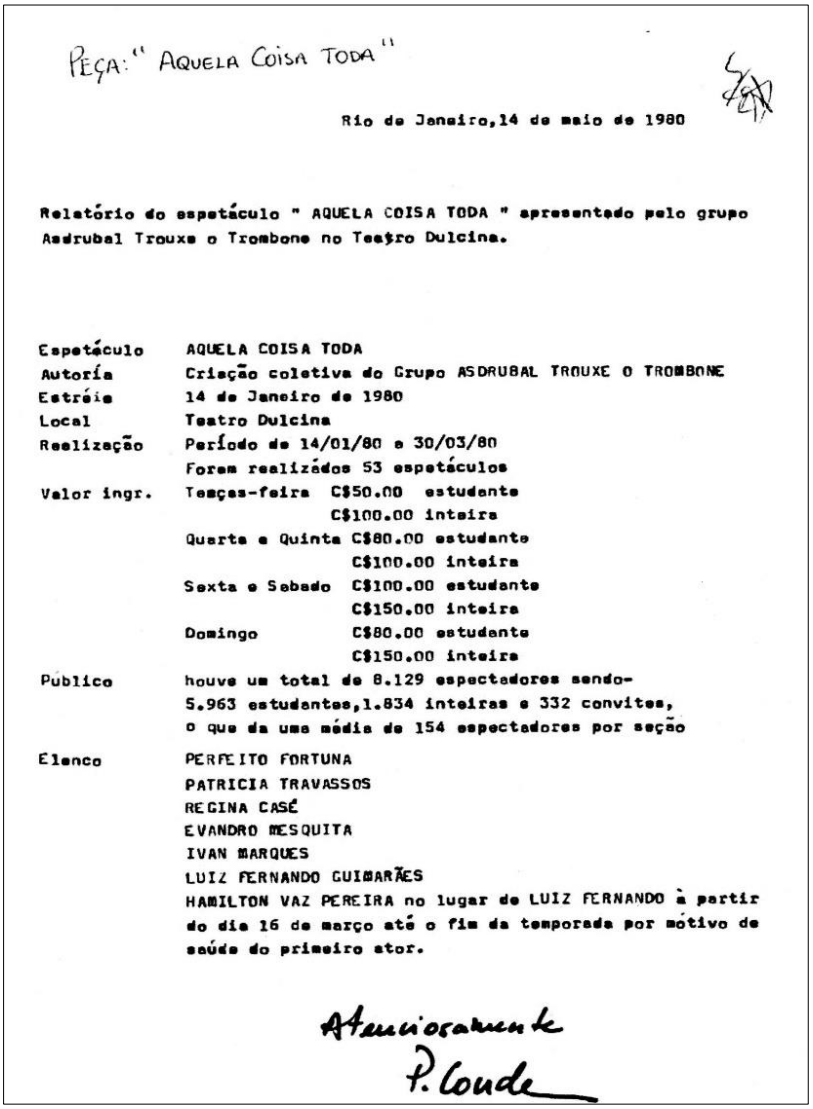
L'opinion de Caetano Veloso méritait d'être considérée, non seulement parce qu'il est considéré jusqu'à nos jours comme un des représentants majeurs de la culture brésilienne, mais aussi parce qu'il avait été à la tête du mouvement culturel, artistique et politique alternatif et révolutionnaire, la *Tropicália.* Le chanteur avait, selon Motta (d'autres sources l'attestent) adoré le spectacle. Il avait même composé une chanson inspirée par *Aquela Coisa Toda* intitulée *Rapte-me Camaleoa.* Caetano Veloso disait à Nelson Motta *:* « La pièce est très belle, ceux qui ne l'ont pas aimé sont des imbéciles[924]. » Sans toutefois expliquer ni sa propre opinion, ni les critiques négatives, il ajoutait qu'il avait été particulièrement inspiré pour sa chanson par une femme qui était un des piliers de la troupe, Regina Casé[925].

Le 31 mars, le *Jornal do Brasil* annonçait la fin de la saison de *Aquela Coisa Toda* à Rio et son départ pour une saison à Salvador (nord-est du pays). En note, Michalski prévoyait le probable retour du spectacle pour une deuxième saison à Rio de Janeiro, cette fois au Teatro Ipanema[926]. Il informait aussi les lecteurs que Luiz Fernando Guimarães avait été blessé à la main pendant une émission à laquelle il

[922] MAGALDI, Sábato. *O Asdrúbal, estimulante mais uma vez.* Jornal da Tarde. São Paulo. 14/novembre/1980.
[923] MOTTA, Nelson. *Camaleoas e sapatos no Espê de Cae e Ben.* Journal O Globo, Cultura, Nelson Motta. 01/avril/1980. Pg. 36.
[924] *Ibid*.
[925] *Ibid.*
[926] MICHALSKI, Yan. Jornal do Brasil, Teatro, Em um ato. Rio de Janeiro, 31/mars/1980. Pg. 2.

participait à *TV Globo.* Après deux interventions, il devrait en subir deux autres. En conséquence, pour la saison à Salvador, le metteur en scène Hamilton Vaz Pereira le remplacerait[927].

La saison au théâtre Dulcina avait ainsi duré seulement deux mois et demi, peut-être en raison du faible engouement du public. Un rapport daté du 14 mai signé par Conde nous donne un bon résumé de la saison du 14 janvier au 30 mars. Sur ce document figurait un total de 8.129 spectateurs dont 5.963 étudiants (entrées à prix réduit), 1.834 entrées sans réductions et 322 invités, donnant une moyenne de 154 spectateurs par séance, la troupe ayant effectué 53 présentations au Théâtre Dulcina sur cette première saison à Rio de Janeiro.



PEÇA: " AQUELA COISA TODA "

Rio de Janeiro, 14 de maio de 1980

Relatório do espetáculo " AQUELA COISA TODA " apresentado pelo grupo Asdrubal Trouxe o Trombone no Tea$tro Dulcina.

Espetáculo	AQUELA COISA TODA
Autoría	Criação coletiva do Grupo ASDRUBAL TROUXE O TROMBONE
Estréia	14 de Janeiro de 1980
Local	Teatro Dulcina
Realização	Período de 14/01/80 a 30/03/80
	Foram realizados 53 espetáculos
Valor ingr.	Terças-feira C$50.00 estudante
	C$100.00 inteira
	Quarta e Quinta C$80.00 estudante
	C$100.00 inteira
	Sexta e Sabado C$100.00 estudante
	C$150.00 inteira
	Domingo C$80.00 estudante
	C$150.00 inteira
Publico	houve um total de 8.129 espectadores sendo-
	5.963 estudantes, 1.834 inteiras e 332 convites,
	o que da uma média de 154 espectadores por seção
Elenco	PERFEITO FORTUNA
	PATRICIA TRAVASSOS
	REGINA CASÉ
	EVANDRO MESQUITA
	IVAN MARQUES
	LUIZ FERNANDO GUIMARÃES
	HAMILTON VAZ PEREIRA no lugar de LUIZ FERNANDO à partir do dia 16 de março até o fim da temporada por motivo de saúde do primeiro ator.

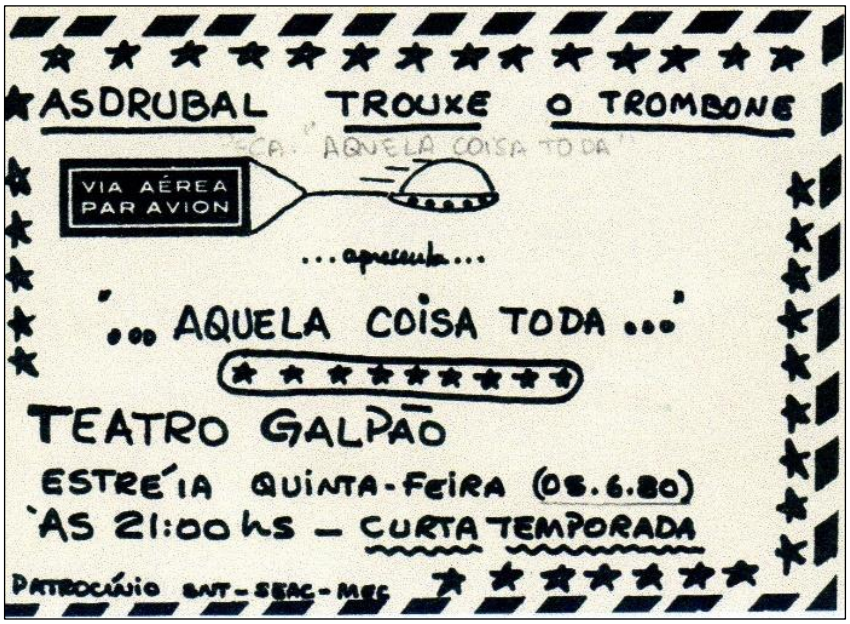
Atenciosamente
P. Conde

Rapport du 14 mai 1980 de la saison de *Aquela Coisa Toda* au Théâtre Dulcina (du 14 jan au 30 mars 1980) signé par Paulo Conde[928].

[927] *Ibid.*

Ce document, par le biais du nombre des entrées étudiantes (plus de 70%) nous donne le profil du public de la pièce. Il confirme aussi l'arrêt maladie de Luiz Fernando Guimarães en lien sans doute avec l'accident à la main rapporté par Michalski[929], et le remplacement de ce dernier par Hamilton Vaz Pereira à partir du 16 mars.

Avec la fin de la saison au Théâtre Dulcina la troupe entreprit une série de voyages à l'intérieur du Brésil. En avril la troupe était à Salvador, au théâtre Castro Alves, ensuite en juin à Brasília, capitale du pays, au théâtre Galpão[930]. Selon Heloísa, *Aquela Coisa Toda* fut jouée à plusieurs reprises à l'air libre. Une des prestations les plus marquantes aurait eu lieu à Brasília sous le nom de *Projeto Cabeça* avec un public d'environ 2.000 personnes[931].



Prospectus fait main pour la saison à Brasília au Théâtre Galpão - juin1980.
Archive FUNARTE

928 In : PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 314.

929 MICHALSKI, Yan. Jornal do Brasil, Teatro, Em um ato. Rio de Janeiro, 31/mars/1980. Pg. 2.

930 PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 138. & MICHALSKI, Yan. *Poetas, portugueses e Asdrúbals no fim de semana.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro, 01/août/1980. Pg. 7. Voir aussi Annexe AQUE 10 avec d'autres prospectus faits main pour l'occasion de la saison au Théâtre Galpão en juin 1980.

931 HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 151.

En août la troupe rentrait à Rio de Janeiro pour une courte saison au *Parque Lage*[932]. Le *Jornal do Commercio* donne un éventail de dates, samedi 2 et dimanche 3 et samedi 9 et dimanche 10[933]. Le *Jornal do Brasil* du 1er août mettait en valeur l'expérience de la troupe de présenter *Aquela Coisa Toda* à l'air libre[934]. Michalski parlait d'une nouvelle phase de la troupe qui serait plus en contact avec la nature avec cette version à l'air libre. L'article confirmait à l'occasion des présentations des 2 et 3 août, des séances en fin de semaine suivante[935].

Au Parque Lage la pièce fut présentée dans la cour intérieure du bâtiment principal. C'était un espace emblématique où avait été tournée une des scènes symboliques du film *Macunaíma*[936], la scène de la *feijoada*[937]. Mise en scène à l'extérieur dans un espace considéré *cult* et fréquenté par la jeunesse, *Aquela Coisa Toda* au *Parque Lage* y gagnait une autre dimension. La jeunesse était venue en masse et l'ambiance était à la fête et à la liberté. En entretien avec Paulo Márcio, Hamilton décrit l'atmosphère créée par l'entourage des jeunes et par le lieu :

> *Le Parque Lage n'est pas un théâtre (...) ; la cour intérieure est un espace informel accueillant qui a aidé à créer un contact plus intime entre le show*[938] *et le public carioca. Les personnes s'asseyaient où cela leur convenait et*

[932] MARINHO, Flávio. *A volta da 'Barraca' e dos Asdrúbals.* Journal O Globo, Revista de Domingo, Teatro. 27/juillet/1980. Pg. 4.
[933] MONTEIRO, Ivan. *Agenda musical*. Jornal do Commercio, 2° Caderno. Rio de Janeiro, 27 et 28/Juillet/1980. Pg. 11. Archive Dapress.
[934] Revoir HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 151.
[935] MICHALSKI, Yan. *Poetas, portugueses e Asdrúbals no fim de semana.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro, 1/août/1980. Pg. 7.
[936] *Macunaíma* est un film brésilien de 1969 du genre comédie fantastique écrit et réalisé par Joaquim Pedro de Andrade, et basé sur l'oeuvre homonyme de Mário de Andrade. En novembre 2015, le film est entré dans la liste de l'Association Brésilienne des Critiques de Cinéma (Abraccine) comme un des 100 meilleurs films brésiliens de tous les temps.
[937] Plat typique brésilien à base d'haricots noirs et viande de porc et bœuf.
[938] Le terme 'show', qui en anglais rapproche de l'idée de concert mais peut tout aussi signaler un spectacle, sera désormais de plus en plus utilisé pour désigner les spectacles de la troupe. Effectivement les pièces vont avoir davantage d'ingrédients de cirque, danse et musique transmettant ainsi plutôt les caractéristiques d'un « show » que proprement d'une pièce de théâtre traditionnelle. Pour le prochain spectacle de la troupe, ce profil 'show' sera mis encore plus en avant.

il y avait une dimension époustouflante à être sous un ciel ouvert à tous les vents[939].

Nelson Motta dans un petit texte du 8 août de *O Globo*[940], décrivait avec enthousiasme ces séances de *Aquela Coisa Toda* au Parque Lage. Il parlait d'une foule de personnes, venue voir « la version révisée et améliorée du spectacle ». « Le résultat était magnifique du point de vue de l'interaction entre le décor naturel et le décor dramaturgique où mots, corps et émotions se répondaient[941]. »

Il est intéressant de signaler qu'à partir de maintenant, la vision des critiques va changer. Oubliée la version précédente qui durait des heures, Motta conclut que la troupe n'avait pas besoin de théâtre pour exercer son art, ce qui mettait en valeur l'aspect alternatif et expérimental du groupe[942].

Quelques jours après sa description enthousiaste d'Asdrúbal au Parque Lage, Motta écrit encore un article élogieux sur *Aquela Coisa Toda.* Oubliées les critiques négatives de Michalski[943] et Marinho[944] en janvier. Motta reprend des termes[945] maintes fois utilisés dans le texte d'*Aquela Coisa Toda : um projeto assombroso*[946], expression qui peut être traduite par « un projet stupéfiant ». Cette stratégie d'insérer un genre de métalangage dans la pièce avait été déjà utilisée dans *L'Inspecteur Général* et dans *Trate-me Leão.*

Cette auto-dénomination du spectacle peut sonner orgueilleuse et audacieuse, peut-être un peu déplacée, du fait que l'expression est répétée avec emphase à plusieurs reprises comme dans un mécanisme soit d'autopromotion, soit de persuasion du public, soit d'auto-affirmation nécessaire pour la troupe elle-même. Psychanalyse à part, Motta est attentif à l'utilisation un peu exagérée du terme et analyse que le projet initial d'*Aquela Coisa Toda*, qui parlait plus de trois heures durant, des expériences de la troupe pendant la tournée à grand succès de *Trate-me Leão* au Brésil, était

939 Hamilton Vaz Pereira in: PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 139.
940 MOTTA, Nelson. *Sábado no parque.* Journal O Globo, Cultura, Nelson Motta. 8/août/1980. Pg. 30.
941 *Ibid*.
942 *Ibid*.
943 Revoir : MICHALSKI, Yan. *Aquele impasse todo.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro, 24/janvier/1980. Pg. 2.
944 Revoir : MARINHO, Flávio. *Asdrúbal trouxe pausa para meditação.* Journal O Globo, Cultura. 26/janvier/1980. Pg. 41.
945 MOTTA, Nelson. *Um esperto e atrevido Asdrúbal toca seu poético trombone: um projet assombroso.* Journal O Globo, Cultura. 12/août/1980. Pg. 34.
946 Revoir Annexe AQUE 1.

« incroyable » et audacieux. Le résultat n'était cependant pas vraiment un documentaire, mais plutôt un texte qui, à partir d'une recherche à la quête d'une expression chaque fois plus personnelle et spécifique, donnait naissance à un laborieux exercice de langage théâtral[947].

Le critique laissait sous-entendre que le nouveau spectacle de la troupe renforçait un concept propre à Asdrúbal concernant sa dramaturgie, mais aussi son idéologie politique face à l'univers théâtral. Motta continuait en affirmant que la structure dramatique et dramaturgique dans laquelle les personnages de la pièce prenaient vie, était extrêmement sophistiquée et d'une forte action scénique. La force de l'action dramaturgique était pour le journaliste une des principales données du processus de création et finissait par surmonter sur scène les tentatives de réflexions que la troupe avait du mal à exposer, selon certains critiques comme Michalski.

Citant les critiques négatives des premières représentations : la troupe « a été honorée de peu d'applaudissements et de critiques acides à Rio[948] », pour Motta le problème tenait au fait que la nouvelle pièce possédait un texte et une complexité dramaturgique qui exigeaient davantage de ses acteurs et de son public. Pour lui il ne s'agissait pas d'un texte chaotique au niveau de la forme et du langage comme certains l'avaient dit. Le développement se déroule au travers d'un langage organique, articulé et précis, avec une dramaturgie bien définie dont les codes sont établis de manière intelligente et directe[949]. Le critique dit clairement qu'il a beaucoup aimé le spectacle, qu'il décrit comme un théâtre poétique et compare avec un des plus importants films de l'histoire brésilienne, *Terra em transe*[950] de Glauber Rocha[951], film engagé politiquement et d'une esthétique poétique, moderne et révolutionnaire. La comparaison

[947] MOTTA, Nelson. *Um esperto e atrevido Asdrúbal toca seu poético trombone: um projet assombroso.* Journal O Globo, Cultura. 12/août/1980. Pg. 34.
[948] *Ibid*.
[949] *Ibid.*
[950] Film brésilien réalisé par Glauber Rocha, sorti en 1967. Considéré le film plus important et polémique de Glauber Rocha et réalisé sous le nez de la dictature militaire brésilienne, le film confirme l'acuité politique et sociale du cinéaste à propos de l'impasse persistante du Brésil et de l'Amérique Latine. Totalement révolutionnaire pour l'époque, par son fort contenu social, le film réaffirme toute la génialité de Rocha et représente son manifeste poétique et politique. Le fait que Motta compare le spectacle avec le film de Glauber Rocha souligne les aspects poétiques, révolutionnaires et sociopolitiques de la pièce 'Aquela Coisa Toda'.
[951] Glauber Rocha est né le 14 mars 1939 à Vitória da Conquista (Bahia, Brésil) et est mort le 22 août 1981 à Rio de Janeiro (Brésil). Il est réalisateur, scénariste, acteur, monteur, compositeur et producteur de cinéma brésilien. A la tête du cinéma Novo, la nouvelle vague brésilienne, il a également beaucoup écrit sur le cinéma comme journaliste et polémiste. Glauber Rocha est considéré l'enfant terrible du cinéma brésilien et est un des mythes les plus respectés du Cinema Novo, ainsi que son porte-parole infatigable. Son œuvre est marquée par l'aspect expérimental, délirant et moderne. La comparaison de la troupe avec le cinéaste renforce la vision de certain critique du caractère expérimental et innovateur de Asdrúbal Trouxe o Trombone.

de Motta de la pièce avec le film de Glauber Rocha lui permet de souligner les aspects poétiques, révolutionnaires et sociopolitiques de la pièce, mais aussi la grandeur et la sophistication du spectacle :

> *Des images poétiques, des visions dispersées, un journal de bord, des impressions de voyages, tout se déroulait de manière vertigineuse, claire et directe, face aux éventuels partenaires de voyages. (...)* Il s'agit *d'un spectacle qui stimule la réflexion et qui est extrêmement osé dans ses rêves sous une émouvante ambition esthétique, compétence dans sa réalisation et de divers moments de grande présence interprétative de la part des acteurs*[952].

Nelson Motta se demande pourquoi ce spectacle « puissant et risqué en tant que travail artistique » a tellement déplu à la critique. Il s'agissait, selon le journaliste, d'un spectacle qui devait être considéré comme un ardu rite de passage qui était indéniablement, même pour les plus grands détracteurs de la troupe (parlerait-il de Michalski et Marinho ?), une preuve sur scène de l'évolution professionnelle et artistique de la troupe, ainsi que de la maturité du groupe. Les voyages à travers le pays avaient transformé la vision du monde, limitée et égocentrique de la troupe, qui se concentrait jusqu'à présent sur l'univers de la jeunesse d'Ipanema. Le regard critique des Asdrubaliens se serait ainsi élargi et se fonderait désormais sur une plus vaste conscience et une maturité intellectuelle sur le théâtre et sur la société brésilienne[953]. Motta continuait sa « défense » par une comparaison avec les succès emblématiques de la période, le film *Bye bye Brasil*[954] et la chanson *Um índio*[955] de Caetano Veloso. *Bye bye Brasil*, sorti en 1980, racontait les péripéties d'un groupe de saltimbanques avec en

[952] MOTTA, Nelson. *Um esperto e atrevido Asdrúbal toca seu poético trombone: um projet assombroso.* Journal O Globo, Cultura. 12/août/1980. Pg. 34.
[953] *Ibid.*
[954] *Bye Bye Brasil* est un film brésilien réalisé par Carlos Diegues produit en 1979 et sorti en 1980. Il a fait partie de la sélection officielle du Festival de Cannes de la même année de son lancement. Le scénario se base sur le Brésil de l'époque soulignant ses contrastes et ses contradictions à travers la chronique des voyages d'une troupe de saltimbanques.
[955] Chanson de Caetano Veloso de 1977, Album *Bicho*, maison de disque PolyGram et Universal Music. La version de Maria Bethânia de la chanson est considérée par certains comme le dernier soupir du Tropicalisme.

arrière-plan la réalité sociale du Brésil. La chanson énigmatique *Um índio* du compositeur Caetano Veloso, décrivait un voyage mythique et apocalyptique d'un indien brésilien au secours de sa tribu, dans une ambiance de « mythologie » brésilienne. La chanson avait effectivement quelques points de contact avec le spectacle d'Asdrúbal : la chanson parlait d'un voyage mythique, point qui pourrait être mis en accord avec la pièce qui parlait, elle, des expériences de voyages de la troupe avec des contours magiques et oniriques.

Grâce à ces exemples, Motta affirmait qu'*Aquela Coisa Toda* participait au moment artistique particulier du début des années 1980 et que la troupe se battait pour établir de nouveaux codes d'expression. Il terminait son article par un appel à l'indulgence de la critique. Le spectacle était à la recherche d'une esthétique propre. Le processus ne faisait que commencer, le vrai produit final *d'Aquela Coisa Toda* était encore en préparation.[956]

Après deux fins de semaine au *Parque Lage*, les Asdrubaliens partirent vers le sud, à Porto Alegre (Rio Grande do Sul) où *Aquela Coisa Toda* fut montée au Teatro Presidente avec le soutien du SNT et MEC et où la troupe aurait donné un cours de théâtre[957].

Prospectus fait main de la courte saison d'*Aquela Coisa Toda* au Théâtre *Presidente* à Porto Alegre – Rio Grande do Sul.

[956] MOTTA, Nelson. *Um esperto e atrevido Asdrúbal toca seu poético trombone: um projet assombroso.* Journal O Globo, Cultura. 12/août/1980. Pg. 34.
[957] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 139.

Le 26 août, dans le journal *Zero Hora*[958] Claudio Heemann écrivait depuis Rio Grande do Sul que la troupe, connue pour son avant-gardisme, se comportait désormais de manière traditionnelle et il décrivait le spectacle avec un décor et des mouvements de scène qui respectaient les exigences de la scène à l'*italienne* et des acteurs qui, au travers de dialogues, transmettaient leur vision du monde. Pour lui, *as palavras*[959] étaient le point central du nouveau spectacle qui par l'inventivité du langage et le monde social qu'il révélait, mettait en scène une génération tout à fait brésilienne parlant les argots de la jeunesse d'aujourd'hui[960].

Trate-me Leão était un spectacle de rébellion juvénile à la *Hair*[961]. Tout cela était présent dans *Aquela Coisa Toda*, sauf le fait que les acteurs et la direction avaient évolué vers une réflexion sur la troupe elle-même qui récapitulait ses expériences de vie et de métier, sur un arrière-plan plus philosophique et rêveur. Le journaliste en vient à critiquer la création collective qui, selon lui, suscite une exubérance de chemins à prendre en terme textuel. D'où sa remarque : « Les Asdrubaliens sont des personnages à la quête d'un auteur[962]. » « Asdrúbal trouxe o trombone est un joueur de trombone. Il manque toutefois le compositeur pour créer la musique à être exécutée[963]. » La critique vaut pour la création collective, mais aussi pour la direction et le travail d'auteur d'Hamilton. Heemann conseille à la fin d'admirer la capacité interprétative des acteurs, le courage et l'indépendance avec lesquels la troupe se lance sur les multiples chemins que le théâtre propose, mais en appelle à une « vue d'en haut » et à une direction forte. Tant que la main forte de la direction ne s'impose pas, continuons à admirer.

Après Porto Alegre, Asdrúbal Trouxe o Trombone remontait au sud-est du pays. Le *Jornal do Brasil* du 26 août[964] annonçait un festival de théâtre de rue dans la ville côtière de Parati. Le festival était promu par le *Departamento de Cultura* et comptait sur la participation de groupes de théâtre dont les activités se déroulaient dans l'Etat fédéré de Rio de Janeiro. Parmi les attractions, on citait le groupe *Tá na Rua* du dramaturge Amir Haddad et *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Heloísa Buarque de Hollanda raconte

[958] HEEMANN, Claudio. *Asdrúbal à procura de autor.* Journal Zero Hora, Crítica. Rio Grande do Sul, 26/août/1980. Archive Funarte.
[959] La parole et leur expression orale.
[960] HEEMANN, Claudio. *Asdrúbal à procura de autor.* Journal Zero Hora, Crítica. Rio Grande do Sul, 26/août/1980. Archive Funarte.
[961] *Ibid.*
[962] *Ibid*.
[963] *Ibid*.
[964] MICHALSKI, Yan. *Canal aberto entre estado e Acet.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro, Em um ato. Rio de Janeiro, 26/août/1980. Pg. 9.

que la troupe serait arrivée à Parati en *sloop* (type de voilier) dans une ambiance digne de stars. Cette arrivée aurait créé l'embarras et même le malaise des autres artistes face à ce qu'ils jugeaient une démonstration démesurée de notoriété et publicité[965].

Le 10 Octobre 1980. Macksen Luiz annonçait avec enthousiasme le retour à Rio de cette troupe d'une « imbattable irrévérence »[966]. Une présentation unique d'*Aquela Coisa Toda* à l'Université PUC[967], à Rio de Janeiro était prévue : « pour ceux qui ne l'ont pas encore vu ce sera une révélation. Pour ceux qui y ont déjà assisté, ce sera certainement une confirmation. »

Le 31 octobre 1980, la troupe aurait été présente à la Librairie Muro[968] pour une soirée aux côtés de la chanteuse Luciana de Moraes, et du groupe *A Fome e a Vontade de Comer.* La poésie et le cirque seraient aussi sur scène avec des poètes et les jongleurs du groupe *Nuvem Cigana*[969].

Mais la troupe avait maintenant l'habitude des voyages. Le *Jornal da Tarde* du 10 novembre annonçait une saison de 20 jours à São Paulo au Théâtre Alfredo Mesquita, mentionnant que la troupe recevait là où elle passait, des réactions positives de la part du public[970].

A la fin de la saison au Théâtre Alfredo Mesquita, la troupe aurait participé à São Paulo avec beaucoup d'autres artistes au *Ginásio do Ibirapuera* à un énorme *show* destiné à soutenir le *Teatro Oficina.* Paulo Márcio écrit qu'il a assisté à *Aquela Coisa Toda* et que le spectacle était « beaucoup plus agile et vibrant que celui du début de la saison à Rio[971]. » Critiques et public seraient plus réceptifs. Selon lui, le groupe serait revenu à São Paulo au Théâtre Pixinguinha[972].

---

[965] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 151.

[966] LUIZ, Macksen. *Algumas sugestões.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro, 10/octobre/1980. Pg. 7.

[967] *Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro* (PUC-Rio) (Université pontificale catholique de Rio de Janeiro) est une institution communautaire, philanthropique et sans but lucratif basée à Gávea, Rio de Janeiro, Brésil et fondée en 1941 par D.Sebastião Leme et le père Leonel Franca.

[968] Livraria Muro à l'époque située au 82 rue Visconde de Pirajá, Ipanema, Rio de Janeiro. Des présentations et lancements de livres avaient lieu au sous-sol de ses installations.

[969] Jornal do Brasil, Caderno B, Show. Rio de Janeiro, 31/octobre/1980. Pg. 11.

[970] *Mais uma polêmica desmontagem do Asdrúbal.* Jornal da Tarde. São Paulo, 10/novembre/1980. Archive : Serviço Público Federal.

[971] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 140.

[972] Mes recherches de presse n'ont pas trouvé d'articles sur la saison au Théâtre Pixinguinha. Voir toutefois : PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 140.

Dans le *Jornal da Tarde* du 11 novembre on commence à parler du *show* d'Asdrúbal. Regina Casé expliquait que le terme de « pièce » n'était pas un mot familier au public jeune et qu'à la fin du spectacle on l'interpellait : « J'ai adoré le *show* »[973]. Cependant, même plus dynamique et concis, le spectacle déplaisait toujours à certains critiques. Jefferson Del Rios dans *Folha de São Paulo* écrit le 18 novembre 1980 que « *Aquela Coisa Toda* au bout du compte n'est rien du tout, mais parfois est quelque chose de très drôle, *l'anti théâtre, ou le super théâtre*[974].» Toutefois son résumé de la pièce est intéressant : « C'est ça : un jeu théâtral d'apparentes improvisations, des jeux d'enfance parlant d'amour au travers de la comédie populaire (*comédia pastelão*), du *nonsense* et des fêtes de collège[975]. » Ensuite son analyse rejoint les premiers avis négatifs de Michalski et Marinho. Il s'intéresse au mot *solitários (solitaires)* que la troupe emploie dans le sous-titre de la pièce. Il fallait y ajouter, dit-il, l'idée *d'infranchissables* ou *d'inaccessibles*.

Pour Del Rios, les Asdrubaliens étaient « vifs et notables », en revanche leur troupe était destinée à disparaître rapidement. Elle n'avait pas de compromis avec la culture artistique élaborée par les autres groupes, interprètes, théoriciens, professeurs et critiques, ce qui expliquait l'utilisation du terme *infranchissables.* La troupe refermée sur elle-même, s'était isolée intellectuellement et artistiquement. Il soulignait que la troupe ne lisait pas d'œuvres dramatiques, sauf Hamilton, qui reconnaissait qu'il ne discutait pas de théâtre et ne prenait pas au sérieux la critique.

Dans le même journal, l'adjoint en *art alternative,* Jairzinho-da-diagramação, qui faisait partie de l'univers Asdrúbalien, la jeunesse branchée, innovante et révolutionnaire des années 1970, montrait une certaine lassitude : « Ils sont *cool* mais ils exagèrent en allongeant trop les choses, parlant de tout sans rien achever, jouant encore des rôles infantilisés[976]. »

[973] *Mais uma polêmica desmontagem do Asdrúbal.* Jornal da Tarde. São Paulo, 10/novembre/1980. Archive : Serviço Público Federal.
[974] RIOS, Jefferson Del. *O trombone do leão e a coisa do Asdrúbal.* Journal Folha de São Paulo, Teatro/Crítica. São Paulo, 18/novembro/1980. Archive Funarte.
[975] *Ibid.*
[976] *Ibid*.

« Affiche » (?) fait main de *Aquela Coisa Toda*
avec le soustitre *Uma dispersa trupe de solitários*[977].

[977] Voir une autre affiche de Aquela Coisa Toda : annexe AQUE 11.

Il soulignait les mêmes points négatifs que la critique :

> *Le truc c'est qu'ils ont fermé le cercle. Ils ont fait toute l'irrévérence qui était possible ayant comme base le primitivisme-urbano-juvenil. L'énergie était superbe mais c'est affligeant de voir qu'ils ne réussissent vraiment pas à verbaliser au-delà du petit cercle de leurs kiffs*[978].

Dans la suite de l'article, Del Rios allait pondérer ses critiques, avec *mais.* La troupe « faisait du théâtre avec du sang et de l'âme ». On s'y amusait, on s'y ennuyait, mais c'était un théâtre vivant, face au théâtre commercial, affecté, lassant, et sans éclat d'âme[979]. Asdrúbal évite de se compromettre dans une dramaturgie commerciale et morne, mais il pourrait cependant naufrager seul et délaissé en tant que confrérie d'artistes libres. Pourtant, Asdrúbal Trouxe o Trombone est :

> *Un document vivant du Brésil actuel où une partie de la jeunesse ne s'intéresserait plus à la politique, à la culture et aux plus âgés d'une manière globale. Ils sont une tribu d'individualistes talentueux, des pessimistes pleins d'espoir, des défaitistes qui ne capitulent pas et des combattants du quotidien*[980].

Il terminait par une adresse au lecteur : « Auriez-vous compris ?! Bah moi je ne suis plus sûr d'avoir compris quoique ce soit[981]. » Parlait-il de son article d'opinions paradoxales ou de la pièce ?

La troupe quitta São Paulo pour rentrer à Rio de Janeiro. Le 2 décembre le *Jornal do Brasil* annonçait qu'*Aquela Coisa Toda* serait représenté au *Parque Lage*, endroit qui serait bientôt témoin de nouvelles expériences. La fin de 1980 pour les

[978] RIOS, Jefferson Del. *O trombone do leão e a coisa do Asdrúbal.* Journal Folha de São Paulo, Teatro/Crítica. São Paulo, 18/novembro/1980. Archive Funarte.
[979] *Ibid*.
[980] *Ibid.*
[981] *Ibid*.

Asdrubaliens était aussi marquée par le début d'une saison au Théâtre Ipanema à 18h[982] , qui continuera l'été 1981. La saison, dans ce théâtre qui avait été une référence de la culture du *desbunde* avec la pièce *Hoje é dia de rock,*[983] sera suivie par un bon public dans une ambiance festive bien différente des premières présentations au Théâtre Dulcina en janvier.

Dans sa colonne intitulé *Em um ato,* Michalski annonçait une fin de semaine différente au *Parque Lage* animée par un symposium de psychodrame avec le groupe *Atores e Bailarinos* dirigé par Regina Miranda qui mettait sur scène un spectacle de théâtre et danse, inspiré par Antonin Artaud, *Heligabalo - o Anarquista coroado*[984]. La note sur le symposium de psychodrame suivait en annonçant qu'à la suite d'une bonne saison à São Paulo, Asdrúbal Trouxe o Trombone présenterait le spectacle *Aquela Coisa Toda* à 21h et serait encore à l'affiche pour la fin de semaine prochaine au *Parque Lage*.

Affiche ou prospectus d'*Aquela Coisa Toda* em décembre 1980 au Parque Lage dans le cadre du Symposium de Psychodrame[985]. Archive Funarte.

[982] Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro, 26/décembre/1980. Pg. 7.
[983] Comme déjà vu antérieurement, *Hoje é dia de rock* fut une pièce de théâtre de José Vicente, présentée de 1971 à 1973 au Teatro Ipanema de Rio de Janeiro. Le spectacle fut considéré par les critiques de l'époque comme "le spectacle le plus important de 1971". La pièce fut un tournant pour la génération *desbunde* de Rio de Janeiro et influença la génération contreculturelle à partir des débuts 1970.
[984] MICHASKI, Yan. Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro, Em um ato. Rio de Janeiro, 2/décembre/1980. Pg. 2.
[985] Pour l'évènement en question voir : CABALLERO, Mara. *Psicodrama. Os conflitos humanos dramatizados no Parque Lage.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. 6/décembre/1980. Pg. 6.

Le *Parque Lage* accueillait depuis 1975 l'*Escola de Artes Visuais - EAV* (Ecole d'Art Visuels) qui fonctionnait dans ses installations. L'Ecole avait la tradition d'être ouverte et d'accueillir d'autres formes d'arts et d'expressions sociales et culturelles dans son établissement. L'EAV avait depuis 1975 entrepris un chemin plus ouvert aux événements culturels et se forgea au fil des années comme espace de résistance[986]. Le fameux artiste plasticien Xico Chaves[987] dira que l'EAV était un endroit de référence de l'état de la contreculture où de multiples expérimentations auront lieu dans les domaines de la poésie expérimentale, du cinéma, de l'expression corporelle[988]. L'Ecole était ainsi un pôle où jeunes et intellectuels se présentaient et exposaient leurs expériences et leurs créations, encore sous la dictature. Le théâtre, la danse, la photographie, la musique, la littérature et de multiples formes d'expressions culturelles et artistiques y verront le jour et y prendront la parole au fil de son histoire.

C'est dans cette ambiance d'ouverture à d'autres arts au-delà des arts plastiques que Hamilton Vaz Pereira, metteur en scène d'Asdrúbal, et Debby Growald du groupe de danse *Coringa,* commenceraient en janvier 1981 un cours intégré entre la danse et le théâtre. Le résultat des cours donnerait lieu à un spectacle présenté en début février 1981[989]. Mais nous parlerons plus longuement dans le chapitre où nous décrirons les interventions des Asdrubaliens au *Parque Lage* et les créations qui vont y naitre à partir d'avril 1981 quand la troupe fêtera ses sept ans d'existence (l'anniversaire est le 1er mai)[990].

986 MORAIS, Frederico. *Parque Lage : a derrota da apatia pela imaginação.* Journal O Globo, Artes plásticas. 18/mars/79. Pg. 44.
987 Artiste plastique contemporain à l'EAV. Revoir note de bas de page 220.
988 Francisco de Assis Chaves Bastos en entretien le 03/05/2016 dans le cadre de ma 1ère Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Xico Chaves 6 pg. 3).
989 MICHASKI, Yan. Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro, Em um ato. Rio de Janeiro, 22/décembre/1980. Pg. 8.
990 PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 140.

2.3 Saison théâtrale 1980

Comme tous les ans, Michalski écrivait un long article sur l'année écoulée dans le *Journal do Brasil.* Sous le titre de *Uma temporada de transição*[991] *(Une saison de transition)* le critique inscrivait à la une du journal la transition que le théâtre vivait à l'aurore des années 1980, sous les auspices de l'euphorie de 1979 avec la fin de l'AI-5 et la réalité de l'ouverture politique. La fin de l'AI-5, mécanisme « légal » envers les libertés d'expression sous la dictature, mettait aussi fin aux pressions de la censure envers les arts et ouvrait enfin les portes à une dramaturgie libre.

L'année 1979 avait commencé à se lancer à la quête et à la (re)construction d'un théâtre authentiquement libre qui devait rompre avec la logique de la terreur, le langage camouflé et déguisé des « entrelignes », et avec le conditionnement de l'autocensure. Deux œuvres d'Oduvaldo Vianna Filho, (surnommé Vianinha) *Rasga Coração* et *Papa Highirte,* ainsi que l'explosion créative de *Macunaíma* de Mário de Andrade[992] le confirmaient. Mais Michalski souligne en revanche que l'euphorie de 1979 avait débouché en 1980 sur une saison qui n'avait pas continué dans l'effervescence de l'année précédente. Selon le critique, le théâtre paraissait avoir du mal à réapprendre à parler au-delà des sujets des sous-sols de la dictature. La dictature aurait-elle causé un mal majeur à l'art, celui de priver intimement l'artiste de la maitrise de sa création, le conditionnant à un travail adapté aux circonstances de la répression et de la peur[993] ? Le théâtre (et même l'art dans sa totalité) serait-il incapable désormais de respirer l'air pur de l'inévitable arrivée de la démocratie et de tout simplement tourner la page en se lançant dans une nouvelle ère ? L'avalanche de chefs d'œuvre attendue avec la fin de la répression n'avait jusqu'à présent pas fait irruption. Il faut toutefois se rappeler que les processus de transition ne se font pas en un tour de magie et qu'il faut du temps pour s'acclimater aux nouveaux contextes. Les exemples ne manquent pas, l'art a mis du temps à se remettre du nazisme en Allemagne, de Franco en Espagne et de Salazar au Portugal.

Malgré tout, nous devons signaler un dénominateur commun dans la saison 1980. Le théâtre s'est autorisé à discuter ouvertement des « blessures » ouvertes par la dictature, créant une situation de témoin historique du présent avec le passé. De beaux

---

991 MICHASKI, Yan. *Uma temporada de transição.* Jornal do Brasil, Teatro. Rio de Janeiro, 27/décembre/1980. Couverture.
992 *Ibid*.
993 *Ibid*.

spectacles comme *Os Órfões de Jânio*[994] et *Campeões do Mundo*[995], ainsi que la reprise de *Liberdade Liberdade*[996] ont servi désormais d'explication et de panel critique de l'Histoire. La dramaturgie permettait de questionner, dévoiler, dénoncer et mettre en lumière la réalité sociale et politique du Brésil.

Toutefois, la plupart des spectacles ne réussirent pas à s'attaquer aux questions centrales du pays telles que les inégalités sociales. Dans cette ambiance encore traumatisée par le passé, Michalski signalait que les seuls vrais fruits qui faisaient preuve de consistance artistique, furent les approches soucieuses de travailler sur scène les valeurs premières de la dramaturgie : un exercice « d'atmosphère poétique » ou de lyrisme humain[997].

Michalski attirait aussi l'attention sur ce qu'il appelait, la crise du système de production conventionnel. Le secteur traditionnel de production surnommé *Teatrão*, subissait une crise économique globale qui avait vu l'inflation des coûts de production et la chute des revenus des couches de la société d'où provenait la plus grande partie du public. A cette équation s'ajoutait aussi la chute drastique de l'investissement public.

Ce cadre peu stimulant créait chez les producteurs et les compagnies, une prudence extrême au moment de monter un spectacle. D'où leur attirance pour les comédies classiques de *boulevard* et autres mises en scène clairement commerciales avec des billetteries plus assurées. Les producteurs choisissaient de mettre en scène des pièces «sans risques d'incompréhension » , c'est à dire, des spectacles où la technique narrative et le langage scénique étaient linéaires et d'assimilation facile par un public déjà fortement formaté par le langage rectiligne des feuilletons télévisés.

C'est ce contexte de valeurs « conservatrices », et de formules répétées et dépourvues d'innovations et de profondeur artistique qui expliquerait que des troupes et/ou des acteurs à la recherche d'un théâtre plus avant-gardiste, finirent par quitter la zone de confort financière du théâtre commercial pour se lancer dans l'aventure des troupes indépendantes gérées en coopératives. La plupart des spectacles innovants de bonne qualité dramatique et dramaturgique de la saison 1980, étaient issus du théâtre expérimental et des milieux avant-gardistes[998]. En résumé, la saison théâtrale 1980 se caractérisait par les problèmes liés à la transition sociale et politique que le pays vivait,

[994] Pièce de Millôr Fernandes.
[995] Pièce de Dias Gomes.
[996] Pièce de Millôr Fernandes et Flávio Rangel.
[997] MICHASKI, Yan. *Uma temporada de transição.* Jornal do Brasil, Teatro. Rio de Janeiro, 27/décembre/1980. Couverture.
[998] *Ibid.*

et par la montée en puissance du théâtre indépendant ou alternatif qui présentait des issues pour promouvoir la révolution dont le théâtre avait besoin.

Dans un autre article du *Jornal do Brasil* Michalski mettait en valeur l'importance des prix et concours de dramaturgie. Le concours *Mambembe* avait été menacé en 1980 de ne pas avoir lieu en 1981[999]. Les concours étaient importants pour la dramaturgie brésilienne parce qu'ils mettaient en lumière les tendances nationales et de nouveaux talents. Asdrúbal Trouxe o Trombone par exemple, y avait gagné visibilité, propagande et carrière[1000]. Michalski était soulagé de savoir que le SNT *(Serviço Nacional de Teatro)* venait de confirmer la tenue du concours durant cinq semaines, du 19 janvier au 22 février, dans deux lieux : le Théâtre Glauber Rocha et le Centre Expérimental Cacilda Becker.

Le *Mambembão* présentait pour l'édition 1981 des caractéristiques particulières. La première est que les dix meilleurs spectacles seraient choisis parmi diverses régions du pays en dehors de l'axe central Rio de Janeiro - São Paulo. Ceci permettait une compétition plus équilibrée où des spectacles produits avec peu de moyens financiers, des supports techniques presque inexistants et des acteurs peu connus, pouvaient participer. Par extrapolation, le concours permettait de faire de la place aux différentes régions du pays, mais surtout permettait de rompre avec les frontières d'un théâtre dit national qui exposait surtout de la dramaturgie commerciale et attachée à la culture et la vision du monde des deux grands centres urbains et artistiques du pays[1001].

Michalski annonçait aussi une nouveauté du *Mambembe* 1981 : ce ne serait pas uniquement un concours de théâtre, mais d'arts scéniques de manière globale. Il évoquait des spectacles de danse avec la présence presque certaine du groupe d'expression corporelle du nord-est du pays *Balé Folclórico de Pernambuco.* Cette ouverture du *Mambembe* vers d'autres expressions de l'art scénique se montrait en harmonie avec le moment de l'ouverture politique, la société, la culture et l'art ayant besoin d'un élargissement du regard et d'un éventail plus large d'options artistiques et culturelles. Il était aussi primordial que des groupes jusqu'alors isolés dans leurs contrées puissent avoir une plus grande visibilité. Primordial aussi de permettre aux Brésiliens de connaitre ce qui était connu sous des contours régionaux et/ou folkloriques, provoquant souvent un regard presque discriminatoire de la part du public

[999] MICHASKI, Yan. *Mambembão-81 confirmado.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro, 22/décembre/1980. Pg. 8.
[1000] Revoir chapitre sur Trate-me Leão quand la troupe à remporter plusieurs prix.
[1001] MICHASKI, Yan. *Mambembão-81 confirmado.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro, 22/décembre/1980. Pg. 8.

qui jugeait cet art, primitif et/ou inférieur[1002]. On peut citer quelques-unes des œuvres mises en valeur par le *Mambembe 1980* : *Auto das Sete Luas de Barro* venu de Caruaru, dans l'Etat fédéré de Pernambuco au nord-est ; *Rio Abaixo e Rio Acima* venu de Cuiabá, capitale de l'Etat fédéré de Mato Grosso ; *E a Gralha falou* de Lajes dans l'Etat fédéré de Santa Catarina dans le sud ; *O Baile do Pastoril* de Salvador à Bahia ; *O Contestado* venu de Curitiba, capitale du Paraná dans le sud du pays[1003].

Michalski défendait l'importance de ces troupes pour la saison de Rio de Janeiro. En les comparant avec la moyenne des spectacles originaires de Rio de Janeiro, il affirmait que ces spectacles avaient été plus osés, originaux et efficients en termes de recherche de langage scénique, d'observation critique de la réalité brésilienne, d'équilibre entre l'authentique tradition populaire et l'élan de rénovation, que presque tout ce qui s'était produit à Rio, ville considérée un des plus importants centres culturels et artistiques du pays. Il concluait :

> *Cette information sur le travail qui est réalisé dans ces régions est désormais une donnée essentielle pour ceux qui s'intéressent effectivement au théâtre brésilien dont Rio et São Paulo ne sont que deux facettes parmi beaucoup d'autres*[1004].

Pour les Asdrubaliens la saison 1980[1005] avait été très difficile et en partie décevante. L'expérience d'*Aquela Coisa Toda* n'avait pas été bonne. Economiquement, elle s'était limitée à faire vivre correctement la troupe. La presse avait globalement mal réagi et un sentiment de déception et de déprime s'était emparé de la troupe, qui projetait ses attentes en fonction du retentissant succès de *Trate-me Leão.* Si quelques intellectuels comme Caetano Veloso et Jorge Mautner avaient fait des éloges à la mise en scène d'*Aquela Coisa Toda*, les Asdrubaliens acceptaient mal ce que la plupart ressentaient comme un échec. Hamilton dira plus de dix ans plus tard en entretien à Heloísa Buarque de Hollanda :

> *J'ai souffert parce que je me disais tout le temps à moi-même et à eux (la troupe) que le spectacle était*

[1002] MICHASKI, Yan. *Mambembão-81 confirmado.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro, 22/décembre/1980. Pg. 8.
[1003] *Ibid*.
[1004] *Ibid*.
[1005] Photos du spectacle Aquela Coisa Toda. Voir annexes AQUE 13, AQUE 14, AQUE 15 et AQUE 16.

> *très beau et eux ils le faisaient en doutant de la chose. Ça c'était ma peine. Cependant ils ont été corrects parce qu'ils ont tenu jusqu'au dernier spectacle, ils auraient pu s'arrêter là quand ils ont pris des coups de la presse, tout aurait pu mal se terminer comme ça s'était passé sous Ubu. Mais c'était difficile parce qu'au lieu de dire à Evandro ou de dire à Travassos qu'ils étaient cools, ces jeunes disaient : « Trate-me Leão, oui c'était cool ». Triste pour Patrícia et Evandro d'entendre ça ou moi de l'entendre. On entendait tout le temps que l'autre spectacle était mieux*[1006].

Le terme *dispersée* que la troupe utilisait dans le spectacle devint d'actualité. La fin d'*Aquela Coisa Toda* fut accompagnée d'une dispersion des Asdrubaliens. Trois d'entre eux partirent pour développer des projets personnels[1007]. S'agissait-il de la fin de la troupe, comme certains critiques le prévoyaient ou d'une nouvelle scission ?

Perfeito Fortuna esquissait ce qui viendrait à être une des pièces de la culture à Rio et du Rock brésilien, le *Circo Voador.* Evandro Mesquita fondait un groupe musical qui empruntait l'humour et les références asdrubaliennes et rapidement allait faire irruption dans toutes les radios avec son *hit* de succès national *Você não soube me amar* (Tu n'as pas su m'aimer). Même le noyau dur de la troupe, Regina Casé et Luiz Fernando Guimarães ne cachaient pas leur intérêt pour d'autres projets. En 1981, Regina Casé ferait une saison théâtrale à São Paulo dans la pièce *Doce Deleite* en remplacement d'une des plus grandes actrices nationales, Marília Pêra[1008]. Il était clair que chacun allait suivre son chemin personnel. Mais pour l'instant le trio considéré le noyau dur de la troupe depuis pratiquement sa genèse avec Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé et Luis Fernando Guimarães, était encore uni.

Le groupe allait fêter ses sept ans d'existence. Il fallait toutefois qu'il trouve une solution pour sa survie. A ce moment une idée à la fois évidente et presque miraculeuse est survenue : créer un cours de théâtre collectif. Asdrúbal, avec en tête Hamilton et

[1006]Hamilton en entretien in: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 151.
[1007] FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais anos 70*. São Paulo: Editora Unicamp, 2000. Pg. 90.
[1008] *Ibid.*

Perfeito, avait déjà maintes fois donné des cours de théâtre durant leurs voyages au travers du pays. C'est probablement eux qui proposèrent et convainquirent les autres Asdrubaliens de donner des cours de théâtre[1009]. L'endroit choisi était une oasis de liberté et d'expérimentation : le *Parque Lage* où fonctionnait depuis 1975 l'*Escola de Artes Visuais.*

[1009] Hypothèse esquise par Paulo Márcio in : PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 140.

3. *Escola de Artes Visuais do Parque Lage*. Une oasis de l'expérimentation.

3.1. De la ferme de canne à sucre à l'expérimentation artistique et culturelle.

L'histoire du *Parque Lage* où se situe l'*Escola de Artes Visuais* (Ecole d'arts visuels) remonte au XVIe siècle et est intimement liée à la mémoire de la zone sud de la ville de Rio de Janeiro.

Avec la montée du prix du sucre en Europe et le besoin de produire des biens de consommation en interne, la colonie portugaise Brésil, ou *Terra de Santa Cruz*[1010], entra à la moitié du XVIe siècle, dans le cycle économique d'exploitation de la canne à sucre. Depuis 1575, la partie sud de la ville de Rio de Janeiro, dans la zone où se situent aujourd'hui les quartiers de Gávea, Jardim Botânico et Lagoa et où se trouve aussi le *Parque Lage*, est devenue une étendue productrice[1011] du produit vanté de l'autre côté de l'océan Atlantique.

Les terres qui aujourd'hui englobent le *Parque Lage*[1012] étaient, dans le Brésil colonial, une grande propriété productrice de sucre sous le nom d'*Engenho Del Rey* et appartenait au gouverneur de Rio de Janeiro Antônio Salema[1013]. Postérieurement les terres auraient appartenu au gouverneur Martim de Sá[1014], puis auraient été vendues à Diogo de Amorim Soares qui les aurait transférées à son gendre Sebastião Fagundes Varela[1015]. Ces terres s'étendaient jusqu'à la lagune. En 1811 le domaine fut acheté par

[1010] En ce qui concerne le nom Brésil d'aujourd'hui, nous rapppelons qu'à la suite de la découverte des *Terras do Sul* le 22 avril 1500 par Pedro Alvares Cabral, celui-ci nomma d'abord ces terres *Terra de Vera Cruz* en référence aux croix de l'*Ordem de Cristo*, portées par la plupart des caravelles de la mission. Toutefois le rapporteur de l'expédition de Cabral, Pero Vaz de Caminha, croyant qu'il s'agissait d'une île, utilisa dans sa lettre au Roi du Portugal le nom de *Ilha de Vera Cruz*. Le 29 Juillet 1501, le Roi du Portugal Dom Manuel communiquait aux Rois Catholiques la découverte de ces nouvelles terres, utilisant le nom *Terra de Santa Cruz*. Ce nom va prévaloir pendant les deux siècles qui suivront. Toutefois le nom *Brasil* était déjà utilisé non officiellement au XVIIe siècle en fonction d'un arbre abondant dans ces nouvelles terres dont le bois noble sera grandement exploité et envoyé en Europe, le *Pau Brasil*.

[1011] MORAIS, Frederico. *Parque Lage : de engenho de açúcar a jardim de esculturas.* 1987-1988. Registre : BREAVFM0191, série : Gestão, sous-série : Administrativo. Archive Memória Lage. Pg. 1. URI : http://acervo.memorialage.com.br/xmlui/handle/123456789/5504

[1012] Le domaine du Parque Lage comprend aujourd'hui 52 hectares de forêt Atlantique.

[1013] Site officiel de Escola de Artes Visuais do Parque Lage : Memória Lage. Consulté le 16 avril 2020 à 11h34. http://eavparquelage.rj.gov.br/servicos/parque-lage/historia/. Antônio Salema fut le gouverneur de Rio de Janeiro sous la courrone Portugaise du 11 juin 1574 au 29 juillet 1577.

[1014] MORAIS, Frederico. *Parque Lage : de engenho de açúcar a jardim de esculturas.* 1987-1988. Registre : BREAVFM0191, série : Gestão, sous-série : Administrativo. Archive Memória Lage. Pg. 1. Martim Correia de Sá a gouverné Rio de Janeiro sous la couronne portugaise du 9 janvier 1602 au 17 mars 1608.

[1015] MORAIS, Frederico. *Parque Lage : de engenho de açúcar a jardim de esculturas.* 1987-1988. Registre : BREAVFM0191, série : Gestão, sous-série : Administrativo. Archive Memória Lage. Pg. 1.

Rodrigo de Freitas Mello Castro, d'où le nom actuel de la fameuse lagune qui est une des principales cartes postales de la ville de Rio[1016].

Au XIXe siècle, un noble anglais aurait acheté à son tour à la famille Freitas une partie des terres et en 1840 aurait embauché le paysagiste anglais, John Tyndare, pour que celui-ci conçoive un jardin de style romantique qui imiterait ceux d'Europe[1017]. Quelques années plus tard, en 1859, Antônio Martins Lage aurait acheté une partie des terres de la famille Rodrigo de Freitas. Ce point nous parait contradictoire avec une autre source qui indique que les terres appartenaient à un noble anglais dont le nom ne figure pas sur les sources trouvées[1018]. Une quatrième source creuse encore quelques contradictions.

Ginda Henrique et Fátima Penna, artistes plasticiens et élèves de l'Ecole d'Arts Visuels du Parque Lage qui, dans les années 1980, faisaient des recherches sur le parc dans le but d'écrire un livre sur son histoire, donnaient une autre version de l'achat par les Martins Lage. En entretien au journal *O Globo* du 13 octobre 1984, les deux peintres affirmaient que, selon leurs recherches, Antônio Martins Lage aurait acheté la propriété à Fagundes Varela au début du XXe siècle et non en 1859[1019].

Le domaine aurait été vendu en 1913 par les héritiers de Martins Lage au Docteur César de Sá Rabello[1020]. En 1918, le riche homme d'affaire et petit-fils d'Antônio Martins Lage, Henrique Lage[1021], devenait le seul propriétaire des terres de la famille[1022]. Passionné d'art, Henrique s'éprit de la chanteuse lyrique italienne Gabriela

---

[1016] *Ibid.*

[1017] Annexe EAV 1. MORAIS, Frederico. *Parque Lage : de engenho de açúcar a jardim de esculturas.* 1987-1988. Registre : BREAVFM0191, série : Gestão, sous-série : Administrativo. Archive Memória Lage.

[1018] Cette information fournie par le site Memória Lage est contradictoire puisqu'un autre document des propres archives du Parque Lage, auquel j'ai eu accès, nous dit que ce sont les descendants de Rodrigo de Freitas de Mello Castro qui auraient en 1849 embauché le paysagiste anglais John Tyndale. Voir les trois sources dont les deux dernières sont en accord entre elles : MORAIS, Frederico. *Parque Lage : de engenho de açúcar a jardim de esculturas.* 1987-1988. Registre : BREAVFM0191, série : Gestão, sous-série : Administrativo. Archive Memória Lage. Pg. 1 & Site officiel de Escola de Artes Visuais do Parque Lage : Memória Lage. Consulté le 16 avril 2020 à 11h34.. http://eavparquelage.rj.gov.br/servicos/parque-lage/historia/. & Site : Rio de Janeiro Aqui. Consulté le 15 avril 2020 à 21h 12. http://eavparquelage.rj.gov.br/servicos/parque-lage/historia/

[1019] *No Parque Lage de outros tempos, festas e música.* Jornal O Globo, Rio. 13/octobre/1984. Pg. 6.

[1020] Site : Rio de Janeiro Aqui. Consulté le 15 avril 2020 à 21h 12. http://eavparquelage.rj.gov.br/servicos/parque-lage/historia/

[1021] Henrique Lage a été un riche homme d'affaires propriétaire de la Companhia Nacional de Navegação Costeira (Compagnie Nationale de Navigation Côtière). Voir la thèse de doctorat en Histoire Sociale de Carlos Alberto Campello Ribeiro : *Henrique Lage e a Companhia Nacional de Navegação Costeira : a história da empresa e sua inserção social (1891-1942).* UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro 2007.

[1022] *No Parque Lage de outros tempos, festas e música.* Jornal O Globo, Rio. 13/octobre/1984. Pg. 6.

Besanzoni qu'il épousera[1023]. Dans le but de plaire à sa bien-aimée, il bâtira, dans les années 1920, un manoir éclectique (*palacete*) d'inspiration romaine et réaménagera une partie du projet paysagé. Le manoir, doté d'une piscine dans la cour centrale, fut dessiné par l'architecte italien Mario Vodrel. Orné de marbre et de carreaux importés d'Italie, l'accès à la mansion se fait par une allée de palmiers impériaux qui, depuis l'entrée, donne le ton d'élégance et de distinction qui a perduré jusqu'à aujourd'hui.

Le manoir devint après sa construction la résidence principale du couple[1024] et aussi un endroit de rencontres et de grande effervescence culturelle et sociale de Rio de Janeiro. Des soirées musicales et de somptueuses fêtes organisées dans le manoir par Gabriela Besanzoni étaient connues de la haute société carioca. Des personnalités célèbres, comme l'acteur Tyrone Power en 1950, y furent reçues.

En 1941 Henrique Lage s'éteignit. A la fin des années 1950, des problèmes économiques et des dettes finirent en exécution judiciaire avec le *Banco do Brasil* (Banque du Brésil) qui utilisera la propriété pour rembourser la dette envers la banque. La propriété intégra ainsi les coffres publics de la *União* (Etat National)[1025] plus exactement, le patrimoine financier de l'Etat fédéré de Rio de Janeiro.

Situé au pied du *Corcovado* et au bord du *Parque Nacional da Tijuca*, le domaine du *Parque Lage* occupe une superficie d'environ 52 hectares[1026] et recèle une grande variété d'espèces[1027] de la *Mata Atlântica* (Forêt atlantique). En raison des ruines de l'ancienne ferme du XVIe siècle, la forêt, ainsi que des constructions qui y sont bâties, à la demande de *l'Insituto Florestal* et de l'*Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (IPHAN), le *Parque Lage* fut classé en 1957, patrimoine paysager, environnemental et culturel[1028]. Ce classement ne fut toutefois finalisé que le 15 juillet 1965 par le gouverneur de l'époque, Carlos Lacerda[1029]. Encore dans les années 1960, le

---

[1023] PORCIDONIO, Gilberto. *Casa carioca.* Journal O Globo, Rio Show (Revue intégrée). 04/décembre/2015. Pg. 19.

[1024] Probablement en 1925 selon Ginda Henrique in : *No Parque Lage de outros tempos, festas e música.* Jornal O Globo, Rio. 13/octobre/1984. Pg. 6.

[1025] Fátima Penna in : *No Parque Lage de outros tempos, festas e música.* Jornal O Globo, Rio. 13/octobre/1984. Pg. 6. Une autre partie des terres auraient été vendue à une entreprise privée, voir : MORAIS, Frederico. *Parque Lage : de engenho de açúcar a jardim de esculturas.* 1987-1988. Registre : BREAVFM0191, série : Gestão, sous-série : Administrativo. Archive Memória Lage. Pg. 2.

[1026] *Ibid*., p. 1.

[1027] Dans les années 1890 le Parque Lage aurait dans ces terres 143 espéces d'arbres régistrés dont 31 très importantes. In : MORAIS, Frederico. *Parque Lage : de engenho de açúcar a jardim de esculturas.* 1987-1988. Registre : BREAVFM0191, série : Gestão, sous-série : Administrativo. Archive Memória Lage. Pg. 1.

[1028] Site officiel de Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Consulté le 16 avril 2020 à 11h34. http://eavparquelage.rj.gov.br/servicos/parque-lage/historia/

[1029] MORAIS, Frederico. *Parque Lage : de engenho de açúcar a jardim de esculturas.* 1987-1988. Registre : BREAVFM0191, série : Gestão, sous-série : Administrativo. Archive Memória Lage. Pg. 2.

président de la République, Juscelino Kubitschek, vendit une partie des terres de la propriété à l'entreprise *São Marcos Comércio e Indústria de Materiais de Construção*. En novembre 1964, un décret de l'Etat de Rio de Janeiro déclara l'immeuble d'utilité publique. L'Etat utilisa la propriété pour y installer l'*Instituto de Belas Artes* (Institut des Beaux-Arts) en 1966, qui sera postérieurement transféré à l'île du *Fundão*[1030].

L'inscription au patrimoine du parc et l'installation de l'Institut des Beaux-Arts au *Parque Lage* ne faisait qu'esquisser le penchant pour l'art et la culture qui ferait partie de son histoire. Mais cette histoire ne faisait que commencer et se dévoilerait dans l'effervescence et l'expérimentation culturelle et artistique dans les années 1970.

3.2- Rubens Gerchman et la fondation de l'EAV : expérimentation et multi langages.

En 1975 le président du Brésil était le général militaire Ernesto Geisel. Il prônait une transition vers la démocratie, lente et graduelle, transition qui prendrait cependant plus de temps à s'achever que ce que les militaires annonçaient[1031].

Le projet politique de Geisel n'en demeurait pas moins extrêmement autoritaire, avec un strict contrôle de la société, afin de maitriser d'éventuelles manifestations et expressions polémiques contre l'Etat. La période dite de « transition vers la démocratie » était en réalité, guidée par une stratégie de la part du gouvernement, dont le but était de refreiner le pouvoir de la droite la plus extrémiste, mais aussi de créer des barrières aux inévitables ripostes de la gauche militante. Le gouvernement Geisel fut ainsi marqué par de fortes tensions dans le corps social[1032] . Dans ce contexte, les artistes devaient faire preuve d'adaptabilité, sans toutefois laisser passer les opportunités qui s'entrouvriraient de revitaliser des champs endormis de la culture[1033].

Les artistes commençaient à comprendre que le moment de l'ouverture allait venir tôt ou tard, qu'il était inévitable. Il fallait s'y préparer, anticiper et pour cela stimuler de nouvelles investigations esthétiques et intellectuelles qui pourraient renverser les normes, en grande partie paralysantes, vécues sous la dictature. L'espace

[1030] *No Parque Lage de outros tempos, festas e música.* Jornal O Globo, Rio. 13/octobre/1984. Pg. 6.
[1031] Pour cette question revoir MENDONÇA, Sônia Regina de & FONTES, Virginia Maria. *História do Brasil recente 1964-1992.* 4ª edição. Editora Ática, 2001.
[1032] Revoir Marcos NAPOLITANO In: *1964: História do Regime Militar Brasileiro.* 1ª Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014.
[1033] Revoir KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda – Jornalista e censores, do AI-5 à Constituição de 1988.* 1ª Ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

politique vivait des moments tendus, avec une polarisation dans le gouvernement qui n'offrait pas de grandes garanties de changements effectifs, même s'ils apparaissaient de plus en plus incontournables, sous la pression généralisée de la société. L'artiste devait mettre en œuvre son rôle, non seulement de découveur du monde, mais aussi de révolutionnaire et de transformateur possible des mentalités et par extrapolation, de la réalité. Une nouvelle articulation entre le public et la production artistique s'imposait et exigeait ainsi l'actuation de l'univers de la création pour donner un élan majeur aux changements.

Le renouvellement de l'art et du rôle de l'artiste exigeait, la classe artistique et certains intellectuels étaient d'accord sur ce point, une réforme de l'enseignement de l'art au Brésil et d'une bonne partie des écoles d'art. De manière globale, la notion d'enseignement de l'art était anachronique et créait, par extrapolation, des antagonismes et des contradictions entre le monde académique et la réalité du modernisme, compliquant ainsi la circulation du savoir-faire artistique et fermant la porte à la critique intellectuelle moderne.

Le *Parque Lage* accueillait depuis 1966 sous son toit l'IBA - *Instituto de Belas Artes*[1034] (Institut Beaux-Arts). L'IBA, créée le 19 juin 1950 par la Résolution n° 15 signée par le préfet Mendes de Morais, fonctionna d'abord à la *Praia Vermelha* dans le quartier d'Urca, à Rio de Janeiro. L'institut était régi par le décret n° 1526 du 12 février 1963. En 1966, l'IBA fut transféré au *Parque Lage* par autorisation de Negrão de Lima, à l'époque gouverneur de la ville de Rio.

Le *Parque Lage* pouvait apparaître comme un endroit potentiel pour une réaffirmation sociale de la culture, après la période la plus répressive de la dictature, les « *Anos de chumbo* » (les années de plomb). Même si le traditionnel et classique *Instituto de Belas Artes* qui y était installé, avait une image élitiste et peu progressiste, le *Parque Lage* et ses structures pouvaient se transformer en un espace potentiel de modernité et de démocratie de l'enseignement de l'art. Si sa structure et ses jardins pouvait abriter largement l'installation d'une institution plus vaste de diffusion de l'art à Rio de Janeiro, son histoire avait déjà témoigné d'évènements marqués par l'innovation et l'esthétique révolutionnaire, avec par exemple, les tournages de films : *Terra em transe* de Glauber Rocha en 1960 et la scène anthologique d'une grande *feijoada* préparée dans

[1034] E Enciclopédia Itaú Cultural. Consulté le 20 avril 2020 à 14h 09 & MORAIS, Frederico. *Parque Lage : de engenho de açúcar a jardim de esculturas.* 1987-1988. Registre : BREAVFM0191, série : Gestão, sous-série : Administrativo. Archive Memória Lage. Pg. 2.

la piscine du manoir du *Parque Lage* dans le film *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade sorti en 1970.

Les institutions d'enseignement de l'art qui n'avaient pas accompagné l'évolution de la société et de l'art contemporain, souffraient de problèmes financiers et de l'absence de soutiens réguliers de la part de l'Etat. Les recettes provenant des inscriptions d'un nombre important d'élèves auraient pu changer cette conjoncture. Cependant, dans un Brésil qui entrevoyait la possibilité d'une future ouverture politique, et par ricochet un déploiement du secteur de la culture, un cursus considéré traditionnel, voire archaïque, n'était pas attractif pour une génération, qui était à la recherche justement de propositions d'enseignement plus innovantes[1035]. Le débat entre les deux camps, presque opposés, de l'enseignement de l'art, ne se fit pas sans des combats parfois enflammés, et la recherche d'un juste milieu ne se faisait pas vraiment entrevoir. Pourtant, les changements étaient de plus en plus évidents, dans un processus de modernisation de l'art exigé par une grande partie des artistes et par les nouvelles générations. En résumé, le concept de modernité au Brésil arrivait à l'époque sur le champ du débat artistique, avec la force d'un boxeur, dans une arène qui incarnait l'archaïsme de la plupart des institutions en place.

Au nom d'un prétendu pluralisme qui devait faire émerger, dans un contexte social et politique de recherche de liberté et d'ouverture d'esprit, le bon sens politique essaya d'atténuer les discordes. Toutefois cette apparente recherche d'équilibre ne servait qu'à cacher la misère d'une situation sans solution construite, et à aggraver la difficulté d'établir des références et des normes d'enseignement de l'art qui conviennent aux deux camps. Au milieu de ces tensions et ces différends, l'artiste assoiffé de renouveau devait, par ses idées, secouer cet espace de désaccord, bloqué entre l'inertie de la tradition et le désir de rénovation[1036]. Rubens Gerchman était un de ces artistes décidé à ébranler les structures en place. Il arrivait à la tête de l'IBA dans un contexte où le domaine de la culture, surtout avec la création de la FUNARTE[1037], avait des possibilités réelles d'avancer. S'il ne faut pas être naïf en pensant que l'on pouvait

[1035] *A descoberta da arte no ambiente visual do Parque Lage.* Diário de Notícias. 23/mars/1976. Pg. 10.
[1036] *Jardim da Oposição – 1975-1979* (Brochure). Réalisation : Escola de Artes Visuais do Parque Lage et Associação de amigos da Escola de Artes Visuais - AMEAV. Soutien: Governo do Estado do Rio de Janeiro et Secretaria de Estado de Cultura. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2009. Pg. 29.
[1037] Créée en 1975, la Fundação Nacional de Artes est un organisme du gouvernement fédéral brésilien dont la mission est de promouvoir et d'encourager la production, la pratique, le développement et la diffusion des arts dans le pays. Il est responsable des politiques publiques fédérales pour encourager l'activité productive artistique brésilienne et agit pour que la population puisse de plus en plus apprécier les arts. In: Site Portal do Governo, FUNARTE, *Fundação Nacional de Artes*.

s'attendre à ce que les militaires laissent rapidement à l'art la liberté de se créer un petit paradis idéologique ou politique, toutefois le *Parque Lage* allait à partir de 1975 devenir ce que ses professeurs et artistes appelleront à l'avenir le *Jardim da oposição*[1038].

En août 1975, le peintre et sculpteur Rubens Gerchman[1039], acteur de premier plan dans les mouvements d'avant-garde brésiliens, prenait la direction de l'*Insituto de Belas Artes-IBA*. Dès son arrivée à la tête de l'institution, il montra, par le biais d'un vaste répertoire de nouveautés en termes administratifs et idéologiques, et aussi par les cours proposés, sa volonté de changer les bases traditionnelles de l'institut.

[1038] Le nom vient évidemment en allusion à l'opposition à la pensée et vision traditionnelle de l'art dite démodée et archaique de la part des esprits plus modernes, mais aussi en allusion évidemment aux militaires. Le nom sera utilisé dans l'avenir pour une brochure sur cette période qui sera lancée en 2009. Voir *Jardim da Oposição – 1975-1979* (Brochure). Réalisation : Escola de Artes Visuais do Parque Lage et Associação de amigos da Escola de Artes Visuais - AMEAV. Soutien: Governo do Estado do Rio de Janeiro et Secretaria de Estado de Cultura. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2009. Pg. 26. Voir aussi Annexe EAV 2 photo du bâtiment déjà dans les années 1970.

[1039] Rubens Gerchman a été un peintre et sculpteur de premier plan en tant qu'acteur des mouvements d'avant-garde au Brésil comme la Pop Art et la Nouvelle Figuration. Il a été influencé par l'art concret et néo-concret, et son œuvre abonde de thémes comme le football, la télévision et les icones politiques de son époque.

Document officiel de nomination de Rubens Gerchman
au poste de Directeur de la future EAV.
Source Institut Rubens Gerchman.

Gerchman avait connu la période João Goulart, le coup d'Etat en 1964, la montée de la répression à partir de 1968, il avait participé aux mouvements avant-gardistes des années 1960, et était allé aux Etats-Unis, considérés comme le centre d'avant-gardisme du monde en substitution de Paris[1040].

Cet artiste expérimenté de penchant fortement expérimental arrivait ainsi à la tête de l'institution à un moment paradoxal pour l'institut avec, d'un côté des

[1040] Instituto Rubens Gerchman. Consulté le 22/avril/2020 à 21h27.

changements culturels et aussi politiques, et de l'autre une inertie paradoxale de la part de l'IBA qui, malgré ses 1 040 élèves et ses dix ans de fonctionnement au Parque Lage, paraissait n'avoir aucune envie d'emprunter la voie de l'innovation. Gerchman disait à l'époque que l'IBA était une sorte d'île théorique qui ne communiquait pas avec les studios artistiques des cours. Tout était compartimenté, stationnaire et inerte[1041].

Un mois après son arrivée, le nouveau directeur prévoyait déjà plusieurs changements comme la réforme du curriculum de l'enseignement, le changement de date pour les inscriptions annuelles (au mois de mars au lieu de décembre), le ravalement du bâtiment et la classification du matériel de travail longtemps abandonné dans les sous-sols de l'institut. Si ces mesures ne pouvaient pas être vraiment considérées comme révolutionnaires, l'une d'elle aurait un impact bien plus fort sur les membres conservateurs de l'IBA : le changement de nom en *Escola de Artes Visuais*[1042].

Le changement de nom n'était cependant que la première partie du processus d'innovation et de transition vers une phase moins traditionnelle et beaucoup plus expérimentale et innovante. Gerchman allait chambouler les vieilles structures avec ce qu'il appelait « une adéquation des cours à la contemporanéité ». Il introduisit le concept d'intégration des activités théoriques aux activités pratiques, créa des cours de photographie et de cinéma et stimula de manière importante les travaux de recherches. Les changements du nouveau directeur stimulaient l'intégration entre l'art et la production, entre l'élève et le professeur, ce qui ne pouvait pas avoir lieu ou être fertile du temps de l'IBA, dont le nom était directement associé à la tradition et à la compartimentation des connaissances.

Le changement de nom attestait de la suppression des barrières et des limitations romantiques et démodées de l'institut et de son intention de devenir le centre artistique de la modernité à Rio de Janeiro. Le nom *Artes Visuais* (Arts visuels) exprimait directement une modernité et une ouverture à d'autres formes d'art et incorporait clairement de nouvelles procédures esthétiques. Avec l'EAV (Sigle de *Escola de Artes Visuais*), d'autres modes d'expressions vont faire surface, comme la performance et les

[1041] *Jardim da Oposição – 1975-1979* (Brochure). Réalisation : Escola de Artes Visuais do Parque Lage et Associação de amigos da Escola de Artes Visuais - AMEAV. Soutien: Governo do Estado do Rio de Janeiro et Secretaria de Estado de Cultura. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2009. Pg. 29.
[1042] *Ibid.*

installations, mélangeant dessin, peinture, cinéma, photographie[1043], expression corporelle[1044], etc. Ces manifestations allaient à plusieurs reprises rompre les frontières des salles de classe et envahir la cour du manoir et les jardins du parc.

Au nom de la modernisation et de l'ouverture artistique et idéologique, Gerchman fit appel, entre autres, à des intellectuels comme Lélia Gonzales qui débuta un cours sur la culture africaine et M. D. Magno qui introduisit la pensée lacanienne dans un environnement, à la base, artistique. Des artistes de renom comme Hélio Eichbauer et Marcos Faksmann furent invités pour lancer respectivement les cours *Pluridimensional*[1045] et le cours de scénographie. D'autres artistes furent sollicités : Sérgio Santeiro proposait des *ateliers cinéma* ; Joaquim Tenreiro était responsable de l'enseignement *Mobile* et Dionísio del Santo en charge de la sérigraphie[1046].

Trois ans après, en 1978, Gerchman affirmait que le bâtiment, auparavant abandonné, s'était transformé en une ruche aux multiples ateliers et classes, où l'élève pouvait pratiquer directement ce qu'il avait vraiment envie d'apprendre. Le *Parque Lage* s'était transformé en un des plus emblématiques espaces alternatifs de la ville de Rio de Janeiro, au niveau de l'enseignement, mais aussi au niveau de l'offre de salles d'expositions et d'évènements[1047]. Xico Chaves, en entretien lors de ma mission doctorale en 2016, disait que l'école fonctionnait presque 24 heures par jour et était devenue la référence dans le domaine de l'enseignement de l'art. Elle commença à attirer ainsi un grand nombre d'élèves à la recherche de cours d'arts plastiques, mais aussi de danse et de théâtre. Grâce à cette dynamique de convergence de l'expérimentation, l'EAV a, au fil du temps, attiré de plus en plus de groupes qui venaient d'autres champs artistiques comme le cirque, le théâtre, la poésie[1048]. Comme nous le verrons bientôt, Asdrúbal sera un de ces groupes.

En juillet 1976, un an et demi après l'arrivée de Gerchman en tant que directeur, le journal *O Globo* citait déjà l'EAV comme un important centre d'art et de loisirs, avec

[1043] Pour un exemple des multiples cours de photographie proposées au long de la gestion Gerchman voir : MORAIS, Frederico. *Na fotografia, o compromisso com a realidade: denúncia e documento social.* Journal O Globo, Artes Plásticas. 23/octobre/1978. Pg. 32.
[1044] Voir Annexe EAV 3 avec cours et ateliers d'expression corporelle.
[1045] Voir le programme du cours *pluridimensionnel* Annexe EAV 4.
[1046] *Jardim da Oposição – 1975-1979* (Brochure). Réalisation : Escola de Artes Visuais do Parque Lage et Associação de amigos da Escola de Artes Visuais - AMEAV. Soutien: Governo do Estado do Rio de Janeiro et Secretaria de Estado de Cultura. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2009. Pg. 30.
[1047] MORAIS, Frederico. *Gaúchos e cearenses no projeto Arco-Íris.* Journal O Globo, Domingo, Artes Plásticas. 03/décembre/1978. Pg. 4.
[1048] Francisco de Assis Chaves Bastos en entretien le 03/05/2016 dans le cadre de ma 1ère Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Xico Chaves 6 pg. 3).

450 élèves supplémentaires dans les cours d'art, 82 inscrits dans le cours d'histoire de l'art, 26 inscrits en art décoratif et encore 395 inscrits au centre de loisirs pour des activités variées en plein air[1049]. Effectivement l'Ecole d'Arts Visuels ne faisait que grandir et dans l'optique de se transformer en école expérimentale, était parvenue en 1978 à offrir 65 classes avec des cours divisés en branches : soutien, dessin architectonique, scénique, cinéma, 2D (deux dimensions), graphique, loisir et théorie. Ces ateliers et ces cours permettaient à l'élève, non seulement de se nourrir d'expériences et de visions en ce qui concerne l'art contemporain, mais aussi entretenaient et stimulaient des rapports vécus avec les professeurs artistes[1050]. Il faut aussi souligner l'importance pour les élèves de la présence d'expositions, l'organisation de conférences, de séminaires, la création de nouveaux cours et l'introduction de nouveaux domaines, intéressants pour un artiste, comme l'histoire et la danse. Les intellectuels et l'histographie sont aujourd'hui formels pour dire que le *Parque Lage* créa, dans les années 1970, un espace de liberté. Certains ont parlé d'oasis artistique et intellectuelle.

La presse était aussi en accord pour célébrer l'importance de l'émergence de l'EAV. En mars 1979, le journal *O Globo,* soulignait sous la plume de Frederico Morais que l'école était ce qu'on appelle une «institution participante, un espace d'émergence et de résistance*[1051]*. » Par sa dynamique et son ouverture à de nouvelles propositions culturelles[1052], elle avait, ces trois dernières années, révolutionné le *Parque Lage.* En décembre 1979, l'artiste Ruben Breitman, qui succédait à Gerchman à la direction de l'EAV, disait que la gestion antérieure avait réussi à rompre avec les limites de l'esprit académique. Il ajoutait:

> *Ce qui s'est passé ici dans la dernière décennie était un cri du cœur de la décennie elle-même, une extension, une jetée. Si la place était fermée, le Parque Lage était lui ouvert. Nous avons ici des élèves qui sont là depuis six, sept ans, et dont l'Ecole est un utérus, un bel*

[1049] RODRIGUES, Teresa Cristina. *No Parque Lage, alunos dançam sobre os painéis. E aprendem cinema ao vivo.* Journal O Globo. 5/juillet/1976. Pg. 41.
[1050] *Jardim da Oposição – 1975-1979* (Brochure). Réalisation : Escola de Artes Visuais do Parque Lage et Associação de amigos da Escola de Artes Visuais - AMEAV. Soutien: Governo do Estado do Rio de Janeiro et Secretaria de Estado de Cultura. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2009. Pg. 31.
[1051] MORAIS, Frederico. *Parque Lage : a derrota da apatia pela imaginação.* Journal O Globo, Artes plásticas. 18/mars/79. Pg. 44.
[1052] Dans ce sens voir par exemple un évènement multilangage sur l'Amazonie. In : *No Parque Lage, uma lição de Amazônia.* Jornal do Brasil, Caderno B. 21/janvier/1980. Pag. 7.

> *endroit, (...) et non pas un endroit de passage, mais de production, d'arrivée à une option de vie*[1053].

L'Ecole était devenue un pôle qui attirait et développait dans son orbite artistique, de multiples manifestations expérimentales, dans divers champs de l'expression. Le critique Francisco Bittencourt témoigna de cette implication de l'EAV sous Gerchman et fit à son tour des éloges très éloquents envers l'Ecole, entre 1975 et 1979, en la qualifiant de *marque culturelle de l'art* :

> *L'Ecole d'Arts Visuels s'est transformée en un des centres les plus actifs de la ville comme diffuseur rayonnant de culture avec ses évènements, débats et spectacles, peut-être vraiment le seul espace culturel de Rio, cela fait un an, après l'incendie du MAM*[1054].

En ce qui concerne le Musée d'Art Moderne (MAM), une parenthèse est nécessaire. Le musée dans les années 1970 dégageait une ambiance d'innovation et les artistes s'emparaient de ses installations d'une manière large et peu conventionnelle. La génération des années 1970, avec en arrière-plan l'ébullition culturelle de la ville de Rio de Janeiro, bouleversait les principes traditionnels d'occupation de l'espace dans une institution d'art comme le MAM. Dans le but de promouvoir une réelle fusion, non seulement entre les arts en eux, mais aussi entre le domaine artistique et la culture, entre l'art et la vie, le MAM faisait preuve d'audace et de révolution et devenait un des fers de lance de l'art et de la culture au Brésil[1055].

Le 8 juillet 1978 à Rio de Janeiro, en deux heures et demie, un incendie détruisait le MAM et pulvérisait un patrimoine artistique inestimable qui comptait des œuvres de Salvador Dali, Joan Miró, Picasso, Henri Matisse, René Magritte, Portinari et Di Cavalcanti et d'autres œuvres d'importance mondiale. L'incendie, causé probablement par un court-circuit, démarra pendant la nuit et détruisit 90% des milliers d'œuvres qui composaient la collection du musée. Quatre-vingt tableaux de la phase

[1053] *Jardim da Oposição – 1975-1979* (Brochure). Réalisation : Escola de Artes Visuais do Parque Lage et Associação de amigos da Escola de Artes Visuais - AMEAV. Soutien: Governo do Estado do Rio de Janeiro et Secretaria de Estado de Cultura. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2009. Pg. 32.
[1054] *Ibid*.
[1055] Pour aller plus loin voir : RUIZ, Giselle. *Arte/Cultura em trânsito : O MAM/RJ na década de 1970.* Rio de Janeiro : Editora MAUAD X / FAPERJ, 2013.

constructiviste de l'artiste uruguayen Joaquim Torres Garcia, exposés à ce moment-là, furent détruits lors de l'incendie[1056].

La bibliothèque du musée, avec des œuvres très emblématiques, fut presque totalement détruite. Ce sont 9 000 volumes, notamment sur les arts visuels et l'architecture, qui disparurent, une cinquantaine d'œuvres seulement échappèrent aux flammes. Les archives et le matériel de la cinémathèque ont survécu puisqu'ils étaient conservés dans une salle aux murs de béton. La structure du bâtiment moderniste, l'un des emblèmes de la ville avec ses porches en béton apparent, était également intacte[1057].

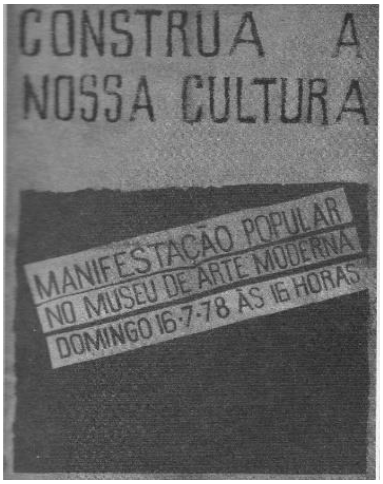


Photo incendie[1058] et affiche d'évènement de soutien pour la reconstruction du MAM[1059].

Une semaine plus tard, une manifestation populaire de plus de 3 000 personnes, avec la participation des Ecoles de Samba *Beija-flor* et *Portela,* initiait une action publique pour la reconstruction du MAM, démontrant l'organisation de la classe artistique et culturelle et la force du soutien de ses mouvements[1060].

Le musée, rouvert en 1981 de façon précaire, ne rouvrit formellement pour le public qu'en 1982 avec certaines normes de sécurité. Les années qui suivirent, connurent d'autres interventions, comme par exemple, l'installation de douze portes

[1056] Voir Annexe EAV 5 : *Incêndio destrói quase todo o acervo do MAM.* Journal O Globo, Grande Rio. 9/juillet/1978. Pg. 17. & *Incêndio destrói o Museu de Arte Moderna no Rio.* O Estado de São Paulo. 9/juillet/1978. Pg. 34.
[1057] Site Rio Memórias. Consulté le 22/avril/2020 à 11h30.
[1058] Archive Folha de São Paulo Uol. Republiée le 2/septembre/2018.
[1059] *Jardim da Oposição – 1975-1979* (Brochure). Réalisation : Escola de Artes Visuais do Parque Lage et Associação de amigos da Escola de Artes Visuais - AMEAV. Soutien: Governo do Estado do Rio de Janeiro et Secretaria de Estado de Cultura. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2009. Pg. 57.
[1060] *Ibid*., p. 32.

coupe-feu séparant les salles du musée[1061]. Les activités du MAM ont été interrompues à plusieurs reprises, mais quoiqu'il en soit, ce fut en partie grâce à la mobilisation de la classe artistique, déclenchée juste après l'incendie, que le musée a pu se relever de ses décombres et revenir dans le circuit d'expositions de la ville.

Le MAM était jusqu'à présent un des lieux d'accueil et de développement des arts visuels et d'expérimentation. Après l'incendie et pendant toute la période où il resta fermé, avant qu'il puisse vraiment reprendre pleinement ses activités, l'EAV servit d'une certaine manière de remplaçant du musée et potentialisa encore plus la convergence déjà existante de l'expérimentation dans son espace[1062]. L'EAV correspondait ainsi, de plus en plus, à la définition qu'en donnait Xico Chaves : « le territoire libre de l'art brésilien[1063]. »

A la fin des années 1970, la dictature militaire montrait les premiers signes de faiblesse et voyait la contreculture indépendante et alternative faire preuve de rayonnement, de liberté et d'innovation. L'EAV dans ce contexte pouvait apparaître comme un des hauts lieux du mouvement de résistance culturelle, face au régime encore en place. Effectivement l'Ecole se montrait en harmonie, non seulement comme pôle d'expérimentation, mais aussi avec la transition culturelle et politique qui se mettait progressivement en place. L'EAV devint une sorte de diffuseur de résistance, rassemblant et stimulant des débats d'idées, qui allaient au-delà de l'art. La « provocation » que les professeurs artistes lançaient aux élèves au travers des ateliers, des discussions et de multiples propositions d'expressions, finirent par potentialiser la contemporanéité des arts et de la culture à Rio de Janeiro[1064]. Gerchman lui-même donnait son avis sur l'EAV et ses résultats :

[1061] GOBI, Nelson. *Quarenta anos depois, as lições do MAM para o museu nacional.* Revista Epoca On line. 03/septembre/2018. Consultée le 22/avril/2020 à 12h27.

[1062] Francisco de Assis Chaves Bastos en entretien le 03/05/2016 dans le cadre de ma 1ère Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Xico Chaves 6 pg. 2).

[1063] Francisco de Assis Chaves Bastos en entretien le 03/05/2016 dans le cadre de ma 1ère Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Xico Chaves 11). Lors de l'interview, le multi-artiste Xico Chaves racontait ses mémoires et ses points de vue en dessinant. Le résultat fut deux compositions spontanées qui mélangent des arabesques et des mots, et qui selon lui illustrent inconsciemment son ressenti(?) sur la période. En lui posant des questions à propos des compositions, il m'expliqua que les spirales représentaient le pouvoir et la liberté de création de la période et les flèches étaient une allusion à une création qui donne ses fruits dans plusieurs directions. Les mots *contracultura, ditadura, movimento estudantil, Funarte, EAV, Asdrúbal, linguagem comportamental, poesia, livre expressão* sont quelques uns des mots qui figurent sur les compositions. A la fin de notre entretien, il m'a fait gentiment cadeau des deux dessins. Voir annexes XICO 1 et XICO 2.

[1064] *Jardim da Oposição – 1975-1979* (Brochure). Réalisation : Escola de Artes Visuais do Parque Lage et Associação de amigos da Escola de Artes Visuais - AMEAV. Soutien: Governo do Estado do Rio de Janeiro et Secretaria de Estado de Cultura. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2009. Pg. 57.

> *Quand j'ai conçu la nouvelle Ecole d'Arts Visuels, j'ai pensé à une structure avec un ample réseau communicant, où l'information peut circuler constamment, modifiant et réorientant les divers domaines du savoir*[1065].

Gerchman ne faisait que résumer la proposition de l'EAV, en tant qu'institution flexible et ouverte à la nouveauté. Dans le but d'éveiller l'élève à une vision élargie de l'art et des rapports sociaux qui en découlent, l'Ecole élaborait un travail de synthèse qui irradiait les autres champs d'activités artistiques. Plus particulièrement en ce qui concerne l'élève, le directeur expliquait que, selon lui, la viabilité de l'EAV était justement due au fait de se permettre de considérer chaque élève comme un penseur individuel, c'est-à-dire « un proposant et un découvreur de ce que c'est l'art[1066]. » Maria Helena Andrés[1067] donnait à son tour son témoignage sur la dimension proposée par l'EAV dans son livre *Os caminhos da arte* (Les chemins de l'art) publié en 1977 par la maison d'édition Editora Vozes :

> *La maison où a habité une grande cantatrice, située dans un parc d'arbres séculaires, n'est pas uniquement une école d'art, mais aussi école de vie dans son sens le plus profond*[1068].

Pour l'acteur et dramaturge Reinaldo Cotia Braga[1069], l'EAV était un pôle de résistance, qui ne se limitait pas à être un espace actif des arts visuels. En dehors d'une

---

[1065] *Jardim da Oposição – 1975-1979* (Brochure). Réalisation : Escola de Artes Visuais do Parque Lage et Associação de amigos da Escola de Artes Visuais - AMEAV. Soutien: Governo do Estado do Rio de Janeiro et Secretaria de Estado de Cultura. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2009. Pg. 63.

[1066] *A descoberta da arte no ambiente visual do Parque Lage.* Diário de Notícias. 23/mars/1976. Pg. 10.

[1067] Maria Coelho Andrés Ribeiro est une artiste plasticienne, écrivaine et professeur née en 1922 dans la ville de Belo Horizonte à l'Etat fédéré de Minas Gerais. Elle étudia avec Carlos Chambelland, Guignard, Edith Behring et Theodorus Stamos. Entre 1950 et 1970 elle donne des cours de peinture et dessin à l'Escola de Belas Artes de Belo Horizonte où elle intégra la direction de l'institution. Vers la moitié des années 1960 elle fut collaboratrice en écrivant sur l'art dans les journaux *Diário de Minas* et *Estado de Minas*. Publications : *Vivência e Arte*, 1965, et *Os Caminhos da Arte*, 1977.

[1068] ANDRES, Maria Helena. *Os caminhos da arte.* Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1977.

[1069] Reinaldo Cotia Braga, Master en Théâtre (Centro de Letras e Artes da UNI-RIO) est acteur et metteur en scène. Il a dirigé des pièces de Molière, Qorpo Santo, Gil Vicente, Brecht, Menotti del Picchia, Fauzi Arap et Millôr Fernandes, parmi d'autres. Prix Meilleure Spectacle de la Fondation Culturelle du District Fédéral (1980) avec "Passageiros da Estrela" de Sérgio Fonta. Il a joué en tant qu'acteur dans les pièces Vivendo em Cima da Arvore (1971), Solar (1976), O Sopro da Brisa Marinha (1988). (Source : bibliographie personnelle et Site *Todo teatro carioca*).

variété considérable de cours, l'école organisait des évènements divers : un cinéclub, des conférences, des tables rondes, des lancements de livres, des fêtes, des concerts, des discussions et des échanges artistiques, culturels et politiques les plus variés. En ce qui concerne l'aspect politique et social, il s'agissait d'un espace actif et vivant, de grande réflexion, sur le moment politique et sur la réalité du pays[1070].

Cotia Braga décrit les années 1970 au *Parque Lage* en soulignant que malgré une répression encore existante et une certaine difficulté d'expression dans la société, l'espace de l'EAV favorisait une réflexion sur le Brésil qui viendrait à donner des résultats impressionnants dans tous les domaines de l'expression artistique. Le régime militaire ne pouvait pas faire grand-chose face à cette nouvelle forme d'enseignement et de production et n'avait pas de contrôle réel sur le résultat de ces expériences[1071]. Un de ces résultats, ou si nous préférons, un de ces fruits, fut l'emblématique exposition de 1984 : *« Como Vai Você Geração 80 »*.

Il régnait en 1984 avec la fin de la dictature, une atmosphère de confiance et d'euphorie qui se traduisait dans les sphères culturelles et artistiques par de l'expérimentation. Dans une ambiance sociale, culturelle et politique d'ouverture, le mot d'ordre était la liberté d'expression et la mort des supports esthétiques conventionnels. L'exposition *« Como Vai Você Geração 80 »* idéalisée en 1984 par Marcus Lontra, directeur du *Parque Lage* entre 1983 et 1987, mettait en lumière les questions artistiques et conceptuelles de la génération des artistes des années 1980. Cette génération osait à ce moment remettre en question la vision étroite des institutions et les visions traditionnelles, jusqu'à présent légitimatrices, et rétablit un compromis avec la tradition figurative et la valorisation des pratiques artisanales dans le processus artistique.

Avec cette nouvelle idéologie artistique, et on pourrait dire politique, la génération des artistes plasticiens s'exprima au travers de nouveaux principes esthétiques, supports, et thèmes[1072]. L'art plastique brésilien et son marché de l'art connurent ainsi de nouvelles expressions comme l'érotisme, la figuration narrative, la figuration *pop,* la matière picturale expressive. Pour cela la génération 1980 utilisera des

[1070] Reinaldo Cotia Braga, à FUNARTE, Rio de Janeiro, avril 2016, dans le cadre de ma première mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS (Code de la transcription : Entretien Reinaldo 9).
[1071] Reinaldo Cotia Braga, à FUNARTE, Rio de Janeiro, avril 2016, dans le cadre de ma première mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS (Code de la transcription : Entretien Reinaldo 11 pg. 2).
[1072] Voir aussi intéressante retrospective 30 ans plus tard de la journaliste et critique d'art Daniela Name in : NAME, Daniela. *Muito além da pintura.* Journal O Globo, Segundo Caderno. 13/juillet/2014. Pg. 2.

images du quotidien, des graffitis, de multiples couches de couleurs, des gestes et de l'expression corporelle, de l'humour, des signes de communication urbaine, de la géométrie, de l'art populaire, du Baroque, etc. Une forte et volontaire expression poétique figurative et émotionnelle caractérisa une grande partie de la période, qui valorisa grandement le geste et le registre corporel[1073].

L'exposition fut, d'une certaine manière, une façon de dénoncer les limites de la tradition qui bornaient d'autres expressions de l'art brésilien. Marcos Lontra en tête, avec de jeunes artistes[1074] comme moteur, ont démontré avec l'exposition la possibilité d'intégration entre l'art et la vie et ont permis, grâce à une rupture des frontières esthétiques encore en place, une expansion de l'art, au sens large, et la reconnaissance internationale d'artistes contemporains. L'exposition fut en effet une inédite action collective, à la fois quantitative et qualitative. Ce sont 123 jeunes artistes de diverses régions du pays qui purent intégrer le processus culturel brésilien, créant une dynamique qui, depuis Rio de Janeiro, a fini par s'étendre, montrant ce que le Brésil est vraiment : un pays de grande diversité de regards et de cultures[1075].

Toutefois, plus deux ans et demi après, en décembre 1986, et peut-être avec un peu plus de recul, le journaliste Reynaldo Roels Jr., en rappelant l'exposition « *Onde está você geração 80 ?* », émet des critiques négatives sur le mouvement. Il le résume comme étant à l'époque une grande production artistique et un non moins important débat sur l'art. Selon lui, l'exposition aurait créé une sorte de communauté, où l'artiste qui en faisait partie, était immédiatement reconnu et classifié, et que ce mouvement de courte durée n'allait pas beaucoup au-delà d'une simple stratégie de commercialisation[1076]. Encore selon Roels, l'expression « *Onde está você Geração 80* ? » ferait désormais allusion à un mouvement, qui n'avait plus la force transgressive et révolutionnaire qu'elle avait eu au début, mais plutôt une attitude endormie et

[1073] VASQUES VIDAL, Adam Tommy. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 27.
[1074] Dentre ces artistes qui ont participé à l'exposition « *Como Vai Você Geração 80 ?* » nous pouvons signaler Luiz Zerbibi, Luiz Pizarro, Beatriz Milhares, Jorge Barrão, d'entre autres. In : GUIMARÃES, Maria Juçá. *Circo Voador: A Nave.* Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2013. Pg. 262.
[1075] VASQUES VIDAL, Adam Tommy. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 28. Voir aussi article retrospectif en 2014 sur l'exposition. '*80 era uma vez uma geração. 'A idéia era fazer barulho e pintar'.* Journal O Globo, Segundo Caderno. 13/juillet/2014. Pg. 2.
[1076] JR. ROELS, Reynaldo. *Onde está você, Geração 80 ?* Jornal do Brasil, Idéias, Ensaio. 13/décembre/1986. Pg. 14.

inactive. « Le grand bruit produit au début a fini par se transformer en murmure et maintenant on n'entend presque plus rien[1077]. »

En portant un regard plus large sur l'EAV, la proposition d'un espace de liberté et d'expérimentation, né sous la gestion Gerchman et perpétué dans l'esprit par les gestions postérieures, finit par s'imposer comme une évidence dans le décor culturel de Rio de Janeiro. Pour comprendre le pourquoi de cette affirmation, il faut se rappeler que le profil ouvert de l'EAV permettait à n'importe quel élève de s'inscrire à ses cours, même s'il n'avait pas d'expérience dans le domaine. Le fait de ne pas avoir un programme de cours fermés et réguliers permettait à l'élève de choisir librement les cours qu'il voulait suivre. Ceci finit par attirer sous son orbite, une série d'artistes et d'intellectuels de divers domaines, comme le chanteur Cazuza, la cinéaste Sandra Werneck, le photographe Walter Carvalho. D'autres artistes participèrent aussi en tant qu'intervenants et professeurs, en donnant des conférences ou des concerts. Ce fut le cas des musiciens Gilberto Gil et Paulinho da Viola, du journaliste et activiste Mário Pedrosa et de l'anthropologue Roberto da Matta[1078]. Des expériences qui réunissaient musique, vidéo, arts plastiques et des performances n'étaient pas rares.

Espace vivant, L'EAV lança plusieurs fêtes et concerts au long de son histoire. En tant qu'importante vitrine de l'art de Rio de Janeiro, des musiciens renommés, ainsi que de nouveaux noms, se présentèrent à l'ancien manoir[1079]. Les concerts dans leur grande majorité avaient lieu dans la cour intérieure, avec la scène au fond, la piscine étant parfois recouverte par des planches de bois pour permettre un plus grand espace pour le public.

Maria Juçá, qui produisit en 1985 et 1986, une série de concerts et d'évènements au Parque Lage, parle dans son livre : « *A Nave* » des spectacles mémorables avec des artistes de renom comme Ney Matogrosso, Hermeto Pascoal, Raul Seixas, Egberto Gismonti, Titãs, Caetano Veloso et Barão Vermelho, parmi tant d'autres[1080]. En janvier 1986, Maria Juçá décrivait pour le *Jornal do Brasil,* son projet au Parc qui intégrait tous les arts contemporains, la musique, le théâtre, le cinéma, la poésie et évidemment, les

[1077] JR. ROELS, Reynaldo. *Onde está você, Geração 80 ?* Jornal do Brasil, Idéias, Ensaio. 13/décembre/1986. Pg. 14.
[1078] VASQUES VIDAL, Adam Tommy. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 25.
[1079] Annexe EAV 6. Photos de plusieurs concerts qui eurent lieu au Parque Lage.
[1080] GUIMARÃES, Maria Juçá. *Circo Voador: A Nave.* Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2013. Pg. 266 à 268. Voir une longue liste d'artistes qui réalisèrent des concerts au *Parque Lage* au page 267-268

arts plastiques. Par rapport au *Parque Lage*, Juçá disait que c'était en résumé un lieu de discussion sur la culture contemporaine qui pouvait être décrit comme « une grande *taba*[1081] qui agrège des tribus de toute nature[1082]. »

L'énorme *taba*, qui regroupait sous les palmiers, diverses expressions artistiques en dialogue presque permanent, démontrait effectivement une tendance à l'hybridation, produisant et stimulant une sorte de mosaïque culturelle dans ses installations. De manière récurrente, les évènements[1083] au Parque Lage, annoncés dans la presse, mettait en lumière ce caractère de potentialité culturelle et artistique du parc. J'ai repéré quelques exemples qui illustrent la variété culturelle et artistique produite par l'institution.

-*Semana Jardim Botânico* signalait l'exposition de photos organisée à l'occasion de l'anniversaire de l'*Associação de Moradores do Jardim Botânico* (Association des habitants du Jardin Botanique)[1084].

- *Rio de Cor* (Rio en Couleur) présentait l'évènement qui avait réuni 70 artistes qui avaient offert comme cadeau de Noël aux Cariocas et aux touristes, un énorme panneau peint le long du grand mur de façade du parc donnant sur l'avenue Jardim Botânico. Les artistes qui avaient apportés eux-mêmes les pots de peinture (143 gallons), témoignaient de cette action collective. Wilson Piran, un participant, peignit sur l'un des murs, le mot « démocratie » en lettres énormes sur fond vert, couleur symbole du Brésil. L'ouverture politique au Brésil étant d'actualité avec le mouvement *Diretas Já* depuis 1983, le directeur de l'école, Marcus Lontra, commentait face à la peinture de Piran : « Si le Brésil passe aujourd'hui par une transition démocratique, tout cela doit courir les rues[1085]. »

[1081] Sorte d'habitation indigène.
[1082] JUCÁ, Maria. *Tambores eletrônicos.* Jornal do Brasil, Revista de Domingo, Palanque. 12/janvier/1986. Pg. 30.
[1083] Annexe EAV 6 bis. Images d'évènements divers au Parque Lage jusqu'à nos jours in : PORCIDONIO, Gilberto. *Sinal verde para a diversão. Casa carioca.* Journal O Globo, Rio Show. 04/décembre/2015. Pg. 18.
[1084] Jornal do Brasil, SuperShopping, Cidade, Jardim Botânico. Semaine du 18/avril/1982 à 24/avril/1982. Pg. 3.
[1085] *Pintores cobrem de arte os muros sem vida do Parque Lage.* Jornal do Brasil, 1° Caderno, Cidade. 24/décembre/1984. Pg. 6. Voir cet article en Annexe EAV 7.

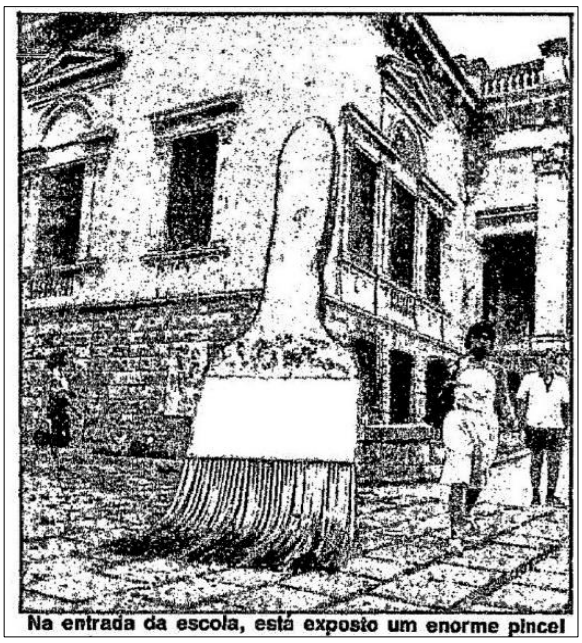
Photographie de Marcos Antônio Cavalcanti. Panneau du peintre Wilson Piran lors du projet Rio de Cor.
In : *Pintores cobrem de arte os muros sem vida do Parque Lage.*
Jornal do Brasil, 1° Caderno, Cidade. 24/décembre/1984. Pg. 6.

- La presse parlait aussi, en août 1985, de l'exposition *Velha Mania* qui réunissait, avec le soutien du *Banco Nacional,* 130 artistes, caricaturistes et dessinateurs de onze villes brésiliennes. Parmi les artistes présentés : Amador Perez, Arlindo Daibert, Luiz Trimano, Mollica, Roberto Magalhães, Cildo Meireles, Newton Cavalcanti. Des artistes de la « *Geração 80* » comme Ana Horta, Fernando Lopes, Jair Jacmont et d'autres y participaient aussi, avec des caricaturistes de talent comme Ziraldo, Chico Caruso et Millôr Fernandes. Le journaliste et critique d'art reconnu, Wilson Coutinho, évoquait l'exposition comme une radiographie et une rétrospective sur le dessin depuis les années 1970[1086]

- Le *Jornal do Brasil* du 11 décembre 1986, se fit l'écho du projet *Território Ocupado,* qui proposait à 41 artistes, professeurs et anciens élèves d'occuper toutes les installations de l'EAV pour donner vie à une exposition. Y participèrent Carlos Scliar, Adriano de Aquino, Jadir Freire et Giordana Holanda. La proposition était de permettre aux artistes de choisir n'importe quel endroit du bâtiment, même les toilettes ou la

[1086] COUTINHO, Wilson. *Artes plásticas.* Jornal do Brasil, Revista de Domingo, O melhor da semana. 04/août/1985. Pg. 15.

pelouse, pour développer leur art[1087]. Pour le directeur de l'EAV, Marcus Lontra : « L'idée est de suggérer un défi à l'artiste et de montrer au public l'effervescence créative que l'Escola de Artes Visuais est capable d'engendrer[1088]. » Il continuait dans l'article sa réflexion sur l'exposition qui, selon lui, était un projet de l'EAV qui démontrait l'avant-gardisme de l'institution, sa philosophie d'ouverture et de démocratie, où il était possible de produire et diffuser la production artistique contemporaine de Rio de Janeiro. Carlos Scliar, qui participait à l'exposition, louait le projet conçu par Marcus Lontra : « C'est fantastique cette ambiance de liberté qui permet à un groupe d'artistes de se réaliser pleinement. (…) Il s'agit d'une grande fête qui marque les arts plastiques et lance la production d'artistes[1089]. » Le projet comportait aussi des rencontres entre artistes et public qui favorisaient un processus non seulement de créativité, mais aussi de participation populaire dans l'école. L'entrée pour l'exposition était gratuite[1090].


Na entrada da escola, está exposto um enorme pincel

Un énorme pinceau à l'entrée de l'exposition *Território Ocupado*[1091].

[1087] ROELS, Reynaldo. *« Território ocupado ». Uma esposição meio 'dark' no Parque Lage.* Jornal do Brasil, Caderno B, Fim de Semana. 12/décembre/1986. Pg. 5.
[1088] *Território Ocupado mostra obras de arte até em banheiros.* Jornal do Brasil, Cidade, Serviço. 11/décembre/1986. Pg. 6.
[1089] Déposition de l'artiste Carlos Scliar in : *'Território Ocupado' reúne no Parque Lage a geração de 80.* Journal O Globo, Jornais de Bairro. 22/décembre/1986. Pg. 15. L'article énumère une bonne partie des 41 artistes participants.
[1090] *Território Ocupado mostra obras de arte até em banheiros.* Jornal do Brasil, Cidade, Serviço. 11/décembre/1986. Pg. 6.
[1091] *Ibid.*

Cependant, l'effervescence culturelle du Parque Lage n'était pas toujours, au moins en ce qui concerne les concerts, synonyme de chemin de roses. A la fin de 1985, les plaintes de voisins et d'associations comme *l'Associação de Moradores do Jardim Botânico* (Association des Habitants du Jardin Botanique) se multiplièrent. Les discussions prirent une telle ampleur que le *Jornal do Brasil,* pour essayer de calmer le jeu, organisa un débat entre le directeur du *Jardim Botanique,* à l'époque Geraldo Jordão Pereira, le directeur de l'EAV Marcus Lontra, la programmatrice des concerts Maria Juçá, deux représentants de l'Association des Habitants du Jardin Botanique et l'écrivaine Marina Colasanti qui avait habité dans le parc quand il s'agissait encore d'une propriété privée[1092].

Selon les plaignants, les spectacles et autres activités artistiques et culturelles non seulement dénaturaient les lieux et causeraient des déprédations au parc qui était inscrit au patrimoine. Le haut niveau des décibels lors des concerts était aussi, selon l'association des habitants, une infraction au droit de calme et à dormir du voisinage. Un des représentants de l'Association des habitants, Israel Beloch, signalait que l'installation de projecteurs, de câbles et de couvertures accrochées au bâtiment surtout lors des concerts, corrodaient de plus en plus la structure et les installations du vieux manoir. Il accusait aussi la plupart des évènements de ne pas avoir de vraies permissions légales et signalait que des jeunes mineurs fréquentaient les soirées avec vente d'alcool. L'absence d'installation contre l'incendie, de toilettes chimiques supplémentaires et même de licence, était, lors du débat, pointée par Beloch[1093]. Le directeur du *Jardim Botânico,* Geraldo Jordão Pereira, signalait lui aussi que les décibels, les projecteurs et la présence d'un grand nombre de personnes lors des concerts, nuisaient à la faune native du parc, localisée aux abords de la Forêt Atlantique.

Le directeur de l'EAV, Marcus Lontra, admettait que des excès avaient eu lieu, mais soulignait le fait que ces évènements avaient fortement contribué à faire connaître l'institution et attiré beaucoup d'élèves dans l'école, ce qui avait indirectement beaucoup aidé l'EAV. Pour les concerts, Lontra défendait la tradition de l'EAV depuis 1975, qui avait été d'accueillir de multiples expressions de l'art dans son espace. Alignée sur ce discours, Maria Juçá soulignait à son tour que les concerts avaient non seulement remis l'EAV à un plan d'évidence mais avaient aussi géré la création de nouveaux ateliers au parc.

[1092] *A caminho da solução. Como fazer arte sem fazer barulho.* Jornal do Brasil, Caderno B Especial, Em Questão/O Parque Lage. 22/décembre/1985. Pg. 4.
[1093] *Ibid.*

Malgré des opinions et intérêts très divergents, la conclusion de la rencontre fut, selon le journal, que les activités artistiques et culturelles du Parque Lage pouvaient quand même avoir lieu tout en préservant la flore et la faune, mais aussi en respectant le voisinage et les installations de l'EAV. L'écrivain Zuenir Ventura et la journaliste Diana Aragão, qui jouèrent le rôle de médiateurs pendant la rencontre, exprimèrent le regret ainsi que les participants, que ce genre de débat n'ait pas eu lieu plus tôt, pour régler ce genre de problèmes[1094]. Mais tout n'avait pas été réglé. Problèmes et plaintes réapparurent et moins d'un an plus tard, des discours moins amicaux et plus formels donnèrent lieu à des décisions encadrées par des organismes publics.

Quelques mois plus tard le directeur du Jardin Botanique, Jordão, reprenait la discussion sur des inconvénients de certaines activités du Parque Lage pour la faune, la flore, les voisins et le manoir historique lui-même. Le 25 septembre 1986, une note du *Jornal do Brasil* indiquait qu'allait avoir lieu une rencontre avec des représentants fédéraux et municipaux pour discuter des problèmes du Parque Lage, liés aux questions entre l'art et la faune/flore du parc. Une commission serait créée avec des représentants du Jardin Botanique, du Secrétariat à la Culture de la Commune et de l'Etat Fédéré de Rio de Janeiro, du *Patrimônio Histórico e Artístico,* du Département de *Parques e Jardins* et de l'Association des Habitants de la région. Il appartiendrait à cette commission de décider ce qui serait permis ou non, dans les enceintes du parc[1095]. Le directeur du Jardin botanique affirmait ainsi, de manière catégorique, au *Jornal do Brasil* : « Le Parque Lage est ouvert aux activités artistiques tant que celles-ci ne sont pas prédatrices[1096]. » Les évènements qui réunissaient parfois 1 000 personnes, comme les concerts de rock avec des hauts niveaux de décibels ou des rencontres de danseurs de *gafieira* qui détruisaient la végétation aux alentours, étaient désormais interdits[1097]. Toutefois les problèmes du Parque Lage ne se limitaient pas aux évènements et concerts produits par l'EAV.

En février 1986, le directeur Marcus Lontra écrivait dans le *Jornal do Brasil*, à la rubrique *Cartas* (Lettres) un texte qui paraissait une sorte d'appel à l'aide. La lettre pouvait être considérée une renonciation au désintéressement face à la culture et en particulier, face aux arts plastiques, de la gestion antérieure des Pouvoirs publics, à

[1094] *A caminho da solução. Como fazer arte sem fazer barulho.* Jornal do Brasil, Caderno B Especial, Em Questão/O Parque Lage. 22/décembre/1985. Pg. 4.
[1095] *Parque Lage se adapta.* Jornal do Brasil, Caderno B. 25/septembre/1986. Pg. 7.
[1096] *Ibid.*
[1097] *Ibid.*

savoir l'Etat fédéré de Rio de Janeiro dont l'EAV dépendait[1098]. Quoiqu'il en soit, les divers problèmes vécus par le Parque Lage, comme le manque de soutien de la part de l'Etat, n'effacèrent jamais de la mémoire de ses habitués des années 1970 et 1980 le bonheur de fréquenter ce qu'ils appelaient une oasis de liberté et de bonnes rencontres.

Célia Maria dos Santos, assidue des fêtes et des cours du Parque Lage de la fin des années 1970 jusqu'à la moitié des années 1980, nous décrivait en entretien l'ambiance de liberté et d'ouverture d'esprit qui régnait non seulement de la part des professeurs et des élèves, mais aussi de tous ceux qui fréquentaient le lieu. L'EAV comme école, ou comme lieu de rencontres et de concerts pour les fins de semaine, était devenu un lieu d'autonomie pour les jeunes, un espace de liberté et de non-discrimination des différences. Selon Célia Maria c'était comme son propre jardin, qu'elle décrit avec nostalgie :

> *Le Parque Lage se présentait comme une chose nouvelle, une chose très libre qui avait des airs de Woodstock. Les habitués étaient des personnes qui n'avaient pas de problèmes de sexualité, de choix, de définition de sexe, tu étais gay ou pas ce n'était pas un problème. La manière dont les choses se passaient était naturelle. L'endroit nous accueillait bien avec les cours, les concerts. On se sentait surement mieux là que chez nous. Chez nous il y avait la censure des parents et au Parque il n'y avait pas de censure*[1099].

Célia continue dans l'entretien à décrire l'ambiance de liberté et d'insouciance de la jeunesse qui fréquentait l'EAV :

> *Si tu te jetais dans le lac de la cour (piscine en pierre) en quelques minutes il y avait plein de monde qui plongeait aussi et aucun gardien ne venait te réprimander. (...) En ce qui concerne les personnes, elles ne se souciaient*

[1098] Lettre de Marcus Lontra adressée au Jornal do Brasil. LONTRA, Marcus. *Artes Plásticas.* Jornal do Brasil, Caderno B, Cartas. 4/février/1986. Pg. 2.
[1099] Entretien avec Célia Maria dos Santos à Niterói, Rio de Janeiro, juin 2016, dans le cadre de ma première mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS (Code de la transcription : Entretien Célia 1).

> *pas des vêtements qu'elles portaient, il n'y avait pas ce consumérisme ou mode d'aujourd'hui avec tout le monde bien habillé. On s'habillait la plupart à la hippie avec des robes longues, des sandales (...) la sensation d'être avec ces personnes était toujours bonne*[1100].

Ce sera dans cette ambiance de liberté et d'expérimentation qu'Asdrúbal Trouxe o Trombone débarquerait encore une fois au Parque Lage, cette fois ci en 1981. Malgré les tensions qui se manifestaient dans la troupe avec l'insuccès de *Aquela Coisa Toda*, rien de mieux que d'aller prendre l'air dans les jardins du Parque Lage et faire retentir son trombone, pas trop fort évidemment...

3.3 Une génération en quête d'expression

L'année 1981, où Asdrúbal entamait une nouvelle phase créative de son existence, commençait avec, à l'affiche, le Festival de Théâtre *Mambembão-81*[1101]. Comme tous les ans, Yan Michalski écrivait un long article dans le *Jornal do Brasil*[1102] sur le concours qui avait un large écho. Le critique commençait en racontant que la quatrième édition du Mambembão amènerait à Rio, São Paulo et Brasília, 160 artistes jouant dans les dix groupes les plus représentatifs sélectionnés par le SNT. Dix millions de *Cruzeiros* avaient été prévus, mais ils n'avaient été libérés qu'en décembre de l'année dernière, ce qui avait laissé aux organisateurs et au jury du concours plus ou moins trois semaines pour organiser la manifestation en janvier[1103].

Une gigantesque opération théâtrale fut ainsi entreprise avec d'abord la sélection des spectacles, puis une quantité de préparatifs pour que le concours ait lieu dans de bonnes conditions. La mise en place du programme, l'achat des billets de transports, les réservations d'hébergements, les montages des scènes en lien avec la production et la technique dans plusieurs théâtres différents, la production et la distribution du matériel

[1100] Entretien avec Célia Maria dos Santos à Niterói, Rio de Janeiro, juin 2016, dans le cadre de ma première mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS (Code de la transcription : Entretien Célia 2 et 3).
[1101] Revoir: MICHASKI, Yan. *Mambembão-81 confirmado.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. Rio de Janeiro, 22/décembre/1980. Pg. 8.
[1102] *Ibid.*, p. 4.
[1103] *Ibid.*

de diffusion du concours, sans oublier la signature de plusieurs autorisations parentales ou de professeurs pour les acteurs mineurs… Tout cela dut être mis au point en un temps record.

L'idée centrale du Mambembão 1981 n'était pas nécessairement de réunir les meilleurs spectacles de la saison, mais plutôt de proposer un éventail d'expressions scéniques les plus représentatives de la diversité du pays. Son idéologie et sa stratégie permettaient de mettre en scène et de diffuser au niveau national des spectacles représentatifs de chaque région ou ville. Les modes de vie, les structures sociales, les mœurs, les langages particuliers et d'autres particularités qui reflétaient un éventail de la société brésilienne par le biais de la dramaturgie et de l'expression scénique, étaient des points de repères pour la sélection.

L'incontestable contribution du Mambembão-81 à l'art scénique, était de libérer les troupes et les artistes de l'obligation et du cercle vicieux de choisir des textes reconnus nationalement et internationalement, et de se lancer dans un processus bien plus libre et authentique de choix et de mise en scène de textes qui exprimaient leurs réalités et particularités culturelles, artistiques, sociales et même politiques. Le résultat fut, selon Michalski, la création, mais aussi la découverte de langages particuliers à ces régions et à ces groupes sociaux qui osèrent s'assumer comme art et non pas comme expression artistique de deuxième zone, condamnés à vivre dans l'ombre des grands noms de la dramaturgie. Cette philosophie, que beaucoup d'agents culturels appréciaient, ouvrait les portes du festival à d'autres expressions scéniques, comme par exemple la danse et la musique, avec la présence confirmée cette année-là du *Balê Popular de Pernambuco* et de l'*Orquestra Afro-Brasileira de Salvador*[1104].

Si les rubriques théâtrales des journaux mettaient à l'honneur le Festival *Mambembão,* les Asdrubaliens, malgré ce que certains qualifiaient d'échec de *Aquela Coisa Toda,* avaient leur place réservée dans les commentaires des journaux. Asdrúbal avait, selon une bonne partie de la critique, produit depuis son apparition un impact très grand dans la dramaturgie contemporaine au Brésil, tant au niveau du public qu'au niveau des nouvelles compagnies, et son nom était souvent signalé comme repère du théâtre contemporain.

Macksen Luiz, dans un article du 23 janvier 1981, soulignait l'importance de l'influence asdrubalienne au point que plusieurs de ses « solutions » et de ses

[1104] MICHALSKI, Yan. *Mambembão – 81. A festa do Teatro Pan-Brasileiro.* Jornal do Brasil, Caderno B. 19/janvier/1981. Pg. 4.

mécanismes dramaturgiques, comme l'utilisation de la musique sur scène et les « cris de guerre » en début et fin de spectacle par exemple, avaient été directement adoptés par le théâtre[1105]. De manière plus liée directement au langage théâtral, Asdrúbal avait, selon Luiz, introduit une forme de représentation plus décontractée avec sarcasmes et moqueries caricaturaux, et un jeu d'acteurs innovant et irrévérencieux. Cette manière de faire du théâtre avait influencé d'autres troupes et acteurs et avait créé un genre d'effet qu'Heloísa Buarque appellera d'*Effet Asdrúbal*[1106]. Luiz exposait, dès les premières lignes de son article, un exemple de cette influence chez des acteurs de Porto Alegre, ville du sud du Pays. Les acteurs de la troupe *Vende-se Sonhos* avec le spectacle *Shool out,* malgré qu'ils aient une identité propre, travaillaient un style dramaturgique très proche de l'esprit caustique d'Asdrúbal en caricaturant et en ridiculisant des thèmes centraux comme l'autorité[1107].

La force scénique des Asdrubaliens faisait écho le même mois à la télévision. Le journal *O Globo,* rubrique *Cultura,* annonçait en janvier 1981 la participation de la troupe dans une des émissions de la TV Globo les plus traditionnelles et fameuses de la télévision brésilienne. Les acteurs de la troupe avaient été invités à jouer les rôles d'extraterrestres dans un épisode de la série infantile qui avait conquis tous les âges et était devenue un succès national inébranlable, *Sítio do Picapau Amarelo*[1108]. La série fit un tel succès depuis sa reprise en 1977 qu'il est rare aujourd'hui que les Brésiliens nés entre 1970 et 1980 la méconnaissent. La participation d'Asdrúbal, même pour un seul épisode, était synonyme de visibilité nationale, de reconnaissance artistique et s'inscrivait comme un épisode emblématique de l'histoire de la troupe dans la culture nationale.

Pour en revenir au théâtre proprement dit, en février un reportage de la revue Domingo du *Jornal do Brasil* présentait le théâtre indépendant ou alternatif comme une nouvelle forme de faire et de produire du théâtre. Cette catégorie était à l'époque présentée comme des comédiens qui, sans patrons et sans beaucoup d'argent,

---

[1105] LUIZ, Macksen. *Sonhos que chegam ao som do trombone.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. 23/janvier/1981. Pg. 7.

[1106] Comme déjà signalé pour ce sujet, revoir : HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

[1107] LUIZ, Macksen. *Sonhos que chegam ao som do trombone.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. 23/janvier/1981. Pg. 7.

[1108] La série infantile *Sítio do Picapau Amarelo* est basée sur l'œuvre homonyme de l'écrivain Monteiro Lobato. La première version télévisée date de 1952 et entama un succès à la TV Tupi pendant onze ans jusqu'en 1963. En 1977 la TV Rede Globo, en partenariat avec la TVE et le MEC, a relancé la série qui fit un grand succès jusqu'en 1986.

choisissaient les textes qu'ils aimaient et les lançaient sur scène. Selon le reportage, les alternatifs seraient passés de marginaux du théâtre à une situation qui laissait entrevoir des possibilités de carrières impensables il y a quelques temps. Ces groupes faisaient désormais le choix de se réunir en coopératives qui appliquaient une politique démocratique, avec répartition équitable des gains ou des pertes. Cela ne parait pas nouveau si on se rappelle qu'Asdrúbal Trouxe o Trombone utilisait déjà ce mode de gestion depuis son lancement en 1974. Mais ce que nous apprend l'article, c'est que cette forme de production théâtrale était désormais copiée par les acteurs professionnels à la carrière déjà établie. Le milieu théâtral se serait rendu compte qu'il était fondamental de se libérer de l'image de l'entrepreneur ou homme d'affaire, et qu'il fallait apprendre à gérer sa propre carrière et surtout ses propres choix. Quoiqu'il en soit, le point central de l'article démontrait que le théâtre alternatif avait réussi. Leurs productions rassemblaient dans de petits théâtres, à des horaires non conventionnels, un public fidèle, curieux, participatif et de plus en plus croissant. L'article citait Asdrúbal Trouxe o Trombone comme le premier travail alternatif à avoir eu un succès éclatant, qui avait réuni autour de lui une légion de *fans* et de disciples, ouvrant la route pour le théâtre expérimental et stimulant fortement son inscription dans la dramaturgie brésilienne[1109].

Le théâtre alternatif avait conquis des lieux et des espaces peu orthodoxes comme les périphéries, les favelas, les usines, etc, ce qui favorisait le dialogue et la coexistence de la politique avec l'art dans ces secteurs généralement oubliés et défavorisés[1110]. Sous un prisme plus ample, on notait que des jeunes Brésiliens venant de secteurs sociaux très divers, depuis les favelas jusqu'aux lycées privés, recherchaient de plus en plus des expériences théâtrales comme une manière de s'exprimer. Macksen Luiz dans un autre article du 22 février, considérait que le festival Mambembão était une preuve vivante de cet intérêt croissant pour la dramaturgie, ou mieux, de cette envie de s'exprimer sur scène. Luiz reprenait les mots de la fameuse et déjà à l'époque très respectée, Fernanda Montenegro en interview à la revue *Veja*. Elle soulignait l'intérêt croissant pour le plateau, et surtout la diversité de provenance des acteurs :

[1109] LUIZ, Macksen. *Sonhos que chegam ao som do trombone.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. 23/janvier/1981. Pg. 7.
[1110] *A liberdade conquistada a cada palco.* Jornal do Brasil, Revista de Domingo, Quem. N° 252, 15/février/1981. Pg. 8.

> *La nouveauté est qu'on n'a jamais fait autant de théâtre ; pas le théâtre dit professionnel, mais un théâtre ludique, empirique, de gamins de collège, d'association de quartier, de communautés*[1111]*, de personnes qui pour la plupart ne sont jamais entrées dans une salle de théâtre*[1112].

Luiz continuait son exposé en affirmant que le festival Mambembão-81, qui avait eu lieu entre janvier et février, confirmait la tendance observée depuis la deuxième édition du projet, à savoir une recherche de plus en plus claire et importante, surtout de la part de la nouvelle génération, de faire du théâtre, Toutefois leur quête pour l'art d'Aristote était centrée surtout vers un théâtre qui mettait en avant un langage scénique le plus proche possible des théories avant-gardistes, et qui devait aussi être accompagné de textes et de thématiques à prédominance nationale[1113]. Luiz finissait son article en disant que ce que le festival Mambembão avait révélé de plus important, était la force de ce théâtre indépendant et divers socialement. Pour le journaliste, les expressions scéniques vues au festival, exprimaient avec force la nécessité incontestable que la nouvelle génération avait de s'exprimer par le biais d'acteurs et d'auteurs. Chacun à sa manière et face à ses possibilités, voulait avoir son mot à dire. Alignée sur la pensée de Luiz, Fernanda Montenegro clôturait l'article :

> *Théâtralement, le pays n'est pas à l'arrêt. Je crois même qu'au contraire : le mouvement théâtral dans le pays est intense justement parce qu'il s'agit d'un moment de crise. La jeunesse est à la recherche au théâtre non pas d'un nouveau langage ou d'une profession, mais d'une forme d'expression*[1114].

Ces jeunes qui cherchaient à s'exprimer, étaient en recherche de cours de théâtre différents et innovants, loin des dictats des cours de dramaturgie traditionnelle. Il y avait

[1111] "Communauté" (comunidade) est ici probablement dans le sens courant utilisé comme synonyme de *favela*.
[1112] L'actrice Fernanda Montenegro en entretien in : LUIZ, Macksen. *Mambembão-81. A expressão jovem da geografia teatral brasileira.* Jornal do Brasil, Caderno B. 22/Février/1981. Pg. 8.
[1113] LUIZ, Macksen. *Mambembão-81. A expressão jovem da geografia teatral brasileira.* Jornal do Brasil, Caderno B. 22/Février/1981. Pg. 8.
[1114] L'actrice renomée Fernanda Montenegro in : LUIZ, Macksen. *Mambembão-81. A expressão jovem da geografia teatral brasileira.* Jornal do Brasil, Caderno B. 22/Février/1981. Pg. 8.

donc une double évidence, d'une part une demande pour des cours, d'autre part, la nécessité pour Asdrúbal de changer d'air. La troupe proposa au Parque Lage de donner un cours de théâtre *à l'Asdrúbal,* c'est-à-dire un cours de création collective et expérimentale avec des apports d'humour et d'irrévérence. La proposition de ce cours se fit ainsi dans un espace tout aussi avant-gardiste et considéré comme voué à l'expérimentation depuis 1975, l'EAV. Chaque membre ou binôme avait sa classe dans ce mariage, entre l'EAV et les Asdrubaliens. Certains fruits de ces cours existent encore de nos jours comme nous le verrons plus tard…

3.4 Asdrúbal et ses disciples. A l'EAV, un mariage réussi : un cours de théâtre qui donnera de multiples fruits.

La troupe était face à un carrefour, certains diraient une impasse. D'un côté, certains acteurs comme Regina Casé et Luiz Fernando Guimarães recevaient de plus en plus de propositions professionnelles, et de l'autre, l'insuccès d'*Aquela Coisa Toda* avait douché la forte motivation des Asdrubaliens. Avec la fatigue de fin de saison ajoutée à la déception, se lancer dans un nouveau spectacle serait difficile, d'autant que tous connaissaient la longueur du processus. Il manquait un carburant pour faire tourner le moteur.

Hamilton Vaz Pereira sentait depuis plus d'un an que les membres de la troupe avaient envie de tourner la page, de vivre de nouvelles expériences, et surtout avec d'autres personnes[1115]. Depuis plusieurs années, les Asdrubaliens vivaient toujours ensemble. En entretien personnel, Hamilton dira que les Asdrubaliens aspiraient à élargir leurs horizons personnels, professionnels et artistiques[1116]. Patrícia Travassos, dans l'émission du 16 décembre 2017 à TV Viva, expliquera que les Asdrubaliens sentaient le besoin de vivre d'autres expériences[1117]. Luiz Fernando ajoutera qu'ils avaient le désir de transmettre la « méthode » asdrubalienne[1118].

[1115] Série Viva : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 9, *Mocidade Independente* (transcription pg.1). 16/décembre/2017. Canal Viva.
[1116] Hamilton Vaz Perreira en entretien en juin 2016 dans le cadre de ma 1ère Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Hamilton Vaz 11).
[1117] Série Viva : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 9, *Mocidade Independente* (transcription pg.1). 16/décembre/2017. Canal Viva.
[1118] *Ibid.*

L'échec d'*Aquela Coisa Toda* provoqua dans le groupe des discussions. Chacun avait des propositions à faire, ce qui mettait en évidence la capacité créative personnelle des participants, mais surtout leur volonté d'expérimenter séparément leurs idées artistiques.

D'autre part, il n'était pas rare qu'Asdrúbal organise des ateliers, participe à des débats et tables rondes dans des universités, ou donne des interviews à des journaux, revues et même à des petits journaux semi-clandestins tirés sur miméographe. Donner des cours n'était pas une nouveauté pour la troupe, principalement pour Hamilton qui en avait donnés, fin 1978 et début 1979 en fonction des tournées[1119]. En entretien pendant ma deuxième mission doctorale, Hamilton Vaz Pereira m'expliquait que les échanges, réunions, tables rondes, débats et discussions sur le théâtre étaient présents presque depuis les débuts de la troupe. Après un spectacle, que ce soit à l'école ou à l'université, la troupe était souvent invitée à parler sur le spectacle, leur carrière, leur vie : « Je prenais du plaisir à parler pendant ces rencontres, ça m'aidait à vouloir la vie, à l'aimer et échanger des idées, à avoir accès à une autre forme de pensée[1120]. » Il notait qu'il s'agissait de discussions et d'échanges surtout avec des jeunes d'une vingtaine d'années, ce qui, selon lui, poussait la troupe à un autre regard et faisait surgir d'autres idées pour des scènes ou des personnages[1121]. Ces rencontres étaient synonymes d'échanges à double sens, entre les jeunes et les acteurs et le metteur en scène.

Vers la fin des années 1970, par le fait d'être le metteur en scène du succès de *Trate-me Leão,* Hamilton fut de plus en plus sollicité pour donner des cours de théâtre. Les cours, qui étaient d'abord des interventions et ateliers de courte durée, devinrent désormais de plus en plus longs. Hamilton soulignait dans l'entretien qu'il prenait déjà à l'époque beaucoup de plaisir à donner ces cours qui lui permettaient d'échanger au-delà du cercle asdrubalien.[1122].

Dans le contexte d'épuisement des rapports personnels, Hamilton, mais aussi Perfeito, proposèrent que les Asdrubaliens donnent des cours et puissent ainsi mettre en pratique leurs visions et réflexions dramatiques et dramaturgiques. Le groupe savait en fonction de ses expériences antérieures, que donner des cours était une possibilité

[1119] Hamilton Vaz Perreira en entretien en Novembre 2017 dans le cadre de ma 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Ham Parque Lage 2 (9) pg. 1).
[1120] Hamilton Vaz Perreira en entretien en Novembre 2017 dans le cadre de ma 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Ham Parque Lage 2 (9) pg. 2).
[1121] *Ibid.*
[1122] *Ibid.*

potentielle de changer d'air, de se confronter à de nouvelles expériences et aussi de trouver l'inspiration. La mise en place de cours se présentait comme une issue qui, en créant des rapports d'échanges et de production avec les élèves, ferait vivre aux Asdrubaliens ce qu'ils voulaient tant : de nouvelles expériences avec des personnes hors du cercle de la troupe.

Le Parque Lage avait à l'époque dans son orbite une bonne partie de l'expérimention à Rio et c'était un des lieux les plus fréquentés par les Asdrubaliens et leurs *fans.* Le choix de l'emplacement des cours paraissait évident pour tous et se passa presque naturellement. Hamilton le rappelait en entretien :

> *Cet endroit est cher à nous tous, beaucoup de choses ce sont passées ici, beaucoup de professeurs intéressants. (...) Avoir des professeurs et artistes comme ceux-là étaient quelque chose dont on était très reconnaissant, parce qu'il s'agissait de personnes qui nous transmettaient des informations sur le monde, sur 'être au monde' et cela toujours, non pas sur la perspective politique, militaire, scientifique, religieuse, mais sur la perspective de l'artiste. C'est grâce à ces professeurs, grâce à une école comme celle-ci que nous sommes devenus des personnes meilleures, et les citoyens que nous sommes aujourd'hui*[1123].

Asdrúbal Trouxe o Trombone fêterait bientôt ses sept ans d'existence. L'anniversaire devait se célébrer en grand style avec une *big party* au Parque Lage, qui était l'endroit le plus évident pour les passionnés de la troupe et la génération du début des années 1980 à Rio. L'occasion était parfaite pour proposer les cours et ramasser les inscriptions. Le choix était fait. La fête d'anniversaire réunirait les amis et admirateurs de la troupe au Parque Lage, ce serait une bonne manière de faire connaître les cours et de s'amuser en même temps.

[1123] Hamilton Vaz Perreira en entretien en Septembre 2017 dans le cadre de ma 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Ent ham eav 5).

O Grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone comemora os seus sete anos com grande festa, no Parque Lage, a partir das 14h

Photo de diffusion pour l'anniversaire de la troupe au *Jornal do Brasil*[1124].

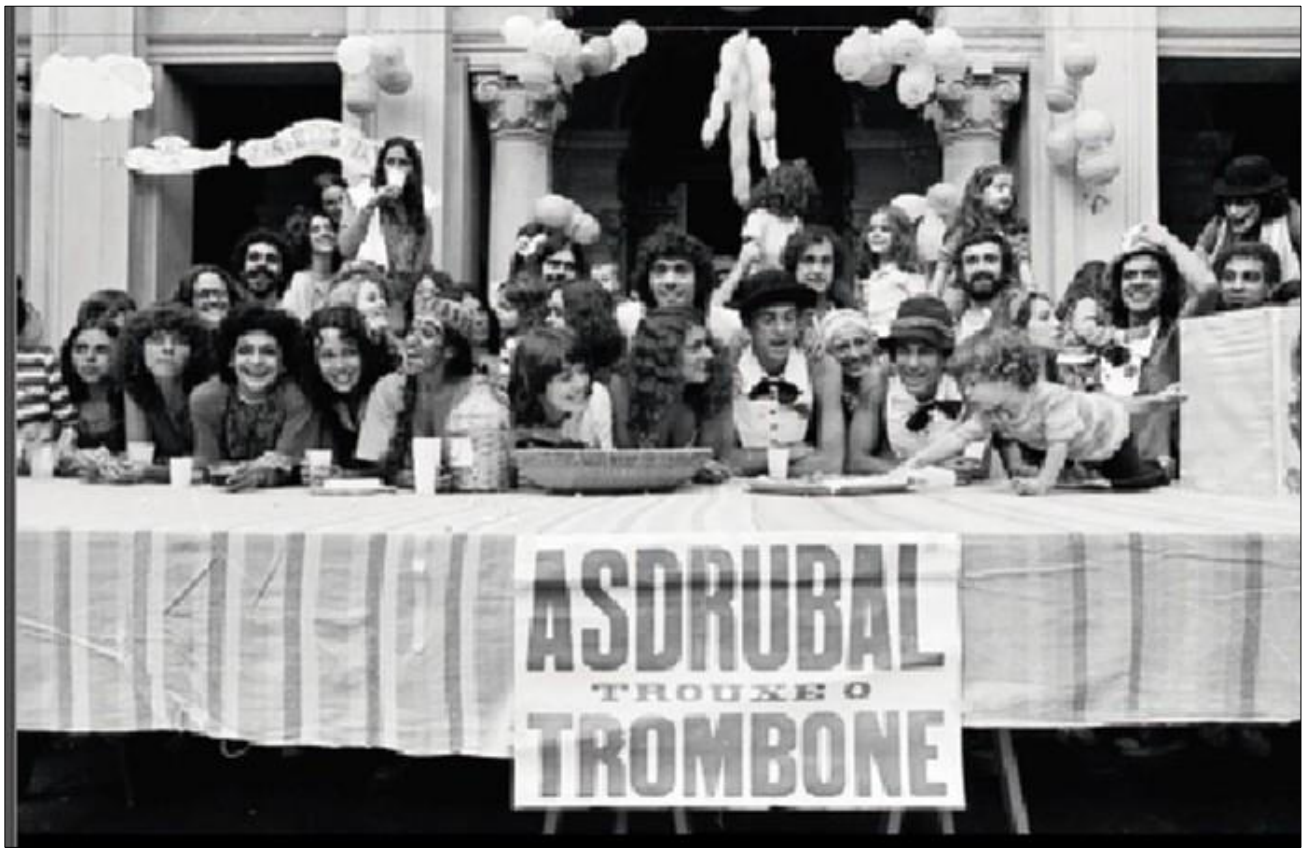
Le 23 avril 1981, la presse annonçait l'anniversaire des sept ans de la troupe et les cours de théâtre, dont les inscriptions débutaient dès le 27 du mois[1125]. Le *Jornal do Brasil* du 1er mai confirmait la fête d'anniversaire de la troupe au Parque Lage[1126].

Deux jours après la fête, le 3 mai, à la rubrique *Teatro* de *O Globo*, Ana Maria Machado parlait de l'anniversaire du groupe Asdrúbal Trouxe o Trombone, qui « *avait marqué très profondément et renouvelé le langage du théâtre brésilien* ». A cette occasion la troupe lançait une nouvelle proposition, un *Cours Pratique de Théâtre* qui,

[1124] *O que há para ver de graça.* Jornal do Brasil, Caderno B, Show. 1/mai/1981. Pg. 9.
[1125] Voir un article datant du 23/avril/1981 intitulé *Asdrúbal Trouxe o Trombone, 7 anos de artevidades.* L'article trouvé dans les achives de la FUNARTE a été tapé à la machine par un des chercheurs de l'institution mais ne comporte pas d'indication de source. Voir aussi MONTEIRO, Ivan. Jornal do Commércio, Segundo Caderno, Fim de Semana, Movimento. Rio de Janeiro, 28/avril/1981. Pg. 16. Archive Dapress.
[1126] *O que há para ver de graça.* Jornal do Brasil, Caderno B, Show. 1/mai/1981. Pg. 9.

précisait-elle, dans un premier temps durerait un mois avec trois rencontres par semaine et des horaires variés. On pouvait s'inscrire soit au Parque Lage, soit au Théâtre Ipanema[1127].

Toutefois, c'est le 5 mai que le *Jornal do Brasil* va consacrer un grand reportage à l'évènement, sous les plumes de Cleusa Maria et de Yan Michalski.



Anniversaire de 7 ans d'Asdrúbal Trouxe o Trombone le 1er mai 1981 au Parque Lage.
Photo de Ronaldo Theobald[1128]. Archive du *Jornal do Brasil* – CPDOC - JB.

Maria Cleusa décrivait la fête joyeuse où les membres de la troupe, leurs amis et des habitués du Parque Lage avaient dansé, chanté et joué. Des artistes de théâtre, de la danse, du cirque, de la musique, du cinéma, des clowns, des jongleurs, des *capoeiristas*, des enfants, une chorale et même un cracheur de feu y avaient participé. La journaliste ajoutait que la troupe avait de quoi commémorer, puisque ces sept années d'existence étaient synonymes pour certains de la seule chose vraiment nouvelle que le théâtre

[1127] MACHADO, Ana Maria. Jornal O Globo, Domingo, Teatro, Interino. 3/mai/1981.
[1128] Photo in : MARIA, Cleusa. *As duas faces de um casamento.* Jornal do Brasil, Caderno B. 05/mai/1981. Pg. 10.

brésilien ait connu[1129]. Maria ajoutait que le cours qui serait donné au Parque Lage était un moyen pour la troupe de gagner un peu d'argent, mais aussi certainement de monter avec les élèves plusieurs nouveaux spectacles. Hamilton confirmait que les cours étaient un moyen de partager avec le public les différentes tendances artistiques de chaque membre de la troupe[1130]. C'était sans doute la meilleure option pour dépasser la « crise » :

> *Il s'agit d'une petite marche pour une nouvelle étape qu'on ne connait pas. C'est une brise pour décompresser des tensions d'une pratique théâtrale rendue difficile en fonction de la réunion de six personnalités fortes. (...) Si je pense connaitre pleinement l'autre, je commence à le limiter comme personne. Dans ce cours nous allons travailler en binôme par classe et tous ensemble de manière globale. Ce cours marquera une phase de « méconnaissance » entre nous. Ça sera aussi important qu'un spectacle*[1131].

Dans le même reportage, c'était maintenant Yan Michalski qui rejoignait Maria pour dire qu'Asdrúbal avait été la chose la plus significative vécue par la dramaturgie de Rio de Janeiro depuis sept ans. Malgré l'échec de la dernière mise en scène, cette opinion était partagée par des critiques et des intellectuels respectés. Lui-même dressait un bilan rétrospectif en cinq points des réalisations significatives de la troupe[1132].

Le premier point était que la troupe avait sédimenté un style de mise en scène profondément personnelle et originale qui resterait cohérente tout au long des quatre spectacles, tout en s'enrichissant et se sophistiquant.

En second, venait la correspondance parfaite entre le langage théâtral et le style de vie d'une importante tranche de la population, à savoir la jeunesse de la zone sud de Rio, ce qui avait produit une profonde identification de ce public avec la troupe.

[1129] MARIA, Cleusa. *As duas faces de um casamento.* Jornal do Brasil, Caderno B. 05/mai/1981. Pg. 10.
[1130] Effectivement plusieurs spectacles naitront de ces cours. Voir : MARINHO, Flávio. *Temporada aberta com quatro estréias.* Journal O Globo, Revista de Domingo, Teatro. 3/janvier/1982. Pg. 6. & MARINHO, Flávio. Journal O Globo, Revista de Domingo, Teatro. 27/décembre/1981. Pg. 6.
[1131] Hamilton Vaz Pereira in : MARIA, Cleusa. *As duas faces de um casamento.* Jornal do Brasil, Caderno B. 05/mai/1981. Pg. 10.
[1132] MICHALSKI, Yan. *Haja fôlego para soprar o trombone.* Jornal do Brasil, Caderno B. 05/mai/1981. Pg. 10.

En troisième, Yan citait ce qu'il qualifiait de « cristallisation d'un système de production sui generis » qui aurait permis au groupe un minimum de survie financière et aussi une continuité du travail du noyau dur des personnes qui se maintint uni au long de ces sept ans[1133].

Le quatrième point soulignait la cohérence et la contemporanéité de la manière d'aborder la matière première textuelle allant « d'une variation libre basée sur des œuvres classiques vers une authentique dramaturgie collective. » Selon le critique, ce concept n'avait pas été assimilé aussi bien par d'autres groupes que par Asdrúbal.

Enfin, cinquième point, la troupe avait révélé quelques-uns des plus brillants talents individuels apparus dans la décennie 1970 à savoir, selon lui, le metteur en scène Hamilton Vaz Pereira et les acteurs Regina Casé et Luís Fernando Guimarães.

En conclusion, Michalski rappelait les failles *Aquela Coisa Toda* ; redondance dans le langage et narcissisme dans la thématique. Il terminait l'article en souhaitant que la troupe dépasse cette « crise de la majorité (âge adulte)» grâce à sa capacité créative et à son talent, et puisse continuer à être ce qu'il qualifiait d'un des rares « *éveilleurs potentiels* » que le théâtre carioca possédait[1134].

Un reportage d'une page dans le *Jornal do Brasil*, était sans aucun doute un bien venu cadeau d'anniversaire pour Asdrúbal. Mais le nombre d'inscriptions pour le cours proposé, a probablement été la bouffée d'air attendue par le groupe.

Les valeurs accumulées par Asdrúbal pour son travail artistique, et son charisme envers son public, étaient selon Perfeito Fortuna confirmés par le nombre consistant d'inscriptions au cours de théâtre proposé. Il racontait en entretien qu'ils avaient été surpris avec le nombre d'inscriptions, aux alentours de 350[1135]. Hamilton ajoutera en entretien en 2017 qu'il lui avait paru intéressant que parallèlement au semi-échec d'*Aquela Coisa Toda,* les gens veuillent participer au processus dramatique et dramaturgique d'Asdrúbal. Ce qui s'avérait un naufrage s'était transformé, pour lui, en succès pour un cours qui allait durer environ trois mois[1136], mais aussi comme une nouvelle étape pour la troupe qui se lançait dans le champ de l'enseignement à grande

[1133] *Ibid*.
[1134] MICHALSKI, Yan. *Haja fôlego para soprar o trombone.* Jornal do Brasil, Caderno B. 05/mai/1981. Pg. 10.
[1135] Entretien de l'auteur avec l'acteur et producteur, Perfeito Fortuna. (Code : Entretien Perfeito Fortuna 4). Mai 2016. 1er Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS.
[1136] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 166.

échelle[1137]. Selon le metteur en scène, le groupe devait effectivement continuer à créer et produire sans restreindre son potentiel à la mise en scène de spectacle. Les cours au Parque Lage allaient ouvrir un nouveau « moment » de l'histoire asdrubalienne[1138].

Le compositeur, monteur et scénariste Sérgio Mekler racontait en 2017 à TV Viva, que les gens qui assistaient aux spectacles de la troupe tombaient amoureux de cette énergie et de la manière d'être transmises par les Asdrubaliens. Selon Mekler, les jeunes de l'époque, très familiarisés avec le langage et le discours de la troupe, avaient un réel désir de suivre leur style de vie, de faire asdrubalien, de monter sur scène et d'exprimer leurs motivations de vie[1139]. Dans la même émission, Perfeito Fortuna expliquait que les gens les adoraient et les jeunes voulaient apprendre comment faire ce théâtre, comment il était produit[1140]. L'équation qui alliait, le charisme de la troupe, un discours auquel les jeunes s'identifiaient directement et le désir de s'approprier ce savoir-faire, expliquait probablement l'avalanche d'inscriptions. Même des acteurs déjà professionnels furent attirés par le cours, comme Fernanda Torres qui cherchait le secret de leur processus de travail, l'articulation et le développement des improvisations[1141]. Lors de cette même émission, Patrícia Travassos, expliquait que, face à la grande demande qui surprit la troupe, les Asdrubaliens comprirent qu'il s'avérait nécessaire de répartir les inscrits en plusieurs classes[1142].

Selon Hamilton les classes avaient en moyenne entre trente et soixante-dix élèves. Les cours au Parque Lage se tenaient, dans une ambiance de liberté, dans les salles, dans les jardins et dans presque tout l'espace du parc[1143]. Les six Asdrubaliens, survivants d'*Aquela Coisa Toda,* et piliers de la troupe depuis le début, formèrent cinq classes. Regina Casé et Fernando Guimarães, qui travaillaient bien en binôme sur scène,

[1137] Entretien de l'auteur avec Hamilton Vaz Pereira (Code : Entretien Hamilton 11). Mai 2016. 1er Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS.
[1138] Hamilton Vaz Pereira in : MARIA, Cleusa. *As duas faces de um casamento.* Jornal do Brasil, Caderno B. 05/mai/1981. Pg. 10.
[1139] Déposition de Sérgio Mekler in : Série documentaire : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 9, *Mocidade Independente* (transcription pg.2). 16/décembre/2017. Canal Viva.
[1140] Déposition de Perfeito Fortuna in : Série documentaire : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 9, *Mocidade Independente* (transcription pg.2). 16/décembre/2017. Canal Viva.
[1141] Déposition de Fernanda Torres in : Série documentaire : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 9, *Mocidade Independente* (transcription pg.2). 16/décembre/2017. Canal Viva.
[1142] Déposition de Patrícia Travassos in : Série documentaire : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 9, *Mocidade Independente* (transcription pg.2). 16/décembre/2017. Canal Viva.
[1143] Entretien de l'auteur avec Hamilton Vaz Pereira (Code : Entretien Hamilton 11). Mai 2016. 1er Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS.

ouvrirent une classe. Patrícia Travassos et Evandro Mesquita une autre, Perfeito encore une, et Hamilton, metteur en scène déjà reconnu, en prit deux[1144].

Le groupe de Regina Casé et Luiz Fernando Guimarães fut baptisé *Sem Vergonha* et comptait avec comme élèves : l'actrice Lídia Brondi, Ricardo Waddington, réalisateur brésilien qui deviendra un des principaux directeurs de production du réseau de télévision Rede Globo[1145] et Nehemias Rezende, multi artiste, acrobate, jongleur, illusionniste, acteur et dramaturge[1146]. Patrícia Travassos et Evandro Mesquita (Mesquita bientôt prendra une autre route et sera le *crooner* d'un groupe de pop rock à succès) montèrent avec le cours le spectacle *A incrível história de Nehemias Demutia* (qui se présentera au futur *Circo Voador* et au théâtre Cacilda Becker). Cette classe donna naissance au groupe *Banduendes por Acaso Estrelados* qui se professionnalisera ensuite. Un autre groupe, formé aux cours de Mesquita et Travassos, *Infantes pós-Asdrúbalinos,* lançerait à l'EAV, les 5 et 6 décembre, le spectacle *O Espetaclinho*[1147].

Les deux classes d'Hamilton Vaz Pereira formèrent le groupe *Vivo Muito Vivo*[1148] qui se concentrait surtout sur la pratique d'exercices d'improvisations. De futurs artistes en faisaient partie comme le compositeur et interprète Fausto Fawcett, le scénariste et compositeur Sérgio Mekler, l'actrice Karen Accioly et le producteur et réalisateur de cinéma Roberto Berliner qui sera primé à plusieurs reprises au long de sa carrière et qui tournera un film sur le Circo Voador[1149].

[1144] Voir plusieurs sources en accord. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 166. ; PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 141 ; Entretien de l'auteur avec l'acteur et producteur, Perfeito Fortuna. (Code : Entretien Perfeito Fortuna 4). Mai 2016. 1er Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS.

[1145] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 166.

[1146] VIDAL, Adam Tommy Vasques. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 27.

[1147] MOTTA, Nelson. Journal O Globo, Cultura, Colonne Nelson Motta. 5/décembre/1981. Pg. 28.
Le 24 janvier 1982, une note dans le Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro, pg. 8, nous laisserait sous entendre que *Spectaclinho* serait le surnom du spectacle *A incrível história de Nehemias Demutia*. Il se peut aussi qu'il s'agit d'une erreur du journal.

[1148] Le groupe donnera ses fruits et se présentera en janvier 1982 déjà comme professionnels. Voir : MARINHO, Flávio. *Temporada aberta com quatro estréias.* Journal O Globo, Revista de Domingo, Teatro. 3/janvier/1982. Pg. 6.

[1149] Sujet qui sera développé à posteriori. Toutefois voir filme A Farra do Circo (2014) – Roberto Berliner. Collection Canal Brasil.

Perfeito Fortuna, dont les cours ne durèrent qu'un mois, monta le groupe *Corpo Cênico Nossa Senhora dos Navegantes*[1150] et le spectacle *Pára-quedas do Coração*[1151]. Le groupe réunissait des personnes qui deviendront célèbres au Brésil : le chanteur Cazuza, la chanteuse Bebel Gilberto et l'actrice, chanteuse et ballerine Kátia Bronstein[1152] qui intégra le groupe musical Fausto Fawcett[1153]. Selon Perfeito, de ses trente et quelques élèves, une bonne vingtaine d'entre eux sont devenus artistes[1154].

Pour présenter tous ces résultats au public, les artistes firent face à un problème récurrent : l'absence de salles de spectacles et de théâtres à des prix de loyers raisonnables. Perfeito pensa alors à acheter un terrain pour mettre en place un endroit de présentations, mais ils n'avaient pas de fonds. L'option la plus évidente était de trouver un espace public que Perfeito eut l'idée de couvrir d'une énorme toile. Le journaliste Gilberto Porcidonio dira, presque 25 ans plus tard, que l'idée d'un cirque serait venue probablement au Parque Lage, où un grand parachute servait de toile de protection en cas de pluie, dans les fêtes et concerts de l'EAV[1155].

[1150] Entretien de l'auteur avec l'acteur et producteur, Perfeito Fortuna. (Code : Entretien Perfeito Fortuna 4). Mai 2016. 1er Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS.
[1151] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 166. & *A prisão que libertou. História de Perfeito Fortuna.* Museu da Pessoa. Uma história pode mudar o seu jeito de ver o mundo. PROAC – Programa de Ação Cultural, São Paulo. Lei de Incentivo. Pg 32 de la transcription.
[1152] VIDAL, Adam Tommy Vasques. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 27. & HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 166.
[1153] Fausto Fawcett entamme une série de métier comme musicien, interprète, compositeur, romancier, dramaturge, journaliste, acteur et scénariste. Il est le compositeur de tubes comme « Kátia Flávia, a godiva de Irajá » enregistré en 1987, « Rio 40 Graus » enregistré 1992 par la chanteuse Fernanda Abreu et « Balada do Amor Inabalável » lancée par le fameux groupe de rock Skank en 2000.
[1154] Entretien de l'auteur avec l'acteur et producteur, Perfeito Fortuna. (Code : Entretien Perfeito Fortuna 4). Mai 2016. 1er Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. Voir aussi *A prisão que libertou. História de Perfeito Fortuna.* Museu da Pessoa. Uma história pode mudar o seu jeito de ver o mundo. PROAC – Programa de Ação Cultural, São Paulo. Lei de Incentivo. Pg 31 de la transcription.
[1155] PORCIDONIO, Gilberto. *Casa carioca.* Journal O Globo, Rio Show (Revue intégrée). 04/décembre/2015. Pg. 19.

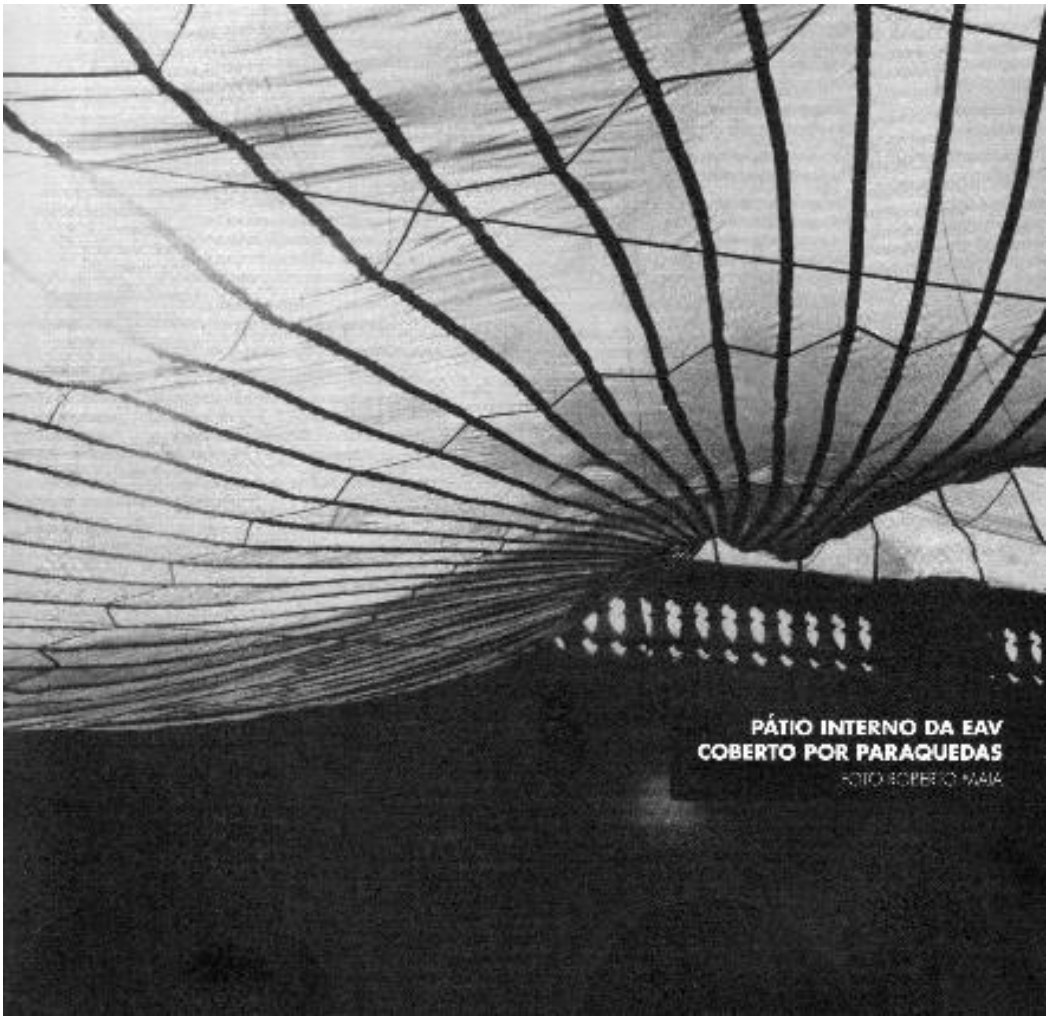


Photo de Roberto Maia[1156]

Perfeito, qui montrait depuis la fondation du CECB (Centre Expérimental Cacilda Becker) une motivation hors pair et une grande capacité d'articulation avec les agents publics de la culture, expliquait en entretien au *Museu da Pessoa* le calcul qu'il avait fait à l'époque. Face à l'absence de lieux pour présenter les « fruits » des cours à l'EAV, mais aussi tous les groupes qui pullulaient, à l'époque d'ouverture politique et d'effervescence culturelle, il fit un rapide calcul. Il compta dans son entourage, 36 groupes alternatifs et expérimentaux. Si chaque troupe employait entre 15 et 20 personnes, cela faisait déjà plus de 500 personnes intéressées et motivées par le projet de trouver un endroit pour se présenter. Par extrapolation Perfeito calcula que si chacune de ces personnes ramenait entre sept et dix personnes pour les spectacles, on

[1156] Photo de Roberto Maia in: *Jardim da Oposição – 1975-1979* (Brochure). Réalisation : Escola de Artes Visuais do Parque Lage et Associação de amigos da Escola de Artes Visuais - AMEAV. Soutien: Governo do Estado do Rio de Janeiro et Secretaria de Estado de Cultura. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2009. Pg. 33.

pourrait compter sur un public d'environ 6 000 personnes qui fréquenteraient par roulement l'espace[1157].

Perfeito anticipait déjà que l'association entre le mouvement culturel des débuts 1980, l'influence d'Asdrúbal parmi les jeunes et les artistes, et les cours de l'EAV, pourraient se matérialiser dans le désir de tous d'avoir un lieu de présentation. L'idée de Perfeito de monter un cirque ouvert à plusieurs expressions artistiques finirait par se réaliser.

Pour Gisálio Cerqueira Filho[1158], l'importance du mouvement culturel de l'époque avec Asdrúbal, l'EAV et l'expérimentation de manière globale, était justement de stimuler et développer des échanges d'expériences et de savoirs plus audacieux entre artistes, intellectuels, professeurs et élèves et par extrapolation de donner naissance à de nouveaux projets comme les cours d'Asdrúbal, ainsi que des groupes d'artistes qui viendront justement se produire sous la toile du *Circo Voador*[1159].

L'actrice Fernanda Torres est d'accord sur l'importance des cours du Parque Lage donnés par Asdrúbal. Selon elle, ces cours influencèrent des acteurs, des agents culturels et eurent des retombées, par exemple le groupe de *pop rock* Blitz et le *Circo Voador* :

> *La création était de partout et par toutes les personnes, de lá a surgi le Blitz, de lá a surgi le Circo Voador, de lá tout est né, c'était vraiment une chose comme un phénomène de talents réunis. Ce n'était pas vraiment être acteur, c'était plus que ça, c'était une intelligence provenant de la vie de chacun*[1160].

[1157] *A prisão que libertou. História de Perfeito Fortuna.* Museu da Pessoa. Uma história pode mudar o seu jeito dever o mundo. PROAC – Programa de Ação Cultural São Paulo. Lei de Incentivo. (Page 32 de la transcription).

[1158] Docteur en Sciences Politiques à l'Université de São Paulo, il est actuellement professeur titulaire en Théorie Politique de l'Université Fédérale Fluminense – UFF à Niteroi, Rio de Janeiro.

[1159] Gisálio Cerqueira Filho en entretien en novembre 2017 dans le cadre de ma 1ère Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Gisálio 5 pg. 2).

[1160] Déposition de Fernanda Torres in : Série documentaire : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 9, *Mocidade Independente* (transcription pg.2). 16/décembre/2017. Canal Viva.

Nelson Motta, dans *O Globo,* décrivait les multiples créations nées dans l'effervescence du mouvement culturel du début des années 1980[1161]. L'ouverture politique qui s'était entrouverte, malgré un contrôle toujours présent, avait donné naissance à de multiples formes d'expressions artistiques. Selon le journaliste, il y avait longtemps qu'on n'avait pas senti une telle atmosphère d'expectative s'emparer des artistes. Les créations dialoguaient de manière expressive parmi différents public et générations. Ce mouvement que Motta, qualifiait d'*« une agglutination autour de ce qu'on pourrait qualifier de reprise des merveilles artistiques interrompues avec le AI-5 en 1968 »*, émergeait, avec beaucoup de carburant créatif et d'expressions innovantes[1162].

Comme déjà vu, ce mouvement culturel et artistique était aussi très fort dans le domaine du théâtre. Une jeunesse fascinée par la liberté, l'innovation et la chaleur humaine de la dramaturgie alternative et expérimentale, se montrait de plus en plus avide de faire ce genre de théâtre. Evidemment, toutes sortes de personnes auraient pu s'intéresser à ce théâtre, depuis des personnes à la recherche d'un groupe pour discuter, combattre la solitude, faire une sorte de thérapie ou développer une recherche, jusqu'à des personnes vraiment intéressées à développer un travail sérieux sur scène[1163]. Cependant au fil des années le théâtre alternatif aurait évolué et muri, s'imposant des notions et des limites plus « sérieuses ». Il y aurait désormais, selon l'actrice Guilda Viana du groupe *Pessoal do Cabaré,* un plus grand soin, responsabilité et professionnalisme pour ce qui est, non seulement de l'esthétique, mais aussi des rapports entre les membres et l'admission de personnes dans ces groupes[1164].

En 1981, dans la *Revista de Domingo* (Revue du dimanche d'O Globo), le journaliste Flávio Marinho soulignait l'importance de ce mouvement culturel et artistique qui prenait de l'ampleur[1165]. Il soulignait que cette agitation culturelle qui saisissait les jeunes, mériterait d'être analysée par les sciences sociales. Ce mouvement par son importance amenait à s'interroger sur la dramaturgie du Brésil contemporain et sur l'importance prise par le théâtre alternatif. En tant que journaliste spécialisé, un fait

[1161] MOTTA, Nelson. *Os grandes e os novos artistas, juntos de novo, buscando a luz.* Journal O Globo, Domingo. 07/juin/1981. Pg. 9.
[1162] *Ibid*.
[1163] Juliana Pardo in : CABALLERO, MARA. *Teatro Alternativo. Dez anos depois, o marginal vira instituição.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. 10/novembre/1981. Pg. 10.
[1164] Guilda Viana in : CABALLERO, MARA. *Teatro Alternativo. Dez anos depois, o marginal vira instituição.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. 10/novembre/1981. Pg. 10.
[1165] MARINHO, Flávio. *Uma geração com vontade de fazer teatro.* Revista de Domingo, Journal O Globo. 06/septembre/1981. Pg. 10.

lui sautait aux yeux : le grand nombre de jeunes qui choisissaient de faire du théâtre, plutôt que n'importe quelle autre branche artistique, musicale, cinématographique ou littéraire[1166].

Ce mouvement né dans les années 1970 et qui se développa sous la dictature, a été nommé *Geração das trevas* (Génération des ténèbres) en allusion à la période sombre de la répression qui suivit 1968. Selon Marinho, la génération *das trevas*, tournée vers le théâtre, a donné de multiples groupes comme *Dia-a-Dia*, *Despertar*, *Pessoal do Cabaré*, *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, et des artistes comme *Buza Ferraz*, *Regina Casé*, *Jorge Fernando*, *Maria Padilha*, *Wolf Maia* qui contribuèrent, pas nécessairement à révolutionner la dramaturgie, mais à lui donner une bouffée d'air et de créativité[1167]. Cette génération, contrairement à celle fortement engagée des années 1960, ne serait pas arrivée en scène avec le but de transmettre un message ou une idéologie politique. Toutefois, l'acteur et metteur en scène Wolf Maia dira, en entretien avec Marinho, que le théâtre alternatif des années 1970, qui vit la naissance de grands noms comme Asdrúbal Trouxe o Trombone, avait la même volonté de changer les règles du jeu (renverser la table), dans un processus que Maia juge plus honnête que la génération 1960. La génération 1970 qui continuera à influencer les premières années de 1980, a pris sa part dans le combat. La liberté et l'expérimentation ont remporté la bataille contre l'hypocrisie, le conservatisme et la bonne conscience.

Toutefois la *Geração das trevas* n'est pas un bloc homogène. Des tendances plus ou moins expérimentales, politiques et même commerciales dialoguaient ensemble au nom de l'ouverture d'esprit et de l'innovation. Il s'agissait selon le journaliste, d'une jeunesse qui avait laissé derrière elle, la retenue, la pudeur, le sentiment de culpabilité, et toute entrave à l'avancement du processus historique et culturel du pays, se lançant sur scène avec passion[1168].

Dans l'article intitulé *Horaires et espaces alternatifs*[1169], Flávio Marinho donnait un panorama de la production théâtrale alternative de la période, de ses impasses et des solutions trouvées. Faute de moyens financiers, les jeunes troupes investissaient les horaires alternatifs des théâtres. Le nombre de salles de spectacle n'avait pas bougé jusqu'à la mi 1981, mais le nombre de lancements avait explosé avec presque 60

[1166] MARINHO, Flávio. *Uma geração com vontade de fazer teatro.* Revista de Domingo, Journal O Globo. 06/septembre/1981. Pg. 10.
[1167] *Ibid.*
[1168] *Ibid.*
[1169] MARINHO, Flávio. *Horários et espaces alternativos. A variada cena carioca.* Journal O Globo, Cultura. 4/juillet/1981. Pg. 27.

premières de janvier à juillet. Ce théâtre voué à l'expérimentation, avait essayé de nouveaux langages qui avaient contribué en partie à la construction du théâtre contemporain brésilien[1170].

L'effervescence des créations du début des années 1980 rendait plus impérieux le besoin de lieux de production artistique. Le metteur en scène João Siqueira, qui, depuis 1975, remportait un prix de théâtre par an, déclarait : « C'est un paradoxe. On remporte des prix mais nous n'avons pas où les mettre sur scène[1171]. » Et si les jeunes créaient eux-mêmes cet espace ?

L'idée avait mûri d'un espace qui embrasserait plusieurs formes d'expression, sorte de laboratoire d'expérimentation à disposition du mouvement culturel et artistique vécu par les jeunes de la zone sud de Rio. C'est ainsi qu'allait naitre l'un des produits de l'effervescence culturelle de l'époque. Il s'appellera *Circo Voador* (Cirque Volant) avec à sa tête, Perfeito Fortuna. Nous y reviendrons plus en détail par la suite. Dans un reportage de la revue *Isto É*[1172], le journaliste Benício Medeiros annonçait : le Cirque Volant « pourra abriter sous son chapiteau l'immense troupe que le groupe (Asdrúbal) finit par devenir après ses sept ans d'existence ». Les cours donnés à l'EAV avaient sans doute potentialisé ce que Heloísa Buarque de Hollanda appellera, dans son livre de 2004, l'*Efeito Asdrúbal* (effet Asdrúbal).

L'*Effet Asdrúbal* était cette capacité qu'avait la troupe de s'attacher au fil du temps des « disciples », acteurs, producteurs, qui s'auto proclamaient *« fils d'Asdrúbal*[1173]. » Selon Medeiros, en plus du noyau dur de l'origine, la troupe d'Asdrúbal comptait quelques 150 *membres*. Ce chiffre comprend sans doute une longue liste de personnes qui sont passées par la troupe et reparties. Selon Carlos Swann, le succès d'Asdrúbal aurait influencé des dizaines de groupes au début des années 1980 comme *Grupo Luz de Serviço, Grupo Estafeta, Tribo Trupe Cooperativa de Palhaços, Vittor, Despertar, Cabaré, Beijo na Boca, Outro, Adaodesce* et un groupe qui portait un nom plus long et plus exotique que celui de son inspirateur : *Grêmio de Recreatividade Artísticas Escola de Samba Unidos da Lavanderia e Teatro Viação Relâmpago AC*[1174].

[1170] MARINHO, Flávio. *Horários et espaces alternativos. A variada cena carioca.* Journal O Globo, Cultura. 4/juillet/1981. Pg. 27.
[1171] CABALLERO, MARA. *Teatro Alternativo. Dez anos depois, o marginal vira instituição.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. 10/novembre/1981. Pg. 10.
[1172] MEDEIROS, Benício. *O salto livre do Asdrúbal.* Revue Isto É, Circo-Teatro. 13/janvier/1982. Pg. 51.
[1173] Ce sujet sera traité dans un chapitre postérieur qui traitera des « fistons d'Asdrúbal ».
[1174] SWANN, Carlos. *Muita imaginação.* Jornal O Globo, Rio. 8/septembre/1981. Pg. 10.

En novembre 1981, Mara Caballero écrivait un article d'une page entière dans le *Jornal do Brasil* intitulé : *Théâtres Alternatifs. Dix ans plus tard, le marginal devient institution*. Le théâtre alternatif n'avait plus à faire ses preuves. La journaliste faisait un vaste panorama de ce théâtre, précisant que le SNT comptait pour la seule ville de Rio de Janeiro, berceau d'Asdrúbal, au moins quinze groupes alternatifs ayant des activités permanentes. Elle annonçait la fondation de l'*Associação Livres de Trabalhadores Autônomos em Artes Cênicas*[1175] (ALTAAC) qui venait d'être créée dans le but d'aider ces groupes et surtout de les séparer de la notion de *théâtre amateur*. Selon Caballero, ces données confirmaient le phénomène de prolifération dans la dernière décennie de ces groupes avec de fortes caractéristiques *marginales.* Le mouvement se serait consolidé les quatre dernières années, c'est-à-dire, depuis 1977, pouvant être considéré comme une *institution* à partir du début des années 1980[1176].

Un des points communs à ces groupes, était le rapport non entreprenarial où profits, pertes et travail étaient partagés équitablement (du moins c'était le principe) dans des systèmes coopératifs. Une série de groupes aux noms parfois insolites, appelés auparavant *marginaux*, travaillaient en accord avec ces principes collectifs. Ces groupes pullulaient au début 1980 et Mara Caballero cite quelques noms : *Na Corda Bamba, Calunga, Disritmia, Beijo na Boca, Tragos, Espaço Vivo, Três na Lona, Buffões, Asfalto, Ponto de Partida, Não Simbólico, Trava Língua, Carreta.* Ils présentaient des caractéristiques qui allaient depuis des groupes très attachés au côté ludique, comme Asdrúbal, jusqu'à des troupes militantes comme *Dia-a-Dia.* Quoiqu'il en soit, une caractéristique était, selon la journaliste, globalement commune à tous ces jeunes : la volonté de faire un théâtre qui pourrait jouer en faveur d'une certaine transformation sociale. João Siqueira du groupe *Dia-a-Dia* disait : « C'est quelque chose de liturgique. C'est viscéral en moi. J'ai la préoccupation de me transformer et de transformer le monde[1177]. »

Un autre point commun était le changement des processus traditionnels de création par la création collective. Celle-ci, largement utilisée par ces groupes, aurait donné naissance, selon Caballero, à une nouvelle dramaturgie qui ne se limitait plus à un seul sujet, comme le théâtre marxiste des années 1960, mais se lançait dans des

[1175] Association Libre des Travailleurs Autonomes en Arts Scéniques.
[1176] CABALLERO, MARA. *Teatro Alternativo. Dez anos depois, o marginal vira instituição.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. 10/novembre/1981. Pg. 10.
[1177] *Ibid.*

discutions multiples qui abordaient un large éventail de messages culturels, artistiques, mais aussi politiques et sociaux.

A propos d'Asdrúbal, Medeiros disait que les enseignements de la troupe avec ses spectacles, ceci ajouté aux cours à l'EAV, avaient fait qu'Asdrúbal se serait « subdivisé » en d'autres groupes dont la plupart avaient des noms tout aussi exotiques que leur influenceur. Le journaliste citait encore les groupes *Vivo Muito Bem Disposto, Banduendes por Acaso Estrelados, Corpo Cênico Nossa Senhora dos Navegantes* et *Turma dos Dérbeis*[1178]. Ces groupes qui étaient, selon le journaliste, le résultat de discussions démocratiques et de productions collectives en suivant la méthode d'Asdrúbal, auront leur place sous le chapiteau du nouveau cirque. Medeiros soulignait encore que ces fruits d'Asdrúbal signifiaient le redimensionnement du travail vraiment innovant que la troupe avait entrepris depuis son grand succès *Trate-me Leão.* Le journaliste soulignait que le groupe et son style avaient provoqué une véritable fascination chez les jeunes, et que des groupies passaient des heures devant les théâtres dans l'attente des acteurs[1179].

En revenant plus spécifiquement sur les cours au Parque Lage, le journaliste de *Isto É* nous confirmait le succès des cours qui avaient réunis des personnes qui voulaient faire un théâtre en dehors des circuits et des méthodes établis par la dramaturgie traditionnelle. Parmi ces personnes inscrites au cours, le journaliste citait Bebel Gilberto, la fille du célèbre chanteur et guitariste João Gilberto. Medeiros soulignait encore que les cours donnés par les Asdrubaliens avaient produit des pièces et des spectacles qui seraient présentés au *Circo Voador.* Le cirque aurait, selon le journaliste, justement comme but et idéologie, nous le verrons plus tard, de présenter de multiples formes et expressions artistiques[1180].

Un autre article, signé par Joana Angélica[1181], reprenait en partie les informations signalées par Medeiros. Dans l'article qui avait pour titre : « *Une grande famille d'Asdrúbals - originaux et fistons. »,* Angélica soulignait que les cours avaient produit quatre groupes de théâtre (qui se présenteraient au *Circo Voador).*

Le groupe de Perfeito Fortuna *Corpo Cênico Nossa Senhora dos Navegantes,* avec la pièce *Pára-quedas do Coração* ; le groupe de Hamilton Vaz Pereira *Vivo Muito Vivo e Bem Disposto* avec la pièce *Fazendo Bonito;* le groupe de Patrícia Travassos et

[1178] MEDEIROS, Benício. *O salto livre do Asdrúbal.* Revue Isto É, Circo-Teatro. 13/janvier/1982. Pg. 51.
[1179] *Ibid.*
[1180] *Ibid.*
[1181] ANGÉLICA, Joana. *Uma grande família de 'Asdrúbals'- originais e filhotes- traz (o trombone) e o Circo Voador.*Journal O Globo, Cultura. 16/janvier/1982. Pg. 27.

Evandro Mesquita *Banduendes por Acaso Estrelados*, avec la pièce *A Incrível história de Nehemias Demutia*, enfin le groupe de Regina Casé et Luiz Fernando Guimarães *Sem Vergonha* avec la pièce *O que me mata é minha timidez*[1182]. Bien que ces groupes soient issus de l'influence d'Asdrúbal, Perfeito Fortuna préférait dire que les « *Filhotes de Asdrúbal* » (Les fistons d'Asdrúbal) avaient grandi tous seuls et qu'Asdrúbal n'avait fait que donner un coup de pouce : « Ce que nous avons faits c'est de « décapsuler » les personnes. Montrer que tout était déjà en elles, qu'il fallait laisser sortir[1183]. ». Hamilton à son tour disait son émotion devant les retombées des cours et de l'influence asdrubalienne : « Beaucoup de monde est passé par Asdrúbal. Ça me touche de voir que nous avons eu une influence sur la comédie, le « ridicule », la vision optimiste du monde[1184]. »

Le 3 février, la revue *VEJA*, dans un article dont le titre *Os filhos de Asdrúbal*[1185] (Les fils d'Asdrúbal) explicitait à nouveau l'e*ffet Asdrúbal* : « Dans un cirque monté à l'Arpoador, une dizaine de jeunes suivent le chemin du groupe qui a changé la face du théâtre brésilien de la dernière décennie ». Le reportage de plusieurs pages avec photos prises au *Circo Voador* soulignait que le chapiteau « réunit une cour ample et variée de disciples du groupe théâtral Asdrúbal Trouxe o Trombone qui s'exhibent face à une légion de fidèles et spécialement d'admirateurs agités de la troupe[1186]. »

Les groupes qui se présenteront au *Circo Voador* avaient, selon le journaliste, la joie et le côté détendu d'Asdrúbal, distribuant ironies et jonglages, avec des textes qui ridiculisaient différents clichés, des émissions télévisées par exemple. Des groupes comme *Abracadabra, Manhas e Manias* et la chorale primée *Cobra Coral*, faisait écho, selon la soprano Marisa Weiss, à l'humour qu'Asdrúbal Trouxe o Trombone leur avait inspiré. En accord avec l'idéologie asdrubalienne, l'actrice débutante Beta Leporace disait que « Notre travail doit être joyeux, heureux et bon. Le théâtre doit être mieux que la vie[1187]. »

[1182] ANGÉLICA, Joana. *Uma grande família de 'Asdrúbals'- originais e filhotes- traz (o trombone) e o Circo Voador*.Journal O Globo, Cultura. 16/janvier/1982. Pg. 27.
[1183] Perfeito Fortuna in : ANGÉLICA, Joana. *Uma grande família de 'Asdrúbals'- originais e filhotes- traz (o trombone) e o Circo Voador*.Journal O Globo, Cultura. 16/janvier/1982. Pg. 27.
[1184] Hamilton Vaz Pereira in : ANGÉLICA, Joana. *Uma grande família de 'Asdrúbals'- originais e filhotes- traz (o trombone) e o Circo Voador*.Journal O Globo, Cultura. 16/janvier/1982. Pg. 27.
[1185] *Os filhotes do Asdrúbal.* Revue VEJA, Teatro. 3/décembre/1982. Pg. 94.
[1186] *Ibid*.
[1187] *Ibid*., p. 96.

En novembre 1981 Hamilton et Perfeito Fortuna partaient vers l'Etat fédéré de Minas Gerais avec le soutien du SNT pour donner des *Ateliers de Technique d'Interprétation Théâtrale* les 21, 22 et 23 novembre à la *Fundação de Cultura Artística* et au *Studio Ana Pavlova*[1188]. Hamilton donnerait des cours destinés aux directeurs et Perfeito se concentrerait sur un travail avec les acteurs[1189]. Dans les ateliers, les membres d'Asdrúbal transmettraient les techniques travaillées dans les mises en scène de la troupe, permettant aux acteurs et metteurs en scène de Minas Gerais de prendre contact avec ce que le journaliste qualifiait d'« expériences révolutionnaires du groupe qui a changé le cours du théâtre au Brésil[1190]. » En reportage le 21 décembre, l'actrice Lídia Brondi, qui avait suivi dans le passé des cours de la troupe, donnait ses impressions. Selon elle, les cours étaient en général centrés sur la relaxation et la créativité. Le travail ne priorisait pas vraiment la théorie ou un travail vocal plus performant. L'idée centrale était plutôt de « se libérer pleinement en terme artistique en se permettant de créer librement, sans censure, projetant ainsi vers l'extérieur son côté artistique endormi[1191]. »

Encore en 1981, la troupe ferait irruption une autre fois à la télévision, cette fois dans une émission du canal 7. Nelson Motta, critique de théâtre de *O Globo* et grand admirateur de la troupe lançait, le 27 juin 1981, avec la participation du chanteur Caetano Veloso et de la troupe Asdrúbal Trouxe o Trombone, son émission de 20h *Mocidade Independente* de la chaîne de télévision Bandeirantes[1192]. Le 15 août la troupe serait encore appelée à participer à l'émission *Mocidade Independente*[1193].

Une nouvelle étape allait s'ouvrir pour les Asdrubaliens, certains entreprenant leur « route » personnelle. Perfeito allait désormais s'occuper passionnément du Circo Voador, -l'idée était en l'air mais sans endroit encore où le poser-, et Evandro Mesquita se consacrerait à la musique avec la fondation d'un groupe de pop rock *Blitz* dont nous reparlerons. Les quelques Asdrubaliens qui resteront après l'été 1982, mettront sur scène un dernier spectacle…

[1188] *Atores cariocas dão curso de teatro em BH.* Journal Estado de Minas. 12/novembre/1981. Archive FUNARTE.
[1189] *Membros do « Asdrúbal Trouxe o Trombone » dão curso de teatro em BH.* Journal Estado de Minas. 18/novembre/1981. Archive FUNARTE.
[1190] *Atores cariocas dão curso de teatro em BH.* Journal Estado de Minas. 12/novembre/1981. Archive FUNARTE.
[1191] MARINHO, Flávio. *Lídia Brondi. O teatro ganha uma atriz.* Journal O Globo, Cultura. 04/décembre/1981. Pg. 25.
[1192] Jornal do Brasil, Caderno B, Televisão. 27/juin/1981. Pg. 5.
[1193] Jornal do Brasil, Caderno B, Televisão. 18/août/1981. Pg. 5 & Jornal dos Sports, Na onda da TV, Televisão. 15/août/1981. Pg. 9 Archive DAPRESS.

4 A Farra da Terra, un voyage technologique et onirique mix des arts sur scène

L'été 1982 des *Cariocas* fut empli de fêtes et d'activités pour adultes et enfants. Mais avec la fin de l'été, un cycle s'achevait, une nouvelle phase et de nouvelles routes s'ouvraient. Un des premiers, Perfeito Fortuna quitta le groupe, ce qui était prévisible étant donné l'ampleur que prenait le Circo Voador qui accueillait plusieurs créations artistiques de la zone sud de Rio[1194]. Evandro Mesquita et Patrícia Travassos lâchèrent aussi les amarres et se lancèrent dans l'univers musical. Nous y reviendrons.

Le départ de trois des piliers du groupe aurait pu signer la débâcle du groupe, ce ne fut pas le cas, mais ces défections eurent un impact très grand sur ceux qui restèrent. Comme le dira Sílvia Fernandes, en allusion au sous-titre de *Aquela Coisa Toda,* « *la troupe de solitaires était vraiment dispersée*[1195]. » Mais, la dispersion ne serait pas longue et selon Hamilton, les cours de théâtre étaient toujours sources d'inspiration pour la troupe.

4.1 Naissance du concept

Hamilton racontait, le 1er octobre 1982 dans le *Jornal da Tarde,* à la journaliste Vivien Lando, l'expérience vécue pendant un cours donné au Circo Voador. Pendant une activité ludique, il avait demandé à un élève de dessiner la carte du monde sur un grand tissu. Le directeur s'était mis au centre et l'exercice consistait à lancer des masques aux autres participants, placés aux quatre coins du tissu : « Je leur jetais les masques et ils me les lançaient en retour, ça a été un très bel exercice[1196]. » La carte du monde avec la dynamique des masques lancés en aller-retour peut évoquer les multiples visages du peuple brésilien et de sa culture, les facettes de chacun d'entre nous en fonction de notre enfance, le fait que chacun porte un « masque » selon la situation, ou simplement illustrer que voyager nous change. Bref, analyses psychologiques à part, la thématique des voyages sur Terre paraissait germer dans l'esprit d'Hamilton, elle allait être confirmée lors du voyage qu'il entreprit à la fin des cours du Circo Voador.

[1194] FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais anos 70*. São Paulo: Editora Unicamp, 2000. Pg. 90.
[1195] *Ibid*.
[1196] LANDO, Vivien. *Alegre Asdrúbal cada vez mais unido e debochado.* Jornal da Tarde. São Paulo. 01/octobre/1982. Archive FUNARTE.

Hamilton et sa petite amie de l'époque, Lena Brito[1197], partirent en vacances à Trancoso, village de la côte sud de Bahia connu par la beauté de sa plage, les couleurs vives des maisons et l'ambiance hippie avec des vendeurs d'artisanats locaux et des orchestres de rue. Selon Heloísa Buarque, Hamilton aurait passé quarante jours isolé du monde dans ce paradis tropical, et se serait plongé dans la lecture d'Artaud, de Baudelaire, de Rajneesh, et dans une relecture plus attentive de *Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche[1198]. Tout se prêtait pour qu'il retrouve le goût d'écrire. En effet, ce fut à Trancoso, dans ce contexte de tranquillité et de nature, qu'Hamilton commença à formuler l'idée d'une nouvelle pièce théâtrale, sans doute la plus personnelle. Elle s'appellerait *A Farra da Terra* (La grande fête de la Terre).

L'exercice ludique du cours au Circo Voador, avec la carte du monde et les masques qui s'envolaient en aller-retour du centre vers l'extrémité, envoyés par les participants, aurait été le déclic pour le nouveau spectacle. Au fur et à mesure de ses lectures dans cet endroit de la Terre d'une nature exubérante, Hamilton traçait les contours des premières scènes de la pièce qui comporterait plusieurs tableaux, chacun se situant dans un endroit différent de la planète.

La mise en scène d'un spectacle dont la thématique centrale serait des voyages dans divers endroits de la Terre, serait sans doute bien différente des mises en scène antérieures, plutôt minimalistes en termes de décor et de costumes. *A Farra da Terra*, comme les noms « Fête » et « Terre » le suggéraient, devrait réunir au contraire un maximum d'éléments sur scène, pour transmettre l'abondance de données que la planète nous offre au niveau naturel et que l'humanité nous propose au niveau culturel. La mise en scène du nouveau spectacle devait être comprise comme une sorte de comédie musicale et d'exposition plurielle et multi-langage de l'humanité[1199], incluant sur scène des concepts et des mécanismes liés aux nouvelles technologies qui se diffusaient dans la société brésilienne des années 1980, la caméra vidéo par exemple[1200]. Disserter sur la Terre revenait à mettre sur scène des éléments atmosphériques comme l'air, la lumière,

---

[1197] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 145.

[1198] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 183.

[1199] Hamilton Vaz Perreira en entretien en Novembre 2017 dans le cadre de ma 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Ham 12 pg. 2.).

[1200] Hamilton Vaz Perreira en entretien en Novembre 2017 dans le cadre de ma 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Ham 12 pg. 1.).

ainsi que des éléments pharaoniques comme la montagne ou la mer, espaces oniriques difficiles à matérialiser sur scène[1201]. Hamilton pensait à un spectacle sans économie de ressources, avec des appuis scéniques et des contours dramaturgiques féériques, dans l'exubérance exigée par l'ampleur du thème : « La grande Fête de la Terre. » Cette abondance de choses, de décors, de dispositifs et de recours technologiques démontrait l'ambition d'Hamilton : faire de ce spectacle une magistrale célébration terrienne débordant d'informations et d'éléments[1202].

Le spectacle deviendra, on le verra, une grande production, avec sept musiciens, une distribution de sept acteurs, des décors faits par les artistes plasticiens José Leonilson et Luiz Zerbini et une énorme quantité d'objets sur la scène. Selon Hamilton, il s'agirait probablement du premier spectacle audiovisuel du théâtre brésilien avec des moniteurs télé sur la scène et des caméras qui filmaient en direct et projetaient sur les écrans, non seulement des images, mais aussi ce qui se passait sur scène[1203]. Pour la première scène, *Instante Zero*, le scénario parlait de deux projecteurs de transparents interplanétaires, quatre canons de lumières et une douzaine de téléviseurs qui passaient des vidéos cosmiques[1204]. Hamilton disait en entretien à Paulo Márcio :

> *(...) eh bien je voulais justement le contraire (des autres spectacles), je voulais une abondance, une chose exacerbée de décors, de costumes, d'objets sur scène, comme si j'avais envie de remplir le plateau au point de faire que ça tombe dans les coulisses et sur le public. Cela en volume de scène, de personnages, d'idées et je ne sais pas quoi encore*[1205].

De Trate-me Leão à *A Farra da Terra*, il est intéressant d'examiner l'évolution qui va d'un point thématique enclos au voyage planétaire de *A Farra da Terra*. Trate-

[1201] FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais anos 70*. São Paulo: Editora Unicamp, 2000. Pg. 93.
[1202] Hamilton Vaz Perreira en entretien en novembre 2017 dans le cadre de ma 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Hamilton 12 pg.2).
[1203] Hamilton Vaz Perreira en entretien en novembre 2017 dans le cadre de ma 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Hamilton – Paque Lage 3 (9)).
[1204] FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais anos 70*. São Paulo: Editora Unicamp, 2000. Pg. 94.
[1205] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal*. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 145.

me Leão, se déroulait dans un endroit spécifique, Rio de Janeiro, et était restreint à un groupe social particulier, les jeunes adolescents. Ce public, égocentrique par définition, renforçait cette idée de repli thématique et psychologique, et aussi spatial. Le deuxième spectacle, *Aquela Coisa Toda*, quittait Rio de Janeiro et élargissait les frontières géographiques. Les personnages arrivaient à l'âge adulte et devaient faire face à la réalité du monde. Avec *A Farra da Terra*, le cycle en arrivait à l'amplitude extrême, révélation du monde spirituel et des aspects plus intimes et acquis de l'être humain.

A chaque spectacle l'entourage et l'environnement seraient ainsi utilisés comme soutien dramaturgique certes, mais aussi comme support pour les trames psychologiques. Trate-me Leão se passait dans les endroits les plus évidents et premiers d'un individu : l'école, chez ses parents, dans la rue, au camping, etc, mais centré dans la réalité de Rio de Janeiro et travaillant surtout les aspects psychologiques, culturels et sociaux de la jeunesse. Aquela Coisa Toda évoluait et était un voyage au travers du Brésil et l'élargissement géographique en dehors de Rio était travaillé en parallèle avec l'idée de vivre les complexités de l'âge adulte.

A Farra da Terra suivrait à son tour cette logique d'élargissement géographique[1206], mais aussi élargissement thématique, culturel, social et psychologique, se lançant dans un voyage planétaire qui pouvait presque être considéré comme une expérience spirituelle.

Après l'adolescence de Trate-me Leão et l'âge adulte de Aquela Coisa Toda, A Farra da Terra s'ouvrait vers un domaine plus symbolique, chimérique et légendaire. Faut-il penser que le metteur en scène Hamilton qui, dans les créations collectives, fut toujours celui qui donnait une direction aux mises en scène et les matérialisait, vivait cette évolution personnelle ? Quoiqu'il en soit, le futur spectacle avait inscrit dans son titre, l'idée de « planétaire », mais aussi de profondément symbolique humainement parlant. La grande quantité d'appareils et d'objets, des scènes intitulées « l'ermite », « l'Atlantide », « l'étranger », « le Cap des Tempêtes », paraissaient lancer le spectateur, et aussi les acteurs, dans une expédition géographiquement planétaire, mais psychologiquement aussi archétypal.

[1206] FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais anos 70*. São Paulo: Editora Unicamp, 2000. Pg. 90.

4.2 Vivre à São Paulo

Encore à Trancoso, où il ébauchait des scènes de la pièce qui au départ devait s'appeler « Viagens, viagens[1207] », Hamilton reçut un appel de Regina Casé qui lui proposait de les rejoindre à São Paulo, elle et Luiz Fernando Guimarães. Hamilton rentra d'abord à Rio et montra au nouveau groupe qui se formait, ce qu'il était en train de créer et qui était si différent des précédents spectacles. Le groupe comptait déjà de nouveaux membres. En plus d'Hamilton et son amie Lena, Regina et Luiz Fernando, la troupe avait accueilli Luiz Zerbini, artiste plasticien, à l'occasion petit ami de Regina, Carina Cooper du groupe *Manhas e Manias* issu des cours d'Asdrúbal et Pedro Santos du groupe *Vende-se Sonhos* de Porto Alegre. Lena Brito venait, elle, du groupe de danse *Coringa*. Selon Heloísa Buarque, José Leonilson, artiste plasticien comme Zerbini, intégrerait aussi le nouveau groupe comme la presse nous le confirmera postérieurement. Luiz Zerbini finirait par travailler aussi sur scène en tant qu'acteur[1208].

Des réunions s'enchaînèrent au cours desquelles Hamilton transmettait ses idées aux nouveaux Asdrubaliens, par le biais de scènes comme support. Il expliquait qu'il s'agissait d'un spectacle avec des ingrédients musicaux et des vidéos, dont l'ambition était de montrer une vision globale ou panoramique du monde[1209].

Regina Casé, qui partait à São Paulo pour remplacer l'actrice Marília Pêra dans la pièce *Doce Deleite*[1210], insistait pour que le nouveau spectacle soit lancé à São Paulo, peut-être par facilité personnelle, mais aussi parce qu'elle connaissait les possibilités artistiques et culturelles qu'offrait la mégalopole de São Paulo. Entretemps, une proposition vint apporter un coup de pouce à la décision : la nouvelle troupe était invitée à donner des cours de théâtre à partir d'août 1982 au Serviço Social du Comércio (SESC) Pompéia à São Paulo[1211].

La troupe finit par se rendre à l'évidence que l'idée de s'établir dans le grand centre culturel qu'est São Paulo, était intéressante[1212]. En entretien, Hamilton nous a

---

[1207] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 146.

[1208] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 185.

[1209] *Ibid*., p.184.

[1210] Revoir FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais anos 70*. São Paulo: Editora Unicamp, 2000. Pg. 90.

[1211] SESC – Service Social du Commerce.

[1212] Voir Dépositions d'Hamilton Vaz Pereira et de la productrice à l'époque Leela Dhar in : Série documentaire, Chaîne Viva : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 10, *Pessoas que cantam e dançam* (transcription pg.2). 16/décembre/2017. Canal Viva.

raconté les péripéties du déménagement de la troupe, et du groupe de musiciens qui les accompagnaient :

> *On a rassemblé de nouvelles personnes et en plus un groupe de musique qui viendra à s'appeler « Paris 400 » en fonction de notre adresse à São Paulo. Sept acteurs, sept musiciens cariocas et un producteur, nous sommes partis vivre à São Paulo. Et là on se demande : est-ce que nous avons de l'argent pour ça ? Non !*[1213]

A l'arrivée, sans argent, le groupe d'une quinzaine de personnes chercha à se loger chez des amis solidaires. Hamilton racontera en 2017, à la chaîne de télévision Viva, que pendant ce processus d'installation à São Paulo, ils ont cultivé des amitiés diverses et que les Paulistas qui les accueillaient chez eux avec générosité et motivation, étaient enchantés d'avoir sous leur toit des Asdrubaliens[1214]. Hamilton rappelait que ce fut une époque difficile, où ils travaillaient beaucoup, donnant de nombreuses heures de cours et faisant aussi quelques spectacles ici et là avec *Aquela Coisa Toda*[1215]. Lena Brito racontera en décembre 2017, dans l'émission documentaire « Asdrúbal Trouxe o Trombone » de la chaîne Viva, les lourdes journées de la troupe. Le matin, les Asdrubaliens donnaient des cours de théâtre avec les thèmes de la pièce pour tester les scènes et les modifier si nécessaire, l'après-midi ils répétaient et les fins de semaines ils présentaient les scènes dans des répétitions ouvertes au public pour que celui-ci fasse des commentaires[1216]. Les Asdrubaliens finirent par occuper deux appartements et les sept musiciens, une maison, ce qui exigea de donner beaucoup de cours pour payer les loyers et les factures.

Les cours de théâtre au SESC Pompéia devaient se dérouler sur quatre fins de semaine de septembre, avec trois classes distinctes et des cours sur trois créneaux

[1213] Hamilton Vaz Perreira en entretien en novembre 2017 dans le cadre de ma 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Hamilton 12 pg.1).
[1214] Déposition d'Hamilton Vaz Pereira. Série documentaire, Chaîne Viva : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 10, *Pessoas que cantam e dançam* (transcription pg. 8). 16/décembre/2017. Canal Viva.
[1215] Hamilton Vaz Perreira en entretien en novembre 2017 dans le cadre de ma 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Hamilton 12 pg.1).
[1216] Déposition de Lena Brito in : Série documentaire, Chaîne Viva : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 10, *Pessoas que cantam e dançam* (transcription pg. 4). 16/décembre/2017. Canal Viva.

horaires, matin, après-midi et soir. Cent cinquante élèves se seraient inscrits[1217]. Heloísa Buarque parle d'un nombre plus important, soit 67 élèves dans chaque cours, et un total de 210 personnes inscrites dans les trois classes[1218].

L'approche pédagogique des cours alliait le processus de création de *A Farra da Terra* avec les aspects dramaturgiques de la pièce qui se mettait en place par le biais des techniques et des exercices d'improvisation propres à la troupe. Pendant leurs interventions avec les élèves, les comédiens asdrubaliens testaient des scènes, demandaient des collaborations, tout cela dans une dynamique où l'élève participait au processus de création et d'installation de la mise en scène du nouveau spectacle. C'est ainsi que pendant les cours, les acteurs de la troupe pouvaient développer et exploiter au maximum les possibilités qui s'ouvraient avec les exercices d'improvisations. Pour ce qui est des élèves, par cette approche ludique et collective, ils participaient intrinsèquement au processus créatif en donnant à leur tour des idées et en contribuant ainsi à la pièce[1219].

Avec cette approche pédagogique, les Asdrubaliens vivaient une nouvelle étape de leur démarche artistique où cette fois les cours et la création étaient formellement alliés, et donneraient naissance à des aspects plus performatifs. Lors des spectacles antérieurs, Hamilton ne laissait assister aux répétitions que des personnes préalablement invitées. Dans *A Farra da Terra*, les répétitions étaient publiques et parfois finissaient dans le style *bœuf* ou *happening*[1220]. Ces *happenings* furent très importants en termes de contributions, avec la présence par exemple du dramaturge José Celso, fondateur de l'historique groupe Oficina[1221]. Des rencontres de fin de semaine présentaient les résultats de l'évolution de la pièce. Les quatre fins de semaine correspondant aux quatre

[1217] FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais anos 70*. São Paulo: Editora Unicamp, 2000. Pg. 91.
[1218] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 186. [1218] Hamilton Vaz Perreira en entretien en novembre 2017 dans le cadre de ma 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Hamilton 12 pg.1).
[1218] Hamilton Vaz Perreira en entretien en novembre 2017 dans le cadre de ma 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Hamilton 12 pg.1).
[1218] FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais anos 70*. São Paulo: Editora Unicamp, 2000. Pg. 91.
[1218] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 186.
[1219] LANDO, Vivien. *Alegre Asdrúbal cada vez mais unido e debochado.* Jornal da Tarde. São Paulo. 01/octobre/1982. Archive FUNARTE.
[1220] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 147.
[1221] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 198.

semaines de cours, permirent à Asdrúbal de travailler les scènes et d'avoir un aperçu critique du spectacle face au public.

Les cours au SESC Pompéia furent suivis d'un autre cours de deux jours, en octobre, au *Centro Cultural de São Paulo.* Les cours utilisaient désormais des techniques multimédia : vidéos, photographie, musique et permettaient d'exposer la nouvelle phase du travail, accompagnée d'exercices de théâtre qui seraient ensuite discutés avec le public du Centre pendant les deux jours[1222]. Pour diffuser les cours et les évènements au Centre Culturel de São Paulo, un texte, avec des images poétiques et des divagations diverses qui caractérisaient effectivement le débordement d'informations du nouveau spectacle, sera inclus dans les dossiers[1223].

Après ce passage au *Centre Culturel de São Paulo,* les Asdrubaliens retrouveront le SESC Pompéia pour une deuxième phase de cours en novembre et décembre de la même année. A ce stade, les cours étaient déjà proposés directement sous forme de *ensaio aberto,* c'est à dire, de répétitions ouvertes au public avec des échanges constants entre élèves-public et professeurs-acteurs. Cette deuxième étape des cours au SESC Pompéia fonctionna avec trois classes de 45 élèves[1224] qui travaillaient le thème central de la pièce encore en construction. Dans ces ateliers, les Asdrubaliens transmettaient leurs expériences, découvertes et idées sur le théâtre, ainsi que les techniques de création artistique et de méthode de travail développées au long de leurs huit années de route. Selon Hamilton, cette approche de cours, qui créait une ambiance intense de créativité et de passion, était intéressante pour les professeurs comme pour les élèves. Les élèves avaient la possibilité de vivre au plus près les phases du travail de mise en place du spectacle en créant collectivement le texte, en montant les scènes et en vivant pleinement la construction du prochain spectacle d'une troupe qu'ils admiraient. Du côté des acteurs, s'ouvrait une possibilité précieuse d'avoir des avis, des suggestions, des ressentis de la part d'un certain public, avant même que la pièce soit terminée. Ceci donnait lieu, selon Hamilton, à des contributions créatives qui œuvraient à un résultat final mieux réussi. Ces cours lancèrent la troupe effectivement dans une

[1222] LANDO, Vivien. *Alegre Asdrúbal cada vez mais unido e debochado.* Jornal da Tarde. São Paulo. 01/octobre/1982. Archive FUNARTE.
[1223] Annexe FARRA 1.
[1224] Hamilton Vaz Pereira in: PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 147.

nouvelle étape de son processus de travail : *o teatro em processo* (le théâtre en construction).

Désormais, entre les cours, la troupe faisait aussi ses répétitions privées d'acteurs. Le prochain spectacle devrait composer avec un nouvel 'ingrédient', la musique. Un groupe de musiciens était venu, comme déjà vu, de Rio de Janeiro pour jouer en direct sur scène durant le spectacle, ce qui exigeait un travail supplémentaire pour le directeur, mais aussi pour toute la troupe. Des musiques furent composées par Hamilton et Péricles Cavalcanti et durent, évidemment, être travaillées en groupe pour la mise en scène avec le chant, ainsi que pour les mouvements de scènes en fonction de la musique. Nous verrons que ces chansons donneront lieu à un disque homonyme à la pièce qui sera lancé par la maison de disque Polygram, avec pour producteur la super star de la *Tropicália*, Caetano Veloso.

La troupe avait prévu de lancer son troisième spectacle d'auteur en octobre 1982. Cependant, la complexité du travail de mise en scène et les problèmes récurrents que la troupe connaissait depuis toujours pour trouver des théâtres où se produire à prix raisonnables, fit que l'avant-première fut repoussée à l'année suivante. La production, qui englobait acteurs, artistes plasticiens, musiciens, cameramen[1225], et un impressionnant dispositif de décors, de téléviseurs, de projecteurs et une infinité d'objets débordant du plateau, fut toutefois réalisée sans *sponsors*[1226]. Les Asdrubaliens recevaient cependant, grâce à leur prestige, de multiples contributions et soutiens de la part, non seulement d'amis, mais aussi de personnes admiratrices du travail et de l'engagement de la troupe face à la dramaturgie indépendante[1227].

Dans son livre sur la troupe, Heloísa Buarque de Hollanda raconte un épisode tragi-comique sur un possible sponsor. La propriétaire de la marque *Fiorucci*, griffe à grand succès des années 1980 au Brésil, Glória Khalil, invita la troupe pour un diner. Les acteurs avaient préparé longuement un matériel avec *release, book* avec photos, le tout découpé et collé artisanalement. La tâche leur avait pris toute la journée, quand soudain ils s'aperçurent que l'heure du dîner approchait. Pour ne pas arriver en retard au

[1225] Ruth Slinger et Alexandre Negrão furent les caméras man mais aussi ceux qui auraient introduit le concept 'vidéo' dans le spectacle. In : HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 186.
[1226] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 148.
[1227] *Ibid.*

rendez-vous fixé par une grande dame de la société de São Paulo, les Asdrubaliens décidèrent de se rendre au diner tels qu'ils étaient à la sortie de l'atelier, c'est-à-dire en sandales et bermuda, tâchés de peinture et de colle. Dans ce diner de gala, les Asdrubaliens parurent des extraterrestres ou des intrus dans une scénographie grandiose et hyper sophistiquée digne d'un cérémonial de l'aristocratie française. La situation fut évidemment très embarrassante et le diner se déroula dans une ambiance si inconfortable que la troupe ne montra pas à Mme Khalil le *book* qui leur avait pris toute la journée à préparer. Et effectivement le parrainage n'eut pas lieu. Toutefois, M. Khalil, mari de Glória, offrit à la troupe tout ce qui pourrait leur être utile pour les costumes et la garde-robe de la pièce. A défaut de parrainage, *A Farra da Terra* sera toutefois mise en scène avec les tissus et les modèles portant une *griffe* fameuse à l'époque au Brésil[1228]. Leela Dhar, productrice de la troupe à São Paulo, racontera, presque quinze plus tard en entretien à la chaîne Viva, qu'elle se rappelait que Khalil avait ouvert les portes des magasins Fiorucci à la troupe. Elle se souvenait avec amusement que les Asdrubaliens, profitant de l'occasion, s'étaient habillés de pied en cap en *Fiorucci*, et se baladaient dans les soirées de São Paulo, arborant cette griffe couteuse, très à la mode chez les jeunes Brésiliens[1229].

Avec peu de ressources financières et exigeant beaucoup de travail pour la mise en place complexe de sa mise en scène, *A Farra da Terra* ne verrait le jour qu'en mars de l'année suivante. Le premier octobre 1982, le *Jornal da Tarde* annonçait la première en mars 1983 au SESC Pompéia. L'article parlait du spectacle comme étant une création collective inspirée d'œuvres d'écrivains et de penseurs comme Baudelaire, Artaud, Nietzsche, le gourou Rajneesh, le poète Carlos Drummond de Andrade, dans une dynamique d'instabilité que, selon la journaliste Vivien Lando, Asdrúbal incorporait avec précision jusqu'à présent[1230].

Le même jour, le journal *A Folha de São Paulo* publiait un article écrit par Lígia Sanches[1231]. La journaliste décrivait le processus d'installation de la troupe à São Paulo et présentait la distribution de la troupe qui comptait désormais huit artistes : Regina

[1228] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 186.
[1229] Déposition de Leela Dhar in : Série documentaire, Chaîne Viva : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 11, *Festa Transbordante* (transcription pg. 2). 23/décembre/2017. Canal Viva.
[1230] LANDO, Vivien. *Alegre Asdrúbal cada vez mais unido e debochado.* Jornal da Tarde. São Paulo. 01/octobre/1982. Archive FUNARTE.
[1231] SANCHES, Lígia. *Trombone de Asdrúbal em criação coletiva.* Journal A Folha de São Paulo. 01/octobre/1982. Archive FUNARTE.

Casé, Luiz Zerbini, Hamilton Vaz Pereira, Luiz Fernando Guimarães, Carina Cooper, José Leonilson, Pedro Santos et Lena Brito. Dans l'article, Regina expliquait à la journaliste que :

> *A Farra da Terra est un hommage à la Terre, comme un hommage à Maysa (grande chanteuse de Bossa Nova). On est tout en haut, sur la Lune, en voyant la Terre bouillonner. Hamilton signe le scénario mais la création est collective. A vrai dire nous prenons encore l'envol. Pour le moment je ne peux plus rien vous dire, on est attentifs à la transformation*[1232].

Entretemps, il semble que la troupe menait d'autres projets en parallèle à *Farra da Terra*. C'est ainsi qu'en janvier 1983, le *Jornal do Brasil,* sous la plume de Cleusa Maria, annonçait un spectacle sous le titre de *Olhos Ardentes*[1233] (Yeux Brûlants). La pièce avait pour auteurs Hamilton Vaz Pereira et le musicien et écrivain Fausto Fawcet. Elle sera reprise en 1985 par Hamilton en solo. Dans cette création, Hamilton intervenait comme metteur en scène et comme acteur, ce qui était relativement rare, sauf remplacements exceptionnels d'acteurs malades.

Olhos Ardentes fut lancé à Rio de Janeiro la veille de l'ouverture de *Rock in Rio,* grand festival international de Rock qui viendrait à avoir plusieurs éditions internationales. Sous les airs du *Rock in Rio, Olhos Ardentes* fut lancé le 10 janvier à Copacabana, au Théâtre Villa-Lobos.

Ce qui attire notre attention est que l'article qui rend compte du spectacle nous parle d'une pièce où les scènes étaient associées à deux projections vidéo ainsi qu'à des musiques composées par Hamilton. Ceci nous laisserait penser que ce spectacle était peut-être une étude exploratoire ou un projet pilote de ce qui allait devenir plus tard la Farra da Terra, ou même une mise en scène inspirée par le processus de création de la pièce.

[1232] Regina Casé in: SANCHES, Lígia. *Trombone de Asdrúbal em criação coletiva.* Journal A Folha de São Paulo. 01/octobre/1982. Archive FUNARTE.

[1233] MARIA, Cleusa. *Hamilton Vaz Pereira. 10 anos depois ; um Asdrúbal convicto.* Jornal do Brasil, Rio de Janeiro. 10/janvier/1983. Pg. 7.

4.3 Première

Un autre article, daté du 28 février, nous parle d'une présentation de *A Farra da Terra* à une Foire de culture brésilienne ouverte à l'*Art Marginal*[1234]. Fernanda Torres y annonçait dans son article que pendant neuf jours, de 10h du matin à minuit, le public pourrait assister dans plusieurs théâtres, espaces culturels et scènes de rue de la ville de São Paulo, à des présentations artistiques diverses. Parmi les multiples présentations de la Foire, la journaliste citait des rondes de *Capoeira,* des défilés folkloriques, des concerts de musique allant du rock à la musique classique, des spectacles de danse, des projections de films, des expositions d'art et de photographie, ainsi que des pièces de théâtre pour adultes et pour enfants. Asdrúbal y aurait présenté *A Farra da Terra*. Je n'ai cependant pas trouvé d'autres sources attestant de la présentation (première) du nouveau spectacle à cette occasion.

Une semaine après, le journal *A Folha de São Paulo* du 4 mars 1983, annonçait formellement la première de *A Farra da Terra* au SESC Pompéia le même jour à 21 heures[1235]. Les Asdrubaliens racontaient dans l'article que la nouvelle pièce avait demandé six mois de préparation et était le résultat de la collaboration avec les élèves lors des cours donnés au *Centro Cultural de São Paulo* et au SESC Pompéia. Hamilton y parlait aussi de la collaboration musicale du musicien et compositeur Gilberto Gil[1236] qui aurait aidé à mettre au point harmoniquement une des compositions de Péricles Cavalcanti. Hamilton expliquait aux lecteurs du journal que *A Farra da Terra* n'était pas vraiment une pièce de théâtre, mais un mélange de théâtre, de musique, de projections, de danse et de cirque.

Même si la démocratie serait formellement de retour dans le pays en 1984, les procédures de censure étaient encore d'actualité en 1983. Dans ce sens, le 8 février Patrícia Casé envoyait une demande de présentation du spectacle à la *Divisão de Censura* du Département de la Police Fédérale. La procédure était obligatoire pour obtenir le Certificat de Censure qui permettait formellement la libération de la pièce. Le

[1234] TORRES, Fernanda. *Feira de cultura brasileira dá oportunidade à arte marginal.* Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 28/février/1983. Couverture. Archive CPDOC, Jornal do Brasil.
[1235] *Do clássico Ibsen às loucuras do Asdrúbal.* Journal A Folha de São Paulo, Teatro/Estréias. São Paulo, 04/mars/1983.
[1236] Gilberto Gil est un grand compositeur et musicien brésilien. Un des grands maîtres de la Musique Populaire Brésilienne, MPB, il a été fondateur et un des pilliers de la *Tropicália* avec Caetano Veloso. Il fut aussi Ministre de la Culture de 2003 à 2008 sous le gouvernement du président Lula.

document, signé par Patrícia Casé en tant que productrice exécutive, comportait l'adresse de l'entreprise de la troupe, à savoir « Asdrúbal Trouxe o Trombone – Produções Artísticas LTDA » à l'adresse 400, rue Paris, Sumarezinho, São Paulo. Le document signalait le premier nom enregistré « Viagens, Viagens », le 11 novembre 1982, sous le protocole n° 26554 qui désormais, à cette date, avait comme nom « A Farra da Terra[1237] ».

A la suite du contrôle de la mise en scène par un censeur (dont le nom et le matricule n'apparaissent pas), le document n° 2522/83 signé le 4 mars 1983, suggère la libération de la pièce pour les plus de 18 ans[1238]. Le censeur décrivait d'abord la pièce comme un spectacle 'sui-generis' qui entrecroisait danse, musique et textes, utilisant sur scène un circuit interne de télévision, vidéos et projection de transparents. Quant au scénario, selon le censeur, les sujets étaient variés avec des tableaux sans grande connexion entre eux. La thématique allait de la déprédation de la faune et de la nature, le délaissement de l'être humain à sa propre chance, jusqu'à des critiques sociales abordées de manière humoristique. Le censeur laissait ensuite voir le conservatisme qui, à la fin de la dictature, s'attachait encore à réprimer toute expression liée à des aspects sexuels. Il citait ainsi un léger baiser sur la bouche de deux actrices de la pièce, l'utilisation d'objets caricaturaux représentant d'énormes seins et pénis, et un passage où une masturbation était jouée.

Un autre document de deux pages, daté du même jour sous le n° 2521/83, donnait une description plus large de la pièce[1239]. Ce deuxième censeur, Oberon F. Nascimento, matricule 2.405.406/TC, soulignait la complexité de la pièce en terme dramaturgique et dramatique, avec divers tableaux sans connexion entre eux, -même remarque que le premier censeur-, comportant de nombreux changements de costumes, une grande variété de lieux où se passaient les scènes, ainsi que des projections de transparents et des vidéos sur écrans. Il soulignait aussi l'existence d'une sonorisation très variée, complétée par un groupe de musiciens sur scène. Nascimento évoquait de grands mouvements scéniques à consonnance symbolique et l'utilisation de textes d'auteurs comme Baudelaire, Drummond, Chacal, etc, ainsi qu'un décor hétéroclite allant des cartons, jusqu'à des bassines et des bancs en bois. Concernant l'aspect conservateur, le censeur signalait, dans un langage châtié, des expressions de 'bas niveaux' des acteurs, ainsi que des « situations pleines de malices et de complexité

[1237] Annexe FARRA 2.
[1238] Annexe FARRA 3.
[1239] Annexe FARRA 4 pg 1.

thématique », ceci évoquant la scène du baiser entre deux femmes et la scène où un acteur imitait une masturbation[1240]. A la fin de son analyse censoriale, Nascimento soulignait les caractéristiques singulières de la pièce qui mettaient en évidence dans diverses situations du quotidien un langage verbal et scénique très symbolique et abstrait en ce qui concerne l'être humain. Contrairement au premier censeur, Nascimento jugeait que les scènes à caractère sexuel étaient montrées de manière superficielle. Il terminait en suggérant néanmoins que la pièce soit libérée pour un public adulte, d'au moins 18 ans[1241].

Les deux analyses ci-dessus seront validées et signées le 21 mars, par la Cheffe du Service de Censure de Divertissement Public (SCDP), Maria Inês Rolim Cauchioli. Celle-ci envoyait l'approbation des avis censoriaux à la Directrice du département, Solange Maria Teixeira Hernandez. Le document comprenait les rapports censoriaux de plusieurs pièces dont A Farra da Terra[1242]. Le Certificat de Censure final ne sera délivré que le 28 mars avec une validité de cinq ans, jusqu'au 28 mars 1983[1243].

La pièce était déjà jouée depuis le 4 mars 1983, soit trois semaines plus tôt, au SESC Pompéia. Le 6 mars, le journal *Diário do Grande ABC* confirmait le lancement de la pièce le 4 mars au SESC Pompéia. La journaliste Solange Espírito Santo commençait son article sur le lancement de *A Farra da Terra* en transcrivant les mots qui, selon les Asdrubaliens, définissaient le spectacle : « un régal de messages qui permettrait aux gens de penser à ce qu'ils font de la vie[1244]. » Hamilton expliquait à Santos que la pièce n'était pas, selon lui, tout à fait une pièce de théâtre et qu'elle n'entrait pas dans le cadre de la dramaturgie traditionnelle. Il s'agissait d'un processus de gestation d'une année qui avait additionné des expériences personnelles vécues par les membres du groupe aux résultats des cours donnés en août au SESC Pompéia où 150 élèves avaient participé à la création des scènes qui composaient la pièce[1245]. Pour ce qui est de la distribution, Hamilton expliquait qu'elle était composée non seulement d'acteurs de théâtre, mais aussi d'artistes plasticiens, de musiciens, de ballerines et de vidéastes. En ce sens, *A Farra da Terra* était, selon Hamilton, un grand voyage sur scène, composé d'un mixte de concert, spectacle de danse, cirque, théâtre et vidéos. Le

[1240] *Ibid*.
[1241] Annexe FARRA 4 Pg 2.
[1242] Annexe FARRA 5
[1243] Voir Annexes FARRA 6, FARRA 7 et FARRA 8.
[1244] ESPÍRITO SANTO, Solange. *Asdrúbal, um compromisso com o planeta.* Journal Diário do Grande ABC. São Paulo, 6/Février/1983.
[1245] *Ibid*.

spectateur parcourait la planète : Hawaii, Venise, les cavernes de Cappadoce, l'Afrique, la Jamaïque et évidemment São Paulo[1246], grâce aux dix écrans sur scène projetant des vidéos et donnant un sens à ce voyage planétaire qui offrait plusieurs spectacles en un seul[1247]. Les six musiciens sur scène du groupe Paris 400 donneraient aussi un rythme aux mouvements de scène et appelleraient le public à participer, en bougeant de manière libre durant le spectacle. Le *Jornal do Brasil*, quelques jours plus tard, présentait *A Farra da Terra* comme une comédie musicale qui était un mixte de théâtre, danse, cirque, concert de musique et projections de vidéos[1248].

Dans cette logique de spectacle mêlant plusieurs arts, le régisseur lumière souvent cité, Jorginho de Carvalho, dira à son tour, en 2017, dans une émission télévisée que *A Farra da Terra* était un fascinant Opéra qui mettait sur scène ballet, musique, chant, écrans[1249].

1246 Voir les descriptions des scènes et des lieux de manière complète in : VAZ PEREIRA, Hamilton ; ASDRÚBAL TROUXE O TROMBONE. *A Farra da Terra.* Rio de Janeiro : Associação dos Amigos da Fundação Cidade das Artes, 2016. (Coleção O Cão Comendo Mariola).

1247 ESPÍRITO SANTO, Solange. *Asdrúbal, um compromisso com o planeta.* Journal Diário do Grande ABC. São Paulo, 6/Février/1983.

1248 TORRES, Fernanda. Asdrúbal Trouxe o Trombone estréia novo musical no SESC de São Paulo. Jornal do Brasil, Caderno B. 10/mars/1983. Pg. 8.

1249 Déposition de Jorginho de Carvalho, responsable lumière du spectacle in : Série documentaire, Chaîne Viva : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 11, *Festa Transbordante* (transcription pg. 2). 23/décembre/2017. Canal Viva.

Affiche A Farra da Terra au Théâtre SESC Pompéia[1250].

Selon Heloísa Buarque de Hollanda, après un an et demi de travail intense, la troupe mit sur scène, pour sa première, un spectacle « extraordinairement élaboré » qui incorporait, en plus des arts plastiques, de nouveaux médias sur scène. Hollanda définissait en résumé *A Farra da Terra* comme « un spectacle tout à fait musical, technologique et de visualité impactante[1251]. »

[1250] Affiche A Farra da Terra au Théâtre SESC Pompéia. Archive Funarte.
[1251] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 189.

Paulo Márcio de son côté parlait d'une première ayant un public raisonnable, mais sans atteindre les niveaux de succès exceptionnel, comme ce fut le cas avec *Trate-me leão*[1252]. Selon lui, la première présentation durait environ trois heures, comme c'était la tradition dans les premières présentations de la troupe, avant les ajustements nécessaires. *A Farra da Terra* était, selon Paulo, un grand collage de scènes n'ayant pas de rapports les unes avec les autres. La manière de travailler d'Hamilton fut en effet une sorte de collage qui englobait textes, images, prises de notes, etc[1253]. Sílvia Fernandes décrira plus tard le scénario de la pièce comme une fusion de récits, dialogues, images, photos, indications scéniques et localisations géographiques qui indiquaient une recherche bien structurée qui avait précédé la rédaction du texte[1254].

L'unité à chercher était plutôt poétique et lyrique et était présente dans la plupart des scènes dans une dynamique de « tour du monde » en plusieurs tableaux. Certaines scènes se suffisaient à elles-mêmes avec début, déroulement et fin, et d'autres étaient presque des moments de *non sense* où on se demandait le pourquoi de la scène en soi. Si Heloísa Buarque parlait d'un spectacle très riche qui allait de New York à Brigitte Bardot, en passant par des paysages de mer et de neige, Paulo Márcio le définissait d'abord par sa complexité, mais surtout comme « une mosaïque aléatoire, intentionnelle, c'est vrai, mais de difficile discernement[1255]. » Sílvia Fernandes dans son livre *Grupos Teatrais, anos 70,* s'alignait sur la critique de Paulo Márcio. *A Farra da Terra* était une sorte de spectacle en construction, un travail qui ressemblait à une répétition avec des suggestions de 'voyages' intentionnellement égarées, déchirées. Selon Fernandes, la pièce était une suite de petites histoires dramatisées qui, sans avoir de connexion apparente, transmettait, comme caractéristique fondamentale et hypothèse dramatique, une idée d'inachevé et d'inabouti, égarant le spectateur qui se trouvait dans une situation de désorientation et d'abandon[1256].

[1252] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg.149.
[1253] Voir des exemples de ce processus de montage du scénario à partir d'un travail de « collage » dans les annexes FARRA 9, FARRA 10 et FARRA 11.
[1254] FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais anos 70*. São Paulo: Editora Unicamp, 2000. Pg. 93.
[1255] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg.149.
[1256] FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais anos 70*. São Paulo: Editora Unicamp, 2000. Pg. 93.

4.4 La critique de la presse

La critique pour sa part, allait se montrer relativement partagée en ce qui concerne cette nouvelle pièce. Spectacle encore plus 'non-conventionnel' que les précédents, *A Farra da Terra* provoquait des impressions, des lectures, des regards variés, qui menaient à des avis opposés. Toutefois, les premières critiques que nous avons relevées dans la presse, se révélaient plutôt positives.

Le 9 mars, Maria Cecília Garcia écrivait dans *A Folha de São Paulo* que *A Farra da Terra* était la possibilité de voir la Terre sous un nouvel angle. Le spectacle nous faisait éprouver des sentiments différents sur un rythme qui nous poussait à nous lancer sans résistance dans un voyage léger et sensitif. Garcia ne s'empêchait pas cependant de noter des passages ennuyeux où le public se mettait même à bailler[1257].

Trois jours après, Sábato Magaldi dans le *Jornal da Tarde*[1258], écrivait un article intitulé « *La fête de la terre n'est que promesse* ». Contrairement à Garcia, Sábato était carrément déçu par la mise en scène où les scènes ne se conjuguaient pas entre elles et s'égaraient toutes seules sans qu'on sache comment en finir. Il ne mâchait pas ses mots et traitait la pièce de *borrão* (grosse tâche) et, mettant en évidence *a ruindade do texto* (aspect mauvais du texte), conseillait avec insistance à la troupe de chercher « un vrai auteur dramatique[1259]. » Même des acteurs considérés historiques comme Regina Casé et Luis Fernando Guimarães n'étaient pas épargnés par Magaldi qui considérait l'ensemble inachevé. Le critique rappelait toutefois qu'il était classique avec les mises en scène d'Asdrúbal que le spectacle s'ajuste au fur et à mesure de la saison et qu'il gardait l'espoir d'améliorations possibles.

A contrario, le lendemain, le journal *Estadão* publiait un article de Mariângela Alves de Lima, intitulé *« Le beau et délicat théâtre d'Asdrúbal*[1260] ». L'analyse de Lima s'opposait diamétralement à la critique de Sábato. Elle mettait en valeur les multiples surprises qu'offrait le spectacle, dont les images et les messages n'avaient effectivement pas l'intention de se suffire à eux-mêmes, laissant ainsi au spectateur la liberté de se lancer dans sa propre divagation. Définissant l'intrigue dramatique de *A Farra da Terra*

[1257] GARCIA, Maria Cecília. *Uma festa para os sentidos.* Journal A Folha de São Paulo. São Paulo, 9/mars/1983.
[1258] MAGALDI, Sábato. *A Farra da Terra fica só na promessa.* Jornal da Tarde. São Paulo, 12/mars/1983.
[1259] *Ibid*.
[1260] LIMA, Mariângela Alves de. *O teatro bonito e delicado do Asdrúbal.* Journal O Estado de São Paulo. São Paulo, 13/mars/1983.

comme « *un mouvement parallèle* », Lima analysait le spectacle comme une sorte de jeu qui se met en place progressivement, intercalant des scènes essentiellement visuelles et sensitives, avec des références culturelles de plus en plus contemporaines et claires pour le spectateur. Lima disait, en conclusion, que les histoires étaient vraiment très bonnes et que les dialogues étaient parfaits. Elle ne s'abstenait pas de vanter le talent d'Hamilton, dramaturge bien inspiré *:* « dans les rares moments discursifs, on perçoit le talent de Hamilton Vaz Pereira pour l'écriture[1261]. »

4.5 Le processus de création

Il est vrai que, même pour une troupe inventive comme Asdrúbal, *A Farra da Terra* était un spectacle innovant. Toutefois, la complexité du spectacle et la quantité débordante d'informations, d'objets, de sujets et de lieux, n'étaient pas les seuls ingrédients qui étonnaient par rapport aux spectacles précédents. Au-delà des aspects dramaturgiques, la différence majeure concernait le processus de création. Loin des créations collectives précédentes, Hamilton avait là tout conçu, pensé, depuis le scénario jusqu'aux textes. Les lieux, les effets dramaturgiques, les technologies sur scène, les personnages, étaient les fruits d'un processus de création totalement centralisé par Hamilton. Les acteurs, qui habituellement participaient à la construction du spectacle et devenaient par extrapolation, coauteurs des créations, étaient limités cette fois uniquement à leur rôle de comédiens.

Le fait de jouer dans un spectacle déjà conçu, finit par changer fortement la posture de l'acteur asdrubalien qui ne se voyait plus au centre de l'irradiation créative et se retrouvait dans le schéma dramatique classique acteur/directeur. Dans les spectacles antérieurs, les personnages naissaient au terme d'une création collective et la plupart du temps, se confondaient avec les acteurs eux-mêmes, étant presque une extension de ceux-ci. Dans la dynamique collective antérieure, la source d'inspiration pour créer les personnages, était de stéréotyper des figures familières tirées de leur univers social et quotidien, comme le surfeur ou l'adolescente droguée par exemple. Les acteurs étaient ainsi, jusqu'à présent, les personnages d'une fable dont ils avaient eux-mêmes écrit quelques pages, et les personnages étaient créés en fonction des circonstances établies

[1261] LIMA, Mariângela Alves de. *O teatro bonito e delicado do Asdrúbal.* Journal O Estado de São Paulo. São Paulo, 13/mars/1983.

par leur texte. Dans *A Farra da Terra*, ce processus n'existait plus. Le personnage était désormais une composition extérieure à l'acteur qui devait maintenant interpréter et s'approprier un rôle qui ne se confondait plus avec lui-même. C'était une rupture dans la conception, non seulement dramaturgique, mais aussi dramatique proprement dite. Les acteurs n'étaient plus désormais interprètes de soi-même, de leur vécu, de leurs expériences. Ils redevenaient interprètes d'une expérience externe, centrée sur un seul agent, le metteur en scène Hamilton. Dans la conception asdrubalienne, ceci pouvait être ressenti comme une manière de limiter l'amplitude du regard et les possibilités de création collective. Asdrúbal était jusqu'à présent un corps unique, une entité, qui d'ailleurs s'exprimait par le nom collectif 'Asdrúbal'. Désormais, un paradigme avait été rompu dans le processus de création de la troupe. Avec *A Farra da Terra* une des marques majeures de la troupe, la création collective, n'avait plus vraiment de sens. Cette rupture était toutefois relativement compréhensible puisque la troupe avait, elle aussi, changée et que la moitié des acteurs-créateurs (Perfeito Fortuna, Evandro Mesquita et Patrícia Travassos) était partie au début de 1982.

D'autre part, la complexité de la mise en scène du spectacle avec des équipements de sonorisation, des écrans, des fils, des caméras, de la danse, une quinzaine de scènes avec des décors et des objets variés sur scène, avait exigé un travail considérable en comparaison des précédentes mises en scène. Pour répondre à cette complexité, Hamilton avait du avoir recours à d'autres techniques, à d'autres langages. L'intention d'Hamilton était justement de faire de ce spectacle un *show* qui serait une fusion de plusieurs techniques et arts. L'arrivée de nouveaux Asdrubaliens venant d'autres branches artistiques : les arts plastiques avec Zerbini, le cirque avec Carina Cooper, la danse avec Lena Brito, avait créé une interdisciplinarité qui pouvait être vue, dans un premier temps, comme positive. Si cette ouverture sur d'autres univers artistiques et techniques enrichissait le spectacle, elle accentuait aussi la différence de formation professionnelle entre les acteurs. A contrario, cette dynamique qui se rapprochait de la *performance*, créait la perte de la spécificité théâtrale, point fort du groupe[1262].

Le profil scénique de *A Farra da Terra* aurait ainsi déplacé une partie des efforts et du travail dramatique vers un travail de production avec tout l'appareil technique et l'adjonction d'autres langages, comme la danse et le chant. Ce travail supplémentaire était couteux en terme financier, mais aussi en temps. Autrement dit, le grand nombre

[1262] FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais anos 70*. São Paulo: Editora Unicamp, 2000. Pg. 93.

de questions à régler en fonction de la scène prenait le pas sur le travail d'interprétation des acteurs proprement dit. Regina Casé et Luis Fernando Guimarães, lors d'un entretien pour la *Divisão de Pesquisas du Centro Cultural de São Paulo*[1263], signalait ce problème qui, en tant qu'acteurs, les aurait limités dans leur dynamique d'interprétation. Selon les deux acteurs, ils auraient très peu répété en groupe, c'est-à-dire, entre acteurs avec un travail centré sur l'interprétation. La grande partie du temps était consacrée à mettre au point les chorégraphies, les chants, les mouvements de caméras. Ensuite, il ne restait aux comédiens que peu de temps pour travailler sur les personnages qui, nous l'avons déjà signalé, étaient désormais des personnages « étrangers » aux acteurs qui n'avaient pas participé à leur création. La méthodologie classique de la troupe qui, jusqu'à présent, centrait son travail sur l'acteur, fut littéralement abandonnée pour se focaliser sur la mise en scène technique et ses complexités. Cette rupture de méthode causa un certain sentiment d'étrangeté chez des acteurs comme Casé et Guimarães qui étaient habitués, depuis leurs premiers pas au théâtre, à une manière spécifique d'élaborer un spectacle asdrubalien[1264].

Toutefois, la nouvelle mise en scène bénéficia aussi de la classique stratégie d'ajustement au fil des présentations. Comme d'habitude le spectacle était ainsi mis au point en parallèle de la saison et définissait, au fur et à mesure, les scènes qui resteraient en tant que version finale[1265]. Avec cette stratégie de travail, une trentaine de scènes auraient été écrites et testées au cours de la trajectoire de *A Farra da Terra*, sachant que le spectacle en soi n'en comportait que 15 par présentation. Heloísa Buarque nous explique, dans son livre sur la troupe, que le spectacle complet aurait comporté un total de 32 scènes avec une durée de spectacle de quatre heures. Selon elle, en fonction de la longueur du spectacle, A *Farra da Terra* avait fini par être divisée en deux programmes distincts, de chacun une quinzaine de scènes. La pièce fut ainsi divisée en deux options : *Programme Bob Marley* et *Programme Brigitte Bardot*, sachant que le premier était plus *cool* et le second plus classique (si ce terme convient bien pour Asdrúbal). Cette solution évitait, non seulement que trop de scènes soient éliminées, mais aussi donnait

[1263] Entretien de Regina Casé et Luis Ferrnando Guimarães à l'Equipe de Recherche d'Arts Scénique de la Division de Recherche du Centre Culturel de São Paulo le 26 mai 1983. Archive Centro Cultural de São Paulo.
[1264] FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais anos 70*. São Paulo: Editora Unicamp, 2000. Pg. 94.
[1265] Voir la version finale in : VAZ PEREIRA, Hamilton ; ASDRÚBAL TROUXE O TROMBONE. *A Farra da Terra.* Rio de Janeiro : Associação dos Amigos da Fundação Cidade das Artes, 2016. (Coleção O Cão Comendo Mariola).

la possibilité à Hamilton de choisir le spectacle le plus pertinent en fonction du public[1266].

4.6 Retour à Rio

Après une saison de deux mois au Théâtre SESC et un mois au Théâtre FAAP en mai[1267], le journal *Refletor* annonçait en août 1983, sous la plume de Renan Iale, le retour d'Asdrúbal Trouxe o Trombone à Rio après trois ans d'absence dans sa ville natale[1268]. L'article parlait du retour de la troupe à Rio de Janeiro après une « *mouvementée et acclamée* » saison de *A Farra da Terra* à São Paulo (contrairement à Heloísa Buarque et Paulo Márcio qui parlaient d'une saison plutôt morne). Après un rappel de l'appareil grandiose que la pièce mettait sur scène avec musiciens, téléviseurs, équipements de son, etc, le journaliste annonçait la saison de la nouvelle mise en scène au Théâtre Ipanema, lieu bien connu de la troupe. Il soulignait aussi les fruits qu'individuellement ou en groupe, les Asdrubaliens avaient apportés à l'art et à la culture du pays : prix Molière de théâtre pour Regina Casé, naissance du groupe de rock Blitz, Circo Voador de Perfeito Fortuna, sans parler de la participation des Asdrubaliens dans des films, des émissions télévisées et des cours au travers du pays.

Lors du reportage, Hamilton donnait sa définition du spectacle A Farra da Terra *:* « un spectacle qui cherchait des formes de compréhension de l'existence humaine sur Terre en abordant plusieurs peuples et leurs multiples sentiments[1269]. » Hamilton expliquait que pour la saison au Théâtre Ipanema, des adaptations devraient être faites. D'abord, dans la distribution, une partie des comédiens étant restée à São Paulo. Ensuite en fonction de la taille de la scène du théâtre Ipanema, bien inférieure à celle du grand plateau du Théâtre SESC Pompéia de São Paulo, la mise en scène devait être adaptée. Il soulignait l'importance de la musique dans ce spectacle, très présente avec des musiciens sur scène jouant *en live* et aussi, l'arrivée d'une nouvelle esthétique dramaturgique avec des caméras tournant et projetant sur les écrans, en direct ce qui se

[1266] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 201.
[1267] MICHALSKI, Yan. *Entre dúvidas e dívidas, o Asdrúbal volta aos palcos do Rio.* Jornal do Brasil, CadernoB, Divirta-se. Rio de Janeiro, 19/août/1983. Pg. 5.
[1268] RENAN, Iale. *O trombone eletrônico do Asdrúbal.* Journal Refletor, n°15. Rio de Janeiro, août 1983. Archive FUNARTE.
[1269] *Ibid.*

passait sur scène. Regina Casé de son côté se limitait à dire combien Rio de Janeiro lui avait manqué et combien elle avait hâte de jouer dans cette ville où le public était composé de beaucoup d'amis. Sa conclusion était qu'à Rio, sa ville du cœur, il y avait la plage et que le public de cette ville était plus ouvert et festif que celui de São Paulo[1270].

Le 15 août, le *Jornal do Brasil* annonçait à son tour le retour de la troupe à Rio[1271]. Hamilton y donnait une autre définition de *A Farra da Terra*, cette fois plus axée sur l'influence de la nature. Selon le metteur en scène, l'idée du nouveau spectacle avait surgi à Trancoso, sous le soleil et avec le bruit des vagues sur le sable. Il avait eu le désir d'écrire sur la Terre et les hommes, sur la nécessité de travailler à l'intégration de l'homme avec la nature et la planète.

L'adaptation de *A Farra da Terra* pour le théâtre Ipanema comprendrait bien les quinze scènes habituelles, mais seulement sur deux heures, (contre quatre heures à São Paulo)[1272]. Toutefois, le spectacle *melting pot* de cirque, danse, théâtre, concert et vidéo continuerait à célébrer la planète et certains de ses illustres habitants, comme Jacques Cousteau, Brigitte Bardot, Bob Marley, Stevie Wonder et Charles Baudelaire[1273].

Le 19 août, jour du lancement de *A Farra da Terra* au Théâtre Ipanema, le spectacle était annoncé dans les titres à grand tirage de Rio de Janeiro : *O Globo*, *Tribuna da Imprensa, Jornal do Brasil, Ultima Hora…*

O *Globo*, par la plume de Flávio Marinho[1274], donnait la parole à Hamilton Vaz Pereira qui expliquait que la mise en scène privilégiait des scènes courtes qui avaient, chacune, une « *vie indépendante* », mais faisaient partie « *d'un tout global* ». Hamilton rappelait encore la *« conception cosmique* » de *A Farra da Terra,* qui prétendait montrer *« la richesse et la confusion de la planète Terre » :* « Ce que nous avons essayé de faire c'est un spectacle théâtral avec un pied au concert et avec le même poids au théâtre, grâce à la participation des musiciens, des vidéos et des transparents[1275]. » Cette conception était née, selon Hamilton, de l'avancée des technologies de communication, pendant les trente dernières années. Il soulignait aussi que la mise en scène à Rio

[1270] RENAN, Iale. *O trombone eletrônico do Asdrúbal.* Journal Refletor, n°15. Rio de Janeiro, août 1983. Archive FUNARTE.
[1271] LUIZ, Macksen. Jornal do Brasil. 15/août/1983. Achive FUNARTE.
[1272] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 201.
[1273] LUIZ, Macksen. Jornal do Brasil. 15/août/1983. Achive FUNARTE.
[1274] MARINHO, Flávio. *Asdrúbal Trouxe o Trombone defende a variedade humana: 'A farra da Terra'.* Journal O Globo, Cultura, Fim de Semana. Rio de Janeiro, 19/août/1983. Pg. 29.
[1275] *Ibid.*

penchait vers une présentation à caractère de *show*, et que les lumières, musiques et vidéos étaient bien plus ajustées que lors des premières présentations.

Affiche de A Farra da Terra au Théâtre Ipanema. Archive FUNARTE[1276].

Yan Michalski, dans le *Jornal do Brasil* écrivait un article sur le lancement de *A Farra da Terra* au Théâtre Ipanema, intitulé *« Entre doutes et dettes, Asdrúbal est de retour sur les scènes de Rio*[1277] ». Le journaliste commence par une rétrospective sur les Asdrubaliens à São Paulo et la 'construction' de *A Farra da Terra* pour souligner

[1276] Voir aussi Annexe FARRA 12 avec texte du livret du spectacle en portugais et annexe FARRA 13 avec les remerciements à la fin du livret.
[1277] MICHALSKI, Yan. *Entre dúvidas e dívidas, o Asdrúbal volta aos palcos do Rio.* Jornal do Brasil, CadernoB, Divirta-se. Rio de Janeiro, 19/août/1983. Pg. 5.

ensuite la fidélité à la proposition théâtrale singulière de la troupe, malgré les changements de distribution. L'intitulé de l'article nous donne une information sur la santé financière du groupe. En effet, la troupe rentrait de São Paulo avec des dettes et de ce fait, sans réelles visions d'avenir. Hamilton reconnaissait que la mise en scène de *A Farra da Terra* avait été très coûteuse à cause des loyers à payer pour loger tout le monde et des coûts de productions scéniques avec caméras, téléviseurs, etc. Selon Hamilton et Casé, la saison à Rio serait décisive. Pour payer les dettes de la troupe provenant de la dernière mise en scène, il fallait remplir pendant au moins un mois le Théâtre Ipanema.

Un espoir, toutefois. Un nouveau produit pourrait les aider à garnir leur compte bancaire : la sortie par la maison de disque Polygram de l'album bande-son de *A Farra da Terra*, produit par la *star* de la musique brésilienne, Caetano Veloso[1278].

Encore le 19 août, un article de *Última Hora,* parlait du spectacle à Rio de Janeiro et de son adaptation en deux heures. Regina Casé y expliquait que pour la mise en scène *carioca,* dans un espace bien plus petit, le spectacle était réduit, en fonction des musiques du disque homonyme à la pièce[1279].

Dans la *Tribuna da Imprensa*[1280] Hamilton expliquait comment l'idée de disque LP était née. Il soulignait qu'il avait en dehors du théâtre un vaste éventail de personnalités, et que ce réseau était important en termes d'amitié, mais aussi au niveau artistique. Parmi les amis illustres, Hamilton citait les musiciens Gilberto Gil et Caetano Veloso qui auraient encouragé la troupe à enregistrer la bande-son de la pièce dont les compositions étaient inédites. La plupart étaient dues à Péricles Cavalcanti. Hamilton Vaz Pereira aurait composé *Instante Zero* et *Essas Pessoas* et aurait été coauteur avec Péricles pour *Iansão* et *A Melhor Comida*[1281]. Le futur album compterait avec la collaboration musicale de Gilberto Gil pour résoudre quelques impasses harmoniques et serait produit par Caetano Veloso. L'article précisait que l'enregistrement en studio allait commencer d'ici deux semaines dans les studios de la Fonogram[1282]. Caetano

[1278] MICHALSKI, Yan. *Entre dúvidas e dívidas, o Asdrúbal volta aos palcos do Rio.* Jornal do Brasil, CadernoB, Divirta-se. Rio de Janeiro, 19/août/1983. Pg. 5.
[1279] *Grupo Asdrúbal monta sua última peça. A Farra da Terra.* Journal Última Hora. 19/août/1983. Archive FUNARTE.
[1280] *O som do Asdrúbal.* Journal Tribuna da Imprensa. 18/août/1983. Archive FUNARTE.
[1281] *Farra do Asdrúbal.* Journal Diário de Pernambuco, Diversões. Recife, 23/octobre/1983. Pg. B-6. Archive DAPRESS
[1282] *O som do Asdrúbal.* Journal Tribuna da Imprensa. 18/août/1983. Archive FUNARTE. Paulo Márcio, de son côté, dira cependant que les enregistrements auraient été faits à São Paulo en mars de la même

Veloso expliquait dans un reportage en juin 1983 à la revue *Sétimo Céu* qu'il s'était décidé à produire l'album après avoir assisté à la pièce à São Paulo et avoir eu le sentiment que le spectacle était un concert[1283]. Caetano Veloso finira non seulement par produire le disque, mais aussi par faire des participations musicales dans l'album. Il chantera avec Casé la chanson *Brigitte Bardot* et fera le cœur avec les autres Asdrubaliens dans les chansons *Marcha da Baleia, Quem Parte Quem Fica* et *Iansão*[1284].

Quelques jours après la première de *A Farra da Terra* au Théâtre Ipanema, dans *O Globo* du 25 août, Flávio Marinho donnait son avis sur le spectacle[1285]. Le critique, rappelant l'impasse vécue par la troupe à la suite du spectacle *« vague et réticent » d'Aquela Coisa Toda*, jugeait qu'elle avait relativement réussi à avancer et à renouer des liens avec elle-même, ainsi qu'avec le théâtre. Il soulignait néanmoins que le spectacle n'arrivait pas à conclure totalement sa proposition. Après presque deux heures et demie et une approche dramatique trop ample qui, au travers d'un voyage aux quatre coins du globe terrestre, semblait vouloir prendre le monde à bras le corps, le spectacle ne réussissait pas à atteindre, selon Marinho, son but trop audacieux. Le critique faisait globalement une analyse qui oscillait entre le négatif et le positif. Selon lui, le nouveau spectacle présentait une structure fragmentée et des scènes intentionnellement déconnectée entre elles, dont les objectifs étaient souvent nébuleux et les fins sans dénouement logique[1286]. Toutefois, il soulignait qu'Hamilton Vaz Pereira avait construit une mise en scène élaborée et anarchique comme dans une « fête multicolore qui n'était pas soucieuse de se définir dramatiquement parlant[1287]. » Quant à la dramaturgie du spectacle, Marinho argumentait que, tout en suivant la ligne 'concert', le spectacle se faufilait par diverses approches de la dramaturgie, en passant par le théâtre de revue, la

---

année. Voir : PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 165.

[1283] *Asdrúbal estréia em disco.* Revue Sétimo Céu. N° 324/juin/83. Archive FUNARTE.

[1284] Voir Annexe FARRA 14. Cet article trouvé dans les archives de FUNARTE a été découpé et collé sur une feuille à part, et ne présente ni date, ni source mais offre des informations importantes sur le lancement de l'album. En fonction de la chronologie, il s'agit probablement d'un article de septembre 1983. La typographie nous ferait penser à un article du Journal O Globo. Toutefois, un autre article viendra confirmer ces informations sur le disque. Voir : *Asdrúbal faz a fara com música e teatro.* Jornal de Brasília. Brasília, Distrito Federal, 11/décembre/1983.

[1285] MARINHO, Flávio. *A farra do Asdrúbal.* Journal O Globo, Cultura, Teatro/Crítica. 25/août/1983. Pg. 34.

[1286] *Ibid.*

[1287] *Ibid.*

comédie musicale, le théâtre poétique et par l'inspiration du cirque[1288]. Marinho qualifiait l'installation des écrans sur scène, qui procuraient plus d'angles de vision pour les spectateurs, de mécanisme innovant et jusqu'à présent inexistant au théâtre. Il concluait toutefois que malgré des solutions inventives et les éclairages du talentueux Jorginho de Carvalho, la pièce dans son ensemble était confuse et paraissait se perdre dans la multitude de sujets abordés. Le critique soulignait toutefois l'excellence des acteurs, comme par exemple Regina Casé avec son goût pour l'excès et le sarcasme, mené aux dernières conséquences grâce à sa voix et à sa présence sur scène. Luiz Fernando Guimarães, Hamilton Vaz Pereira lui-même et le reste de la troupe se montraient en équilibre et harmonie avec le spectacle. Marinho terminait son article en suggérant au spectateur de se laisser entrainer par ce *trip* qui offrait malgré tout de bons moments[1289].

Si la critique de Marinho oscillait entre bon et mauvais, l'article de Tânia Brandão, en date du 29 août, était plus sévère comme le laissait penser le titre : *« A Farra da Terra, un gaspillage de talent »*[1290]. Selon elle, le 'secret' du succès passé de la troupe était probablement dû au fait que, dans une période où tous voulaient « parler sérieux », Asdrúbal montrait sur scène « la pure irrévérence juvénile. » Brandão faisait une description bienveillante de la mise en scène. Les costumes étaient bien inspirés et amusants, et la mise en scène était soignée dans les plus petits détails. A propos des acteurs, Regina Casé et Luiz Fernando Guimarães étaient à l'origine de scènes mémorables et hilarantes et le reste de la distribution[1291], à savoir Hamilton, Luiz Zerbini, Carina Cooper, Pedro Santos et Lena Brito jouaient de manière « dédiée et digne » des rôles caricaturaux, marque constitutive de la troupe. Toutefois, les critiques négatives l'emportaient sur le scénario et l'« histoire » en soi. Brandão résumait le texte comme étant « un scénario fragmenté élaboré à partir d'une histoire de fond superficielle », et qualifiait le spectacle de banale petite histoire avec la traditionnelle structure début, milieu et fin. La pièce se limitait à illustrer la découverte « délirante » du monde, sous plusieurs points de vue, avec des sujets comme l'écologie

[1288] Voir déposition d'Hamilton Vaz Pereira où il décrit la pièce A Farra da Terra comme un spectacle très symbolique qui mélangeait plusieurs esthétiques. In : Série documentaire, Chaîne Viva : *Asdrúbal Trouxe o Trombone*. Episode 10, *Pessoas que cantam e dançam* (transcription pg.1). 16/décembre/2017. Canal Viva.

[1289] MARINHO, Flávio. *A farra do Asdrúbal*. Journal O Globo, Cultura, Teatro/Crítica. 25/août/1983. Pg. 34.

[1290] BRANDÃO, Tânia. *A Farra da Terra. Desperdício de talento.* UH Revista, 2° Caderno, Teatro/Crítica. Rio de Janeiro, 29/août/1983. Pg. 4.

[1291] Voir la fiche technique complète du spectacle au Théâtre Ipanema in : Annexe FARRA 15.

et un amour quasi enfantin pour la planète. Si plusieurs sujets étaient traités de manière corrosive, comme la télévision, la musique pop, les options politiques, le journalisme et même la mode punk, l'exagération extravagante, par excès « d'astuce », aboutissait à la banalité. L'avalanche de jeux de lumières, de téléviseurs, de cartes géographiques et de toutes sortes d'attirails ne faisait que créer une ambiance de confusion et de chaos qui produisait, par extrapolation, un sentiment de dispersion et d'étouffement chez le spectateur. Finalement, la pièce trop longue, répétitive et redondante dans sa trame, aboutissait à une mise en scène fortement lassante[1292].

La journaliste sera encore plus acide dans sa conclusion. Malgré la vitalité de la troupe, les comédiens semblaient vouloir mettre en scène la mort de la troupe (la journaliste avait-elle eu des informations sur une fin proche d'Asdrúbal ?). Pour elle, l'impression majeure transmise par *A Farra da Terra* était celle d'une « fin de cycle » et l'aboutissement d'une approche mégalomane ou d'une auto-confiance démesurée qui aurait ignoré l'exigence de la réalité artistique.

Les critiques négatives vont se succéder dans la presse du moment. Le 17 août, la revue *Manchete*, à la rubrique Théâtre, publie un article de Wilson Cunha, intitulé « *Patience d'éléphant*[1293] ». Ce simple titre suggérait que le spectacle exigeait indulgence et surtout endurance pour supporter une mise en scène qui trainait trop en longueur. Le journaliste commençait par préciser que la troupe depuis sa naissance, avait porté une étonnante force rénovatrice au théâtre. Cependant, elle n'avait pas réussi à maintenir le souffle, et malgré des critiques encore positives, avec *A Farra da Terra* naissait un sentiment de perplexité sur la trajectoire du groupe. Selon le critique, la troupe était complétement perdue dans sa trajectoire artistique et n'avait pas de 'matériel' d'un intérêt suffisant pour remplir les longues deux heures et demie de spectacle. Cunha terminait son article en disant que si la première partie était « assistable », la seconde exigeait une « patience d'éléphant » pour être supportée jusqu'au bout[1294].

Un mois et demi après l'article de Wilson Cunha, la revue *Amiga* annonçait le 28 septembre la sortie de l'album homonyme à la pièce *A Farra da Terra*. Contrairement aux critiques négatives de Rio de Janeiro citées précédemment, la revue parlait d'« une

[1292] BRANDÃO, Tânia. *A Farra da Terra. Desperdício de talento.* UH Revista, 2° Caderno, Teatro/Crítica. Rio de Janeiro, 29/août/1983. Pg. 4.
[1293] CUNHA, Wilson. *Paciência de elefante.* Revue Manchete n 1639. 17/août/1983. Archive FUNARTE.
[1294] *Ibid.*

saison bien réussie »[1295], mais l'article parlait principalement de la production du disque et de la décision de Caetano Veloso de le produire. Encore en septembre, le *Jornal das Letras,* confirmait les débuts de la troupe dans le domaine phonographique[1296]. Le lancement du LP n'allait pas tarder.

Le 30 septembre le disque *A Farra da Terra* était lancé dans un espace alternatif bien connu de la troupe, le Circo Voador[1297]. Dans O *Globo,* Flávio Marinho annonçait le lancement officiel de l'album homonyme à la pièce au cours d'un *« show plein de surprises et d'invités spéciaux »*. L'ex-asdrubalien, Perfeito Fortuna était l'hôte sur scène pour accueillir la troupe d'Asdrúbal. Le producteur et premier invité spécial de la soirée, Caetano Veloso, déclarait à cette occasion :

> *Je suis de plus en plus impressionné par eux (les Asdrubaliens). J'ai écouté les chansons, j'ai pensé que ça devait devenir un disque. Il s'agit d'un LP de chansons 'faciles et belles qui documentent cette superbe 'Farra da Terra'*[1298].

[1295] *Asdrúbal também é um disco.* Revue Amiga, n°697. 28/septembre/1983. Pg. 47.
[1296] *Asdrúbal faz farra na terra da MPB.* Jornal das Letras, Rio de Janeiro, septembre 1983.
[1297] MARINHO, Flávio. *Asdrúbal Trouxe o Trombone : farra no Circo e na Terra.* Journal O Globo, Cultura, Fim de Semana, Teatro. Rio de Janeiro, 30/septembre/1983. Pg. 29. Voir aussi Annexe FARRA 16 où la troupe écrit un texte poétique sur A Farra da Terra et du pourquoi du disque (texte en Portugais). Archive FUNARTE 30 septembre 1983.
[1298] MARINHO, Flávio. *Asdrúbal Trouxe o Trombone : farra no Circo e na Terra.* Journal O Globo, Cultura, Fim de Semana, Teatro. Rio de Janeiro, 30/septembre/1983. Pg. 29.

Couverture de l'album A Farra da Terra et liste des 11 chansons.

D'autres invités spéciaux connus montèrent sur scène : Brylho, ex-membre du groupe *Brilho da Cidade* et le groupe déjà célèbre de rock brésilien, *Barão Vermelho*, qui avait comme chanteur et compositeur, Cazuza, ancien élève des cours de théâtre d'Asdrúbal au Parque Lage et qui lancerait bientôt son deuxième LP au Théâtre Ipanema. L'article en disait plus sur le groupe musical *Paris 400* qui accompagnait Asdrúbal dans les spectacles, à savoir, Nelsão à la contrebasse, Pedro Luz aux guitares,

Zé Bruno à la batterie, Big Bob au piano et Antônio et Zequinha aux instruments à vent[1299].

A cette occasion, Hamilton, Regina et Luiz Fernando disaient à Flávio Marinho que la jonction de la pièce, du disque et du concert donnait une nouvelle direction à la troupe : « Nous espérons entrer par les oreilles et sortir par la bouche de tous ceux qui aiment connaître les nouvelles ondes radiophoniques ». Après une rétrospective de la carrière et des spectacles de la troupe, le journaliste disait qu'avec *A Farra da Terra* la troupe avait fait un pas en avant pour restaurer son identité, perdue avec *Aquela Coisa Toda*.

Au début d'octobre, Fernando Lobo écrivait dans le *Jornal do Comércio,* un article intitulé *« La 'Fête totale' du trombone d'Asdrúbal*[1300]. » Il commençait son article par qualifier le spectacle *A Farra da Terra* de « *folie totale* » et pensait que le spectacle, apparemment encore à l'affiche au Théâtre Ipanema, était un spectacle fait pour rendre à tous la gaieté. La troupe d'Asdrúbal, sans craintes et pleine d'irrévérence, faisait rire tous ceux qui allaient au Théâtre Ipanema. Après avoir lancé de multiples louanges aux spectacles et à la distribution des « *sept jeunes vaillants et de bonne humeur dans un travail qui saute aux yeux* », le critique signalait le lancement de l'album de la troupe. Regina disait à l'occasion au journaliste que les spectacles de la troupe étaient depuis longtemps déjà considérés comme des « *concerts* » ou des « *shows* » :

> *La musique a toujours été présente entre nous, faisant le fond sonore pour qu'on arrive aux personnes et créant des 'ambiances' pour que le public s'ouvre à nous et nous dise à la fin des spectacles : « nous avons adoré le 'concert', ça ne paraissait même pas du théâtre, on reviendra*[1301]*. »*

L'article continuait en soulignant que la troupe gagnait de plus en plus de prestige et de notoriété et qu'après les succès des saisons à São Paulo et Rio de Janeiro,

[1299] MARINHO, Flávio. *Asdrúbal Trouxe o Trombone : farra no Circo e na Terra.* Journal O Globo, Cultura, Fim de Semana, Teatro. Rio de Janeiro, 30/septembre/1983. Pg. 29.
[1300] LOBO, Fernando. *A « Farra Total » do trombone afinado do « Asdrúbal ».* Jornal do Commercio, Revista Nacional n°252. 01/octobre/1983. Pg. 21. Archive Dapress.
[1301] Regina Casé in: LOBO, Fernando. *A « Farra Total » do trombone afinado do « Asdrúbal ».* Jornal do Commercio, Revista Nacional n°252. 01/octobre/1983. Pg. 21. Archive Dapress.

le restant du Brésil pourrait connaitre la « Fête, musique, bonne humeur et une nouvelle ligne dans le monde théâtral. » Une tournée dans d'autres capitales du pays était confirmée. A l'occasion Fernando Lobo donnait une information importante à propos de la production du disque. Celui-ci aurait bénéficié de l'aide de Roberto Menescal, chanteur et compositeur célèbre de la Bossa Nova qui à l'occasion travaillait à la maison de disque Polygram et qui aurait produit avec Caetano Veloso le disque. Regina Casé à son tour parlait de l'importance de l'arrivée du musicien et compositeur Péricles Cavalcanti. La rencontre entre Cavalcanti et Asdrúbal avait tout changé et les excellents résultats musicaux avaient sans doute encouragé Caetano Veloso à produire l'album et à devenir, selon Casé, « le *parrain* » de la troupe. Sur un ton poétique, le journaliste Fernando Lobo terminait l'article en annonçant que *le 'spectacle-concert-show' A Farra da Terra,* quitterait Rio pour faire résonner son trombone aux quatre coins du pays :

> *Désormais il faut aller de l'avant. Avec le courage d'emporter son trombone aux quatre coins du Brésil, les proches d'Asdrúbal marchent heureux puisqu'ils savent que le rôle de la troupe est de donner de la joie au peuple et celui-ci est le meilleur remède de la saison*[1302].

En octobre, avant de partir en tournée dans le pays, les sept comédiens de la troupe faisaient irruption à la télévision dans l'émission télévisée *Chão de Estrelas*[1303] de la chaîne 11 où ils auraient chanté les chansons de l'album[1304]. La troupe aurait encore présenté *A Farra da Terra* à Rio de Janeiro du 25 au 27 novembre, au Théâtre de *l'Universidade Federal Fluminense (UFF).* La petite note du *Jornal do Brasil* annonçait aussi la possibilité qu'un spectacle en format 'concert' soit présenté dans les banlieues de la ville[1305].

[1302] LOBO, Fernando. *A « Farra Total » do trombone afinado do « Asdrúbal »*. Jornal do Commercio, Revista Nacional n°252. 01/octobre/1983. Pg. 21. Archive Dapress.
[1303] L'émission *Chão de estrelas* de la chaîne11 : texte et scenario de Fernando Lobo, production de J. A. Medeiros et présentation de Lobo et Eloá Dias.
[1304] *Farra do Asdrúbal.* Diário de Pernambuco, Diversões, Telenotícias. Recife, 23/octobre/1983. Pg. B-6. Archive Dapress.
[1305] LUIZ, Macksen. Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro, Em um ato. 24/novembre/1983. Pg. 2.

4.7 En tournée

En décembre, la troupe quittait effectivement Rio de Janeiro, en direction de Belo Horizonte dans l'Etat fédéral de Minas Gerais et se présentait au *Diretório Central dos Estudantes* (Directoire Central des Etudiants – DCE) de l'Université Fédérale de Minas Gerais (UFMG). Le journal *Diário da Tarde*[1306] parlait de la troupe comme d'un des groupes les plus innovants et impertinents du théâtre brésilien et de la pièce, *A Farra da Terra,* comme d'un spectacle à plusieurs facettes avec vidéos, danse, cirque et musique en *live* - dont la production musicale était de Caetano Veloso. L'arrivée de la troupe à Minas Gerais était vue par le journaliste comme une bouffée d'air, de joie et de créativité dans une saison théâtrale très ennuyeuse avec des spectacles qui, selon lui, étaient pour le public lassé, synonymes de somnolence.

Le 10 décembre, le journal *Correio Braziliense* publiait, sous la plume de João Antônio, un article annonçant l'arrivée d'Asdrúbal Trouxe o Trombone dans la capitale du pays, Brasília, pour présenter son spectacle du 14 au 18 décembre au Théâtre Galpão[1307]. Ni la ville, ni le théâtre étaient inconnus de la troupe, ni la troupe inconnue des habitants. En effet, Asdrúbal s'était présenté à Brasília à plusieurs reprises, depuis son premier passage avec l'adaptation de l'*Inspecteur Général* de Nicolas Gogol et ensuite avec *Trate-me Leão* et *Aquela Coisa Toda*. Les Asdrubaliens y avaient laissé, selon le journaliste, *« une légion de fans, amis et complices. »* Il rappelait, au début de son article, que l'apparition de la troupe dans les années 1970 avait été une grande nouveauté, dans un contexte où les spectateurs étaient fatigués du théâtre plein de métaphores qui avait éclos du temps de la censure. Selon Antônio, malgré une critique qui n'aurait pas su comprendre, ni qualifier des spectacles un peu plus complexes comme Ubu, la troupe avait, depuis ses débuts, enthousiasmé le public qui sentait avec Asdrúbal le 'retour du théâtre'.

Le journaliste parlait aussi de *« l'effet Asdrúbal »*, c'est-à-dire, des fruits que la troupe amena sur la scène artistique et culturelle. Antônio utilisait une allégorie intéressante, Asdrúbal aurait produit des « *débris positifs éparpillés par l'explosion de la troupe* » avec des résultats comme le groupe de *Rock* Blitz, « l'excellente idée » du Circo Voador de Perfeito Fortuna et les nombreux groupes de théâtre issus des cours

[1306] *Teatro vivo.* Journal Diário da Tarde. Belo Horizonte, Minas Gerais, 09/décembre/1983.
[1307] ANTÔNIO, João. *O Asdrúbal vem aí. Com A Farra da Terra, novos caminhos do teatro.* Journal Correio Braziliense. Brasília, Distrito Federal, 10/décembre/1983. Archive FUNARTE.

asdrubaliens du Parque Lage[1308]. Le journaliste poursuivait en citant la provenance de chacun des nouveaux Asdrubaliens et qualifiait la mise en scène de *A Farra da Terra* d'hommage à la planète. Hamilton décrivait la pièce comme une « tentative d'exprimer la solitude cosmique au travers de l'envie de communiquer. » Le journaliste citait aussi l'avis de Stefan Wilhelm Bolle, professeur de littérature à l'Université de São Paulo (venant de l'Université Bochum en Allemagne)[1309] : « Asdrúbal continue à renverser les normes et modèles et met sur scène la nouvelle sensibilité de la décennie[1310] ».

Le lendemain, le *Jornal de Brasília*, annonçait le nouveau spectacle dans un article intitulé *« Asdrúbal fait la fête avec musique et théâtre »* et rappelait que la troupe n'était pas venue à Brasília depuis deux ans[1311]. L'article informait aussi que la troupe donnerait un cours le jeudi 13 décembre à Candango Promoções de 13h à 17h, la veille de la première. Pour ce qui est du spectacle, le journaliste soulignait que, dans la nouvelle mise en scène, la musique n'était plus en arrière-plan sonore, mais jouait désormais un rôle central dans le scénario. L'article rappelait qu'Asdrúbal était une troupe bien connue du public de Brasília et qu'elle avait concrétisé, grâce à un langage propre et stimulant, une proposition innovante. Selon le journal, la troupe avait réussi, grâce à sa manière particulière de faire du théâtre et d'aborder des sujets particuliers à sa génération, à accumuler une grande popularité. L'article nous informait aussi de la tournée que la troupe ferait postérieurement avec *A Farra da Terra* dans les principales villes du pays[1312].

Le 14 décembre, jour prévu du lancement de la pièce à Brasília, le journal *Última Hora*[1313] parlait désormais de six jours de représentation à partir du 15 décembre (et non pas à partir du 14 comme signalé dans le *Correio Braziliense* du 10 décembre[1314]) au Théâtre Galpão où la troupe était déjà venue quatre fois depuis l'Inspecteur Général, selon le journal. Le journaliste rappelait les grands changements dans la dramaturgie apportés par la troupe qui abordait des sujets divers avec une grande

[1308] *Ibid.*
[1309] Stefan Wilhelm Bolle, connu aussi comme Willi Bolle, était professeur docteur de Littérature à l'Université de São Paulo au Departement d'Allemand, Département de Littérature Moderne de la Faculté de Philosophie, Littérature et Sciences Humaines.
[1310] Stefan Wilhelm Bolle, connu aussi comme Willi Bolle, docteur de Littérature à l'Université de São Paulo in : ANTÔNIO, João. *O Asdrúbal vem aí. Com A Farra da Terra, novos caminhos do teatro.* Journal Correio Braziliense. Brasília, Distrito Federal, 10/décembre/1983. Archive FUNARTE.
[1311] *Asdrúbal faz a farra com música e teatro.* Jornal de Brasília. Brasília, Distrito Federal, 11/décembre/1983. Achive FUNARTE.
[1312] *Ibid.*
[1313] *A Farra da Terra.* Journal Última Hora. Brasília, Distrito Federal, 14/décembre/1983. Archive FUNARTE.
[1314] Revoir : ANTÔNIO, João. *O Asdrúbal vem aí. Com A Farra da Terra, novos caminhos do teatro.* Journal Correio Braziliense. Brasília, Distrito Federal, 10/décembre/1983. Archive FUNARTE.

liberté. Il mettait en valeur l'agilité toujours présente dans cette troupe « mutante » qui synthétisait les tendances les plus diverses de la dramaturgie brésilienne. Les Asdrubaliens soulignaient que le spectacle était moins illustratif que les précédents et que le travail était en élaboration permanente.

Toujours le 14 décembre, le *Jornal de Brasília* et *Última Hora* annonçaient que la représentation de *A Farra da la Terra* n'aurait pas lieu, comme annoncé, au Théâtre Galpão, mais à minuit à la Boîte Corte de l'Hôtel Saint Paul où les actants de la troupe lanceraient à Brasília le LP homonyme à la pièce. Dans le *Jornal de Brasília*[1315], la journaliste Sheila Aragão confirmait aussi que les présentations au Théâtre Galpão débuteraient bien le samedi 15 décembre, de même que les cours de théâtre donnés par la troupe les après-midis. Concernant le nouveau spectacle, la mise en scène suivait le standard esthétique qui avait rendu la troupe célèbre, mais avec une « chimie » différente. Regina Casé expliquait que des choses avaient changé dans la troupe. D'abord l'arrivée de nouveaux membres venus d'autres horizons, comme la danse et les arts plastiques, auraient apporté du sang nouveau et des idées de changement au groupe. Une autre source de changement, selon Casé, était la manière dont le spectacle avait été monté, à partir d'un scénario de base d'Hamilton, au fur et à mesure façonné en fonction des expériences des cours donnés au SESC Pompéia et au Centre Culturel de São Paulo. Enfin la dernière source de changement venait de l'inclusion des technologies sur la scène, ce qui avait rendu plus complexe le jeu des acteurs et la mise en scène[1316]. Hamilton disait à son tour à Aragão que *A Farra da Terra* ouvrait une nouvelle ère à la troupe. Désormais, la musique quittait les coulisses pour assumer un rôle essentiel dans le spectacle, le transformant en un *show* en hommage à la planète avec des acteurs qui chantaient, dansaient et jouaient sur scène des musiques inédites, « berçant le spectateur dans ce voyage cosmique à travers divers endroits de la planète comme les cavernes de Cappadoce, Venise, l'Antarctique, Hawaii, la Jamaïque, etc[1317]. » Le spectacle qui au départ, durait quatre longues heures, avait été réduit à deux heures de concert/pièce ce qui, disait Hamilton, lui serrait le cœur. Sheila Aragão concluait en soulignant qu'Asdrúbal Trouxe o Trombone avait créé un nouvel esprit

[1315] ARAGÃO, Sheila. *Brasília está intimada a ver o Asdrúbal*. Jornal de Brasília. Brasília, Distrito Federal, 14/décembre/1983.
[1316] *Ibid.*
[1317] *Ibid.*

dans la dramaturgie, ainsi qu'une forte innovation dans le langage et les mouvements de scène[1318].

Le 14 décembre, *Correio Braziliense* publiait l'article du journaliste et critique João Antônio, intitulé *: « Asdrúbal, la vision créative de cette fête sur Terre*[1319] ». Antônio décernait à la troupe le titre « *d'un des plus créatifs groupes théâtraux du Brésil* » et confirmait le lancement du LP à la Boîte Corte de l'Hôtel Saint Paul.

Deux jours après la première au Théâtre Galpão, le journaliste Geraldinho Vieira écrivait un article très positif dans *Última Hora* sur le spectacle : « Dans la MPB, à la télé, au cinéma, il n'y a rien dans l'expression artistique brésilienne qui se compare à la vigueur de la troupe asdrubalienne[1320]. » Parlant d'une « *courte et délicieuse saison* » au théâtre Galpão, Vieira commençait par évoquer l'ambiance pré-spectacle des discussions de comptoir entre journalistes et critiques, au bar du théâtre. *« La fameuse troupe réussirait-elle à rompre ses propres limites ? Les limites de sa propre œuvre* ? », « *Les Asdrubaliens auraient-ils commis le péché de la répétition ? », « La troupe serait-elle entrée dans la 'vague' imbécile de l'art brésilien enveloppé de papier de bonbons ?* » En réponse à ces questions, Vieira rétorquait que *A Farra da Terra* apportait des changements substantiels avec un humour qui ne s'alimentait désormais plus de personnalités ou de circonstances critiques, comme dans les autres pièces. La nouvelle création, plus poétique, articulait des ingrédients politiques, artistiques et existentiels de manière à faire un spectacle « d'acceptation de la vie comme une énorme récréation ou jeu, comme une presque orgie d'amours, rires, angoisses. Un spectacle Zen où l'humour passe facilement[1321]. » Les Asdrubaliens réussissaient, avec *A Farra da Terra*, à naviguer de l'amour, la rage, la guerre nucléaire, l'écologie, à un gourou, à Brigitte Bardot, et autres sujets, sans se lancer dans un parti pris personnel ou des objectivations critiques. Selon Vieira, tous les chemins du voyage d'*A Farra da Terra* conduisaient aux éclats de rire, à l'émotion et finissaient par laisser une paradoxale, mais gratifiante, sensation de vide, comme celle que nous éprouvons face à des connexions divines. Le rôle central de la musique était souligné pour la claire sensation d'unité qu'elle donnait aux différents fragments du spectacle. Ces fragments d'unité pouvaient être comparés à l'être humain lui-même et à *« l'indéchiffrable harmonie de*

[1318] *Ibid*.
[1319] ANTÔNIO, João. *Asdrúbal, a visão criativa desta farra na Terra.* Journal Correio Braziliense. Brasília, Distrito Federal, 14/décembre/1983. Archive FUNARTE.
[1320] VIEIRA, Geraldinho. *O Asdrúbal volta à cena. Uma trupe de comediantes num espetáculo Zen.* Journal Última Hora. Brasília, Distrito Federal, 17/décembre/1983.
[1321] *Ibid.*

son existence ». A Farra da Terra était *« un théâtre qui dit oui à la vie*[1322]. » Cette vision de Geraldinho Vieira était en opposition radicale avec la critique de Rio de Janeiro qui avait trouvé la pièce confuse, émiettée, fractionnée, bref, sans unité. Il soulignait aussi le talent des Asdrubaliens, anciens et nouveaux arrivés, au niveau individuel ou collectif, et terminait son article : *« Oubliez tout ce que vous avez lu ou entendu (dans la critique) et emplissez le Théâtre Galpão. »*

4.8 Rio x Brasília

En comparant les critiques de Rio de Janeiro et celles de Brasília, quel écart d'opinions : les premières dans l'ensemble négatives, celles de la capitale, favorables et même passionnées.

Pour Paulo Márcio, ces divergences seraient dues à des questions générationnelles. Effectivement ceci parait se vérifier, puisque le public le plus avide et amoureux des mises en scène d'Asdrúbal était surtout composé de « jeunes » ou de personnes qui s'identifiaient aux icones de la génération contreculturelle post 1968. Cette empathie de la troupe avec un public jeune ou contreculturel était soutenue par son langage '*pop'*, son esthétique *desbundada* ou « hippie », mais aussi son discours ouvertement contreculturel qui était en adéquation avec ce public juvénile qui assimilait avec aisance le style asdrubalien[1323]. A contrario, les critiques plus acides viendraient de spécialistes plus âgés, formatés par des analyses classiques traditionnelles, et qui appréhendaient plus difficilement un langage d'inspiration poétique aux contours 'xamanesque' et hippie à la '*peace and love*' des Asdrubaliens.

La critique Maria do Rosário Caetano donnait, dans son article du 18 décembre intitulé *« Asdrúbal et ses progrès et recul*[1324] », une piste d'arguments peut-être plus convaincants que celle de Paulo Márcio. Selon elle, la critique à l'époque était faite avec beaucoup de légèreté, pas nécessairement à cause d'un manque de cohérence ou de professionnalisme, mais surtout par des contraintes de temps et d'espace, imposées par les moyens de communication de masse. On exigeait de plus en plus une information

[1322] *Ibid*.
[1323] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 165.
[1324] CAETANO, Maria do Rosário. *O « Asdrúbal » e seus avanços e recuos ».* Journal Correio Braziliense. Brasília, Distrito Federal, 18/décembre/1983. Archive FUNARTE.

brève qui « tienne » dans une note ou un article court et superficiel. Le critique se verrait, selon la journaliste, dans une situation de perte de l'identité de spécialiste critique et deviendrait plutôt, ce que les professionnels eux-mêmes dénommaient des « *commentateurs et créateurs de résumé* ». La restriction quantitative imposée par la mise en page rendait difficile la tâche critique de parler d'un spectacle en 15 à 20 lignes. Ceci aboutissait à des jugements du type « *à ne pas voir* », « *à dormir debout* », « *fuyez* ! » qui limitaient l'analyse du spectacle à un ou deux points. Cette problématique, provenant « des engrenages supérieurs», disait la journaliste, causait des entraves majeures au théâtre et à la critique dramatique. Aux yeux des artistes, la critique devenait de plus en plus incompétente et malveillante, ce qui n'était pas nécessairement vrai. De l'autre côté, le théâtre souffrait d'analyses qui ne dévoilaient pas toujours la vraie face, parfois complexe, d'un spectacle. Et enfin, le spectateur influencé par une critique pas vraiment fiable, était privé d'analyses cohérentes et consistantes.[1325].

4.9 On repart

Avec leur départ de Brasília, la tournée de la troupe reprit en janvier et février 1984, vers le nord-est du pays. Ces voyages étaient financés par le SNT (Service National de Théâtre) qui depuis plusieurs années soutenait financièrement les déplacements de la troupe à travers le pays.

Dans la région nord-est du pays, où était née l'inspiration de la pièce à Trancoso-Bahia comme déjà vu, la troupe se serait arrêtée d'abord à Salvador dans l'Etat fédéré de Bahia. Cette présentation, relativement atypique, eut lieu dans un cirque de même profil que celui du Circo Voador. Le cirque de Salvador avait été fondé par un ex-Asdrubalien, Paulo Conde qui avait quitté la troupe et s'était installé dans cette ville bouillonnante de culture et de soleil[1326].

Le Journal *Diário de Pernambuco,* du 1er février, annonçait l'arrivée de la troupe à Recife (Etat fédéré de Pernambuco). Elle donnerait le soir même à 21 heures, *A Farra*

[1325] *Ibid*.
[1326] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal*. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 165.

da Terra au Théâtre Parque et y resterait à l'affiche jusqu'au prochain dimanche[1327]. Le critique Valdi Coutinho reproduisait à cette occasion l'article de Mariângela Alves de Lima paru dans *Folha de São Paulo* lors de la saison à São Paulo :

> *A Farra da Terra », nouveau travail d'Asdrúbal Trouxe o Trombone, substitue des certitudes impossibles par la narrative de la quête. Les traits qui forment la pièce sont intentionnellement inachevés. Les images qui occupent la scène sont créées pour stimuler et suggérer une forme de dire où il n'y a pas de vérité absolue. (...) A Farra da Terra intercale des scènes visionnaires avec des références culturelles contemporaines au spectateur*[1328].

Sur la même page, Valdi Coutinho écrivait une petite note sur le prix de théâtre Mambembe 1983 où Luiz Fernando Guimarães était nommé pour le prix de meilleur acteur dans la pièce *A Farra da Terra*[1329].

Le 5 février la *Revista Nacional* du *Jornal do Commercio* annonçait l'agenda d'*A Farra da Terra* dans le nord-est[1330]. La journaliste Maria Helena Dutra décrivait dans une courte note très négative le nouveau spectacle *: « la pire production (de la troupe) à cause du prétentieux universalisme* » de la mise en scène. Toutefois, la pièce méritait d'être vue à cause de la qualité des acteurs Asdrubaliens. Elle donnait aussi l'agenda prévisionnel de la troupe qui serait en février 1984 : les 11 et 12 à l'*Espaço Cultural* de João Pessoa (l'Etat fédéré de Pernambuco), les 14 et 15 à Natal (Etat fédéré de Rio Grande do Norte) au Théâtre Alberto Maranhão, du 17 au 19 à Fortaleza (Etat fédéré de Bahia) au Théâtre José de Alencar, le 22 à Teresina (Etat fédéré de Piauí), au Théâtre 4 de Setembro, et du 24 au 26 à Belém (Etat fédéré de Pará) au Teatro da Paz. Certaines de ces présentations n'eurent pas lieu et furent remplacées par d'autres, comme nous verrons postérieurement.

[1327] COUTINHO, Valdi. *Asdrúbal faz a farra no Parque.* Diário de Pernambuco, Diversões, Teatro. Pernambuco, Recife, 01/février/1984. Pg. B-6. Archive Dapress.
[1328] COUTINHO, Valdi. *Asdrúbal faz a farra no Parque.* Diário de Pernambuco, Diversões, Teatro. Pernambuco, Recife, 01/février/1984. Pg. B-6. Archive Dapress. Passage de Mariângela Alves de Lima cité aussi dans : ANTÔNIO, João. *O Asdrúbal vem aí. Com A Farra da Terra, novos caminhos do teatro.* Journal Correio Braziliense. Brasília, Distrito Federal, 10/décembre/1983. Archive FUNARTE.
[1329] COUTINHO, Valdi. *Mambembe 83.* Diário de Pernambuco, Diversões, Teatro. Pernambuco, Recife, 01/février/1984. Pg. B-6. Archive Dapress.
[1330] DUTRA, Maria Helena. Jornal do Commercio, Revista Nacional, n° 271, Futuro. 5-11/Février/1984. Pg. 19. Archive Dapress.

Le 8 février, dans le *Diário de Pernambuco,* Valdi Coutinho[1331], dans un court article, mentionnait le succès de la première semaine de *A Farra da Terra* au *Teatro do Parque* à Recife, Pernambuco. Après un rapide passage à Caruaru en début de semaine, la troupe reprenait, en fonction du succès de public, ses présentations au *Teatro do Parque* du 10 au 12 février. Pour Coutinho, il s'agissait d'une opportunité à ne pas rater pour ceux qui ne l'auraient pas encore vu la semaine d'avant, et une possibilité de revoir ce spectacle plein de joie pour ceux qui l'auraient déjà vu.

Le 12 février le journal *Poti* annonçait des présentations de *A Farra da Terra* prévues le mardi 14 et le mercredi 15 février au Théâtre Jesiel Figueiredo de Natal[1332]. Ces informations entrent en conflit avec une note de Maria Helena Dutra du *Jornal do Comércio* qui prévoyait le spectacle *A Farra da Terra* aux mêmes dates mais au Théâtre Alberto Maranhão[1333]. Le *Diário de Natal* du 15 février confirmera les dates d'*A Farra da Terra,* les 14 et 15 février au théâtre Jesiel Figueiredo[1334]. Luiz Fernando Guimarães nous racontait, à l'occasion d'un entretien au journal, qu'il s'agissait de la première tournée de la troupe dans pratiquement tous les Etats fédérés du nord-est du Brésil. La saison au nord-est aurait été, selon la presse bien accueillie par le public, malgré une organisation un peu 'amateur', selon Paulo Márcio[1335], avec des dates de présentations fixées en cours de route à la dernière minute.

L'ambiance festive de l'été et du Carnaval 1984 en tournée dans le nord-est du pays cachait cependant l'inévitable fatigue de la saison. Il y avait aussi l'épuisement de la troupe face au spectacle qui, globalement, n'avait pas eu le retour attendu de la critique et du public[1336], mais en plus était complexe et coûteux, ce qui accablait davantage le groupe. A F*arra da Terra* risquait d'être le dernier spectacle de la troupe. Ironiquement, la dernière présentation eut lieu au *Teatro da Paz,* (Théâtre de la paix), une fin de semaine de février à Belém do Pará, au nord-est du pays[1337].

[1331] COUTINHO, Valdi. *Asdrúbalinos continuam farra.* Diário de Pernambuco, Diversões, Teatro. Pernambuco, Recife, 08/février/1984. Pg. B-6. Archive Dapress.
[1332] Journal Poti, Teatro. Dimanche, 12/février/1984. Pg. 23. Archive Dapress.
[1333] DUTRA, Maria Helena. Jornal do Commercio, Revista Nacional, n° 271, Futuro. 5-11/Février/1984. Pg. 19. Archive Dapress.
[1334] *« Asdrúbal » apresenta « A Farra da Terra ».* Journal Diário de Natal. Natal, Rio Grande do Norte, 15/février/1984. Archive FUNARTE.
[1335] PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Pg. 165.
[1336] FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais anos 70*. São Paulo: Editora Unicamp, 2000. Pg. 99.
[1337] Hamilton Vaz Perreira en entretien en Novembre 2017 dans le cadre de ma 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Ham 6.) & HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 209.

4.10 La fin d'Asdrúbal

En août 1983, Hamilton donnait déjà des signes de la fin de carrière de la troupe. Dans *Última Hora* du 19 août, sous un intitulé qui ne laissait pas de place au doute : « *Le Groupe Asdrúbal monte sa dernière pièce*[1338] », Hamilton expliquait que la production théâtrale de *A Farra da Terra* était trop couteuse et que des difficultés en tout genre s'ensuivaient, qui auraient imposé de grandes modifications. Hamilton ajoutait, vers la fin de l'article : « … il faut être clair, ce spectacle, puisqu'il s'agit du dernier, a été fait avec beaucoup d'amour. (…) Nous avons fait beaucoup d'enfants dans le théâtre et cela est déjà très gratifiant[1339]. »

Depuis un certain temps, et surtout avec l'expérience des cours du Parque Lage, les membres de la troupe traçaient leurs chemins artistiques et professionnels personnels en dehors de la troupe. Regina Casé dira plus tard : *« Je crois que chacun d'entre nous avons pris une route personnelle et mûri individuellement, je crois que nous tous avions compris que ça (Asdrúbal) allait se transformer en autre chose[1340]. »* Dans le livre de Heloísa Buarque de Hollanda, Regina Casé parlait aussi de l'inévitable fin de la troupe. Selon elle, ceci se passa de manière presque naturelle, comme un dernier souffle ou un divorce à l'amiable. Chacun savait, à sa manière, qu'avec des chemins divers qui s'ouvraient aux membres de la troupe, et avec des difficultés de plus en plus grandes pour trouver des créneaux qui conviennent à tous, la fin d'Asdrúbal Trouxe o Trombone était déjà annoncée. Lisons le témoignage de Regina :

> *Pendant que nous faisions encore A Farra da Terra, je tournais un film et jouais dans une autre pièce, Perfeito Fortuna faisait le Circo Voador, Evandro le groupe Blitz, Hamilton donnait des centaines de cours, Luiz Fernando commençait à travailler à la télévision, chacun partait faire autre chose. Il y avait déjà beaucoup de difficultés pour fixer des répétitions, des*

[1338] *Farra na Terra. Grupo Asdrúbal monta sua última peça.* Journal Última Hora. Rio de Janeiro, 19/août/1983. Archive FUNARTE.
[1339] *Ibid*.
[1340] Regina Casé in: Série Viva : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 12, *Quem parte quem fica* (transcription pg. 6). 23/décembre/2017. Canal Viva.

> *réunions. Naturellement tous commencèrent à développer chacun des projets personnels*[1341].

La troupe avait joué son rôle pendant dix ans. Sa fin allait ouvrir d'autres possibilités, non seulement aux Asdrubaliens, mais aussi à la culture brésilienne qui verrait naître d'autres « produits ». Asdrúbal fut pour ceux qui en firent partie, un grand laboratoire d'apprentissage dramatique et de vie, de vivre ensemble intensément en faisant du théâtre. Maintenant, d'autres propositions s'ouvraient : Perfeito Fortuna rêvait du Circo Voador, Evandro Mesquita et Patrícia Travassos voulaient changer d'air en créant le groupe de *pop Rock* Blitz. Regina Casé et Luiz Fernando Guimarães, que la critique pointait comme les acteurs les plus doués de la troupe, avaient déjà les portes de la télévision et même du cinéma, largement ouvertes. Hamilton, en tant que protagoniste de la troupe, était le nouveau nom parmi les metteurs en scène brésiliens. Il allait rapidement se lancer dans d'autres projets.

Lena Brito nous raconte la réunion de fin du groupe, qui eut lieu chez elle :

> *Tout le monde était très ému en se parlant. Ça a été quelque chose de très beau, de très touchant. Il n'y a pas eu de dispute, rien, ça a été une séparation adulte, cool*[1342].

Regina Casé dira que :

> *Chacun de son côté était, lui aussi, puissant, fort, et Asdrúbal était là, vivant en nous, encore là. Je crois que c'est ça qui nous a donné la sérénité de terminer le groupe sans que rien de mauvais ne reste*[1343].

Hamilton en entretien nous raconta à son tour :

[1341] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 215.
[1342] Lena Brito in : Série Viva : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 12, *Quem parte quem fica* (transcription pg.1). 23/décembre/2017. Canal Viva.
[1343] Regina Casé in: Série Viva : *Asdrúbal Trouxe o Trombone.* Episode 12, *Quem parte quem fica* (transcription pg. 6). 23/décembre/2017. Canal Viva.

> *Et Asdrúbal a terminé comme ça, embrassant Regina, Luiz Fernando, bisous, bisous, tchao, tchao. Parce qu'on savait qu'on allait se retrouver le lendemain, comme ce fut le cas toutes ces dernières années, mais plus avec Asdrúbal Trouxe o Trombone*[1344].

Et ce fut ainsi qu'en mars 1984, après la dernière présentation d'A Farra da Terra, les Asdrubaliens quittèrent la ville de Belém pour reprendre la route, mais cette fois-ci chacun rentra chez lui avec, dans ses bagages, les expériences et les apprentissages d'Asdrúbal.

Pour Heloísa Buarque de Hollanda, *A Farra da Terra*, dans son approche de plusieurs langages, fut un spectacle qui, malgré ce que certains appelèrent échec, ouvrit des contacts dans plusieurs domaines comme la télévision, la musique, les arts plastiques, la vidéo et même la littérature, projetant les acteurs de la troupe dans un large éventail d'alternatives de langages artistiques. Effectivement chacun des Asdrubaliens était formé dans l'art et dans la vie pour tracer son propre chemin. Perfeito, Evandro et Patrícia avaient déjà entrepris leur route, et d'autres le feront, par influence directe ou indirecte de la troupe, sous l'égide de *l'effet Asdrúbal*[1345]. Tournons la page et parlons désormais des fruits de cet *effet Asdrúbal* qui fera écho dans les générations à venir et donnera des résultats surprenants comme le Circo Voador qui traverse les décennies, et le groupe de *pop rock* Blitz, succès national des années 1980 et 1990. Commençons par le groupe de *pop rock* Blitz qui devint rapidement un succès national et vendit des milliers d'albums à partir des années 1980 jusqu'en début 1990 et fut un des groupes piliers qui donna naissance au nouveau rock brésilien, le Brock[1346].

[1344] Hamilton Vaz Perreira en entretien en Septembre 2017 dans le cadre de ma 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS. (Code de la transcription : Entretien Ent ham 12 pg. 2).
[1345] Expréssion de Heloísa Buarque de Hollanda.
[1346] Le terme aurait été inventé par Arthur Dapieve dans son livre: DAPIEVE, Arthur. *Brock.* Rio de Janeiro: 34, 1996.

5 *L'effet asdrúbal* et le fils prodigue du Rock, Blitz

5.1 Le Rock National, porte parole de la Génération Ouverture

Les années 1980 au Brésil furent synonymes de grandes manifestations sur le plan social et politique avec une jeunesse qui découvrait la force de la mobilisation populaire et la possibilité effective d'une participation politique. Le Brésil à l'aurore de la décennie 80 paraissait se réveiller d'un long cauchemar d'arbitraire et de violence, et le rêve du retour à la démocratie, pendant longtemps réprimé, devenait de plus en plus réaliste.

A la mi-mars 1984, la presse s'agitait autour du discours présidentiel du dernier président militaire, João Batista Figueiredo, qui aurait lieu les prochains jours. Les journaux mettaient en avant des mots comme « usurpation, illégitimité, violence » qui avaient été bannis de la presse pendant les deux dernières décennies et soulignaient l'envie de respirer l'air de la démocratie[1347]. Le président Figueiredo, en tant que dernier président de la dictature militaire, connut la clameur de la rue au nom de la liberté et ne put contrarier l'acclamation de plus en plus forte pour le retour de la démocratie. Les militaires avaient effectivement, de manière « lente et graduelle », comme ils le disaient, desserrer le nœud de la dictature. Néanmoins, ils n'avaient pu empêcher de lancer le pays dans une nouvelle phase politique appelée « *abertura* » (ouverture). Pendant son mandat, le président Figueiredo entama le processus d'ouverture politique en concédant l'amnistie, la liberté de presse et des élections nationales au niveau des Etats fédérés pour les gouverneurs. Le Brésil paraissait enfin être sur le point de crier « liberté » à plein poumon, ce qui aura lieu effectivement au début 1985 avec l'arrivée au pouvoir du premier Président non militaire post dictature, Tancredo Neves.

Rio de Janeiro renaissait du silence imposé par les décennies antérieures. L'effervescence culturelle et artistique de la période faisait écho au contexte politique. Dans le domaine du théâtre, du cirque, de la danse et de la musique, de nouveaux modes d'expressions explosaient de partout, et parfois ces expressions se fondaient en un seul noyau, comme ce fut le cas d'Asdrúbal et du Circo Voador. La soif de liberté et la réalité imminente de fin de la dictature, stimulèrent l'effervescence culturelle de l'époque qui s'exprimait dans les concerts bars, à la plage avec des rondes de poésie et

[1347] Voir en tant qu'exemple OLIVEIRA, José Carlos. *Ontem já aconteceu ?* Jornal do Brasil, Caderno B. 16/mars/1984. Pg. 2.

de guitare, sur les places avec la capoeira, dans les banlieues de la ville avec les écoles de samba, etc. Tous ceux qui avaient un lien avec la culture lancèrent nombre de projets innovants, et de ce grand bouillon naitrait le mouvement culturel des années 1980 avec en tête, entre autres, des mouvements comme le *Rock Nacional.*

Avec en arrière-plan l'effondrement de l'autoritarisme, le Brésil du début de la décennie 1980 connaitra de nouveaux 'airs'. Dans ce contexte de liberté d'expression, le Rock National (postérieurement appelé le Brock) allait jouer un des rôles principaux de 'porte-parole' de la jeunesse brésilienne qui questionnait le statu quo et avait enfin la possibilité de s'exprimer sans 'filtres', ni terreur. Le Brésil des années 1980 diffusera le Rock comme une des 'voix' officielles de la jeunesse qui se sentait à l'écart, incomprise de la Musique Populaire Brésilienne (MPB) et de la Bossa Nova des années 1970. La Bossa et la MPB étaient devenus, face à la dictature, un genre musical élitiste penchant vers l'érudition et, par extrapolation, indifférent à la grande masse des jeunes en quête d'un nouveau discours[1348]. Le Rock des années 1970 au Brésil[1349] suivait lui aussi, à sa manière, la logique de la sophistication puisqu'il suivait les pas du rock international, le *rock progressif,* qui alliait les guitares électriques à des éléments classiques apportés par des musiciens de formation érudite. Dans ce contexte artistique, le *'rock 70'* n'avait pas réussi, face à son langage considéré sophistiqué et trop innovant à l'époque, à devenir un genre populaire et à rassembler la jeunesse autour de lui. L'arrivée de la *Disco* porta un coup fatal au *Rock Progressif* au Brésil, obligeant les musiciens à changer de style ou à se limiter à des publics restreints et à répéter dans leurs garages[1350]. La discussion centrale sur la musique au Brésil était très liée à la MPB et à la Bossa nova, styles qui avaient connu les grandes *stars* des années 1970. Herbert Vianna, *crooner* d'un des groupes du Rock National eut un énorme succès dans la décennie 1980. Le groupe *Paralamas do Sucesso,* expliquait le contexte et la problématique en question à la revue *Bizz* en février 1989*:*

> *(...) la MPB ne répondait pas aux besoins de ma génération, la génération « ouverture ». Plusieurs œuvres, comme 'Brock, o rock brasileiro dos anos 80' d'Arthur Dapieve montraient que la MPB des années*

[1348] Voir surtout l'œuvre du journaliste Dapieve sur le rock des années 1980 in : DAPIEVE, Arthur. *Brock.* Rio de Janeiro: 34, 1996.
[1349] Quelques exemples de groupe de *rock progressif* au Brésil des années 1970: Vimana, Veludo et Os Mutantes.
[1350] Pour aller un peu plus loin dans le rock au Brésil, commencer par voir : FRANÇA, Jamari. *No Brasil desde 1955.* Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 04/janvier/1985. Pg. 8.

> *1980 avait eu du mal à se débarrasser du langage gonflé, des métaphores impénétrables et, surtout, à parler à de nouveaux publics, comme celui de la jeunesse urbaine 'Geração abertura'*[1351].

Cette Génération Ouverture vivait dans un contexte bien différent de celui des musiciens de la dictature des années 1970. Cette nouvelle génération, qui portait dans son nom le mot « ouverture », exigeait un mouvement culturel en harmonie avec ses désirs et surtout qui « leur parle » dans le sens le plus large du terme. Cette jeunesse, avec le retour de la démocratie, refusait de plus en plus l'art « voilé » des années de plomb et s'ouvrait davantage à des expressions culturelles et artistiques aux discours directs et clairs, aisément appréhendés par les jeunes. En bref, les jeunes des années 1980 en appelaient à de nouveaux idéaux de culture où leurs inspirations et leurs motivations pouvaient être exposées dans le langage qui était le leur[1352].

Au début de la décennie 1980, les premières formations de groupe de rock influencées par des sonorités et des esthétiques nouvelles, venant de l'étranger, commencèrent à surgir. Lulu Santos, ex-guitariste du groupe Vimana, lançait, en 1981, *Tesouro da Juventude*, thème musical d'une émission expérimentale de la chaîne Bandeirantes appelée *Mocidade Independente*, émission à laquelle Asdrúbal participa à plusieurs reprises. Le musicien Júlio Barroso formait à l'époque le groupe *Gang 90 e Absurdetes* et enregistrait la chanson qui fit un succès, *Perdidos na Selva*. Le Brock faisait ses premiers pas et, répondant à la demande d'une 'expression à soi' de la part de la jeunesse, allait bientôt renverser des paradigmes de la musique brésilienne[1353].

Le Brock, terme utilisé pour parler du Rock national brésilien des années 1980, fut d'une certaine manière la matérialisation des requêtes des jeunes : un art fait par des jeunes, pour des jeunes, avec un langage jeune avec lequel ils se familiarisèrent immédiatement. Les aspects politiques de la décennie antérieure ne seront pas nécessairement abandonnés dans le discours et les paroles du Rock brésilien, mais seront abordés de manière plus familière, et de compréhension facile. Le Brock était né

[1351] Herbert Vianna en entretien à la revue *Bizz* de février 1989, in : VASQUES VIDAL, Adam Tommy. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 34-35.

[1352] VASQUES VIDAL, Adam Tommy. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 36.

[1353] FRANÇA, Jamari. *No Brasil desde 1955.* Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 04/janvier/1985. Pg. 8. Voir aussi : DAPIEVE, Arthur. *Brock.* Rio de Janeiro: 34, 1996 ; Guia Rock Nacional anos 80. A Década de Ouro do Rock Brazuca. Editora On Line, 2017.

de l'influence du rock anglais, et en bon héritier, il possédait inhérent en lui des caractéristiques originaires au genre comme la contestation, la révolte et la divergence avec 'l'état actuel des choses'. Si la MPB continua, d'une manière ou d'une autre, à articuler des valeurs comme la liberté, le Brock s'adressera aux jeunes avec une expression simple, comprise de tous, sans besoin de lire 'entre les lignes'. La jeunesse de la période voulait voir le monde 'en face' et faire face à celui-ci, discuter et crier les refrains de rock à pleins poumons, se sentir libre de faire ses choix. Les contours 'clandestins' adoptés par la musique des années 1970 leur semblaient dépassés et sans représentativité. C'est probablement en fonction de cette transition culturelle et politique qui gouvernait les mentalités des jeunes, que les formes d'expression des années 1980 allaient à contre courant de celles de la décennie antérieure. Elles adoptaient ainsi, à leur tour, un discours moins tronqué et réprimé, et surtout plus affranchi et délibéré, qui répondait aux anxiétés et à l'idéologie de la « génération ouverture », mais aussi qui s'identifiait directement à cette jeunesse en abordant des questions contextuelles du social et du quotidien de celle-ci. Les paroles du Rock brésilien abordaient facilement des situations et des sujets du quotidien comme la plage, les fêtes et les amours, alliant un style informel et une esthétique libertaire qu'Asdrúbal Trouxe o Trombone avait fortement valorisé et mis en œuvre depuis 1974. Toutefois, des thématiques que certains intellectuels jugeaient superficielles et apolitiques, comme le surf et les amours d'adolescents, n'excluaient pas d'autres thèmes directement engagés. Des groupes comme *Legião Urbana* possédaient et articulaient avec leurs publics une conscience politique et sociale forte par des paroles de protestation qui traduisaient les questionnements de la jeunesse et son opposition au statu quo. La chanson *Que país é esse ?* (C'est quoi ce pays ?), par exemple, avec un ton critique volontiers sarcastique, attaquait directement la corruption et dénonçait la misère du pays :

Dans les bidonvilles, au sénat,
de la saleté partout,
personne ne respecte la constitution,
mais tout le monde croit en l'avenir de la nation![1354]

[1354] Chanson de Renato Russo composée en 1978 quand le *crooner* faisait encore partie du groupe de Punk Rock *Aborto électico* (Avortement électrique). Avec la fondation en 1983 du groupe *Legião Urbana,* la chanson sera reprise en 1987 et deviendra un des premiers 'tubes' du groupe. Elle sera élue une des plus importantes chansons de rock du Brésil par la revue *Rolling Stones.* Voir site de la Docteur en Etudes de la Culture, Rebeca Fuks in : https://www.culturagenial.com/musica-que-pais-e-este-de-legiao-urbana/.

Les paroles de la chanson critiquaient sévèrement toutes les classes sociales du pays, du nord au sud, en abordant plusieurs régions. Le compositeur, Renato Russo, dénonçait, non seulement la corruption du régime militaire, mais aussi celle qui avait imprégné plusieurs niveaux du quotidien de la société brésilienne. Lors de la création de la composition, vers la fin des années 1970, un sentiment d'impunité et d'absence de justice régnait dans la société.

5.2 - Le marché du Brock, phénomène de masse

Le début des années 1980 était ainsi marqué par ce nouveau genre musical, le Brock, rock national brésilien, différent du rock international puisqu'il était lié à un discours de fond social, culturel et politique et tourné vers un public spécifique, la jeunesse du pays[1355].

En ce qui concerne la production musicale proprement dite, la MPB et la Bossa Nova étaient devenues des styles musicaux sélectifs tournés vers les grands labels, ce qui ne s'avérait plus une bonne chose. Leurs publics étaient de plus en plus restreints, alors que les cachets des interprètes augmentaient, de même que les coûts de production en termes d'arrangements, exigeant souvent des orchestrations multiples et sophistiquées. Dans la pratique, les productions revenaient très cher et, n'étant plus en phase avec le moment politique et culturel qui se mettait en place, n'étaient pas populaires et par conséquent se vendaient de moins en moins[1356]. En revanche, le Brock, avec son style « garage »[1357], ne donnait pas d'importance, voire méprisait, tout l'appareillage technique et l'orchestration exigés par les grands *stars* des années 1970, se limitant dans la plupart du temps à des productions modestes en terme d'enregistrement et de scène, même si, en contre-sens de cet argument, de grands évènements de rock eurent lieu au Brésil comme *Rock in Rio* en 1985.

Sous l'angle économique, il est important de souligner que le Brésil, ainsi qu'une bonne partie de l'Amérique Latine, étaient à l'époque en crise et que cette

[1355] Voir: DAPIEVE, Arthur. *Brock.* Rio de Janeiro: 34, 1996 et ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o Rock e o Brasil dos anos 80.* São Paulo: DBA Artes Gráfica, 2002.
[1356] VASQUES VIDAL, Adam Tommy. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 37.
[1357] La plupart des groupes de Brock faisaient leur répétition dans le garage des parents pour économiser en studio.

situation économique globale avait, elle aussi, atteint les ressources du marché de la musique et par suite, les coffres de la plupart des labels et des productions musicales. Le contexte économique allait jouer aussi un rôle capital, surtout à partir de 1986 avec le plan de relance économique et monétaire du président José Sarney, le *Plano Cruzado*[1358], qui réussit, malgré son échec à moyen terme, à insérer une partie de la population, jusqu'alors exclue, dans la société de consommation. Le Plan Cruzado fournit des mécanismes qui élargirent le marché des produits culturels en vogue. Ce contexte économique finit ainsi par donner un élan important à la consolidation du Brock comme phénomène culturel de masse.

Le Brock se présentait ainsi comme une alternative viable de produits bon marché avec un public et un marché consommateur important et prometteur. Il fut à l'époque une issue à la crise du marché phonographique avec ses productions simples et à bas prix, qui répondaient directement à une demande significative, en particulier de la jeunesse[1359]. Le Brock allait bientôt faire ses preuves avec des chiffres de ventes jusqu'à présent impensables[1360].

L'année 1986 dépassa toutes les attentes en termes de ventes des labels. Pour citer quelques exemples, le *Long Play* intitulé *Dois* (Deux) du groupe *Legião Urbana* vendit presque 800 000 copies, ce qui à l'époque était considérable. Toutefois le chiffre 'insurmontable' de 2,5 millions de copies du roi de la chanson romantique, Roberto Carlos, fut battu par le groupe de rock *RPM* avec son album *Rádio Pirata ao Vivo.* Ce record de vente fut un changement de paradigme pour le marché phonographique qui comprit que le Brock était un produit bon pour faire fortune, surpassant la Bossa Nova, la Samba, la MPB et la musique romantique. Ces chiffres de ventes ne faisaient en effet que démontrer la puissance du genre culturellement parlant et le grand niveau d'excitation du mouvement musical né au début 1980[1361]. En dépassant Roberto Carlos, le Brock devenait un genre de musique populaire qu'on entendait partout, dans les fêtes, à l'université, à la radio, à la télévision et qui attirait dans ses concerts des foules de jeunes, mais aussi de personnes de plus de trente ans[1362]. Le panorama musical brésilien

[1358] Politique économique qui se résuma en quelques points : la monnaie brésilienne qui était le Cruzeiros fut transformée en Cruzado suivie de son appréciation. Gel des prix dans le commerce de détail. Anticipation du salaire minimum avec la garantie de la part de l'Etat pour ainsi stimuler la consommation. Correction automatique du salaire minimum par rapport à l'inflation.
[1359] Voir: DAPIEVE, Arthur. *Brock.* Rio de Janeiro: 34, 1996.
[1360] FRANÇA, Jamari. *Os nossos ídolos do « Rock ».* Jornal do Brasil, Caderno B. 07/décembre/1984.
[1361] VASQUES VIDAL, Adam Tommy. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 39.
[1362] Voir: *Guia Rock Nacional anos 80. A Década de Ouro do Rock Brazuca*. Editora On Line, 2017.

changeait et cela se concrétisait aussi par le succès national de plusieurs de ces groupes. *O Globo* du 25 novembre 1992, écrira un article rétrospectif sur le Brock des années 1980, donnant un panorama très illustratif des groupes de l'époque[1363]. Dans cet article, figurait une longue liste de groupes emblématiques : *Paralamas do Sucesso, Legião Urbana* et *RPM,* mais aussi *Titãs, Capital Inicial, Barão Vermelho, Ira, Plebe Rude* et évidement le groupe *Blitz.* L'apparition d'une multitude de groupes de rock national, chacun avec des caractéristiques particulières, donnait naissance à un mouvement d'une grande richesse de langages, rythmes et tendances. C'était un renouveau de la musique brésilienne[1364].

Toutefois, pour comprendre une partie du rock *carioca* des années 1980, nous devons revenir en arrière et présenter le groupe de rock progressif des années 1970, Vimana. Ce groupe a accueilli des artistes qui feront carrière dans le Brock des années 1980, comme Lulu Santos, qui excella avec trois LP très populaires, *Tempos Modernos* de 1982 avec 56.000 copies vendues[1365], *O Ritmo do Momento* de 1983 avec 90.000 copies vendues[1366] et *Tudo Azul* de 1984 avec 400.000 copies vendues[1367]. Ritchie, aussi ex-Vimana, se distingua avec la chanson à grand succès, *Menina Veneno,* du LP *Vôo do Coração* lancé en 1983 par la maison de disque *Epic* et du LP *E a vida continua* lancé en 1984 par Epic, en collaboration avec la CBS. Toutefois, c'est un autre musicien ex-Vimana qui nous intéresse en particulier pour l'histoire du groupe Blitz. En 1984, João Luiz Woerdenbag, de surnom Lobão, obtint à son tour un succès national à la radio avec deux chansons inédites, *Me Chama* et *Corações Psicodélicos.* Après Vimana, Lobão joua avec des noms reconnus comme Gang 90, Luiz Melodia et Marina Lima.

Ce fut indirectement grâce au concert de Marina Lima au théâtre Ipanema que Evandro Mesquita se rapprochera de Lobão et, qu'avec d'autres musiciens, ils fonderont un groupe de rock en 1982 sous le nom de *Blitz.* Ce nouveau groupe de musique, fondé justement par l'ex-Asdrubalien Evandro Mesquita, mettra en scène un rock aux contours insolents et performatifs où on sentait l'influence dramatique d'Asdrúbal Trouxe o Trombone. Evandro Mesquita était un passionné de musique et n'avait jamais caché qu'il adorait avoir l'opportunité de chanter et de jouer de la guitare. Pendant la saison

---

1363 *"Circo Voador celebra a terceira geração do rock."* O Globo, Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1992, Pg. 7.
1364 FRANÇA, Jamari. *Os nossos ídolos do « Rock ».* Jornal do Brasil, Caderno B. 07/décembre/1984.
1365 *«Lulu Santos - Dados Artísticos» in: ALBIN, Ricardo Cravo.* Dicionário Houaiss Ilustrado da Música Popular Brasileira. *Editora Paracatu, 2006*.
1366 *Ibid*.
1367 *A afirmação do maior hitmaker do Brasil*. O Estado de S. Paulo. 26 de dezembro de 2010.

d'*Aquela Coisa Toda* au théâtre Ipanema à 21 heures, quand Mesquita faisait encore partie de la troupe d'Asdrúbal, la chanteuse Marina Lima présentait à minuit son concert sur la même scène. Les musiciens qui accompagnaient Marina arrivaient souvent en avance pour profiter de la pièce des Asdrubaliens[1368]. Evandro eut ainsi l'opportunité de faire connaissance avec les musiciens de Marina, de jouer avec eux lors de la balance et de nouer des liens d'amitiés avec eux.

5.3 Blitz, musique performative

Evandro Mesquita et le guitariste Ricardo Barreto, qui avait lui aussi participé en tant que musicien à des spectacles d'Asdrúbal Trouxe o Trombone, décidèrent d'allier l'esthétique théâtrale de la troupe à la musique. Ils invitèrent Lobão et formèrent l'embryon de la première formation de Blitz, Lobão à la batterie, Evandro Mesquita au chant et guitare nylon, Ricardo Barreto à la guitare électrique, Zé Luiz au saxophone et Júnior à la basse.

En 1981, l'homme d'affaire Mauro Taubman, propriétaire de la griffe *Company*, à la mode chez les jeunes et les surfeurs à l'époque, allait inaugurer un nouveau *Bar* tendance dans le quartier de São Conrado. Evandro Mesquita avait connu à Ipanema Cristina Magalhães, mannequin, qui deviendra sa petite amie, mais aussi la future chargée de relations publiques du Bar *Caribe*. Cristina mit Evandro en contact avec Taubman qui allait inaugurer son Bar en septembre 1981 et cherchait des groupes pour l'inauguration du bar qui regrouperait la jeunesse d'Ipanema[1369]. Evandro Mesquita raconta à Heloísa Buarque de Hollanda qu'il avait, immédiatement après le rendez-vous positif avec Taubman, appelé Lobão pour lui demander s'il était partant pour se présenter avec lui dans le nouveau bar. Les musiciens répétèrent beaucoup pendant une semaine et donnèrent ainsi le premier concert du groupe Blitz au *Bar Caribe*, avec déjà une bonne dose de performance théâtrale[1370]. Márcia Bulcão qui assista au concert finit

[1368] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 171.
[1369] FRANÇA, Jamari. *Evandro Mesquita.* Jornal do Brasil, Caderninho b. Rio de Janeiro, 5/octobre/1984. Couverture.
[1370] DUMAR, Déborah. *Ok. Blitz você venceu.* Jornal do Brasil, Caderno B. 29/septembre/1982. Couverture & Jornal do Brasil, SuperShopping, Show. Semaine du 7 mars au 13 mars 1982. Pg. 7.

par intégrer le groupe en tant que *backing vocal*[1371]. A partir de cette première présentation, les invitations pour des concerts commencèrent à se multiplier.

Le nom du groupe, Blitz, signifie, dans le langage familier, *contrôle, vérification de papier*. La procédure faite par la police était courante dans les débuts des années 1980, la dictature n'étant pas formellement finie et la censure et la répression de la Police Militaire toujours d'actualité. Les jeunes étaient surtout très contrôlés pour des vérifications liées à la détention de drogue. Au quotidien, les vérifications de papiers étaient une réalité usuelle. Faute de nom pour le nouveau groupe qui se formait et allait faire sa première présentation, Lobão suggéra de le baptiser du nom Blitz[1372].

Evandro Mesquita racontait à Heloísa Buarque que le groupe commençait sa carrière avec des caractéristiques très particulières qui mélangeaient le *reggae* à des sonorités distinctives de guitare qui donnaient la base musicale. La partie chantée mélangeait 'dialogues' et paroles chantées, mais aussi récitées. Ce mélange de concert, discours et musique, rappelait une conception théâtrale héritée des huit ans[1373] de travail dramaturgique d'Evandro au sein d'Asdrúbal[1374]. Il confirmera encore l'influence asdrubalienne chez Blitz au cours d'une émission télévisée en 2017, en disant que le groupe de *pop rock* Blitz était né de *« cette chose théâtrale, de cette éner*gie[1375]. » Hamilton Vaz Pereira lui-même, disait déjà en janvier 1983, que le groupe Blitz était *« un genre de Trate-me Leão de la musique[1376] »*. L'influence était effectivement marquante en termes de théâtre et de jeu dramatique. Selon la professeure en communication sociale, Johana de Albuquerque Cavalcanti, ce fut d'un mix d'influence de musiciens, poètes, acteurs et artistes plasticiens que serait né le groupe Blitz. Selon elle, le groupe aurait compris, dans les années 1980, l'essence du langage

[1371] *Tudo começou na Zona Sul do Rio.* Journal O Globo, Jornais de Bairro, Ipanema. 21/août/1994. Pg. 40.
[1372] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 172. Voir aussi : DEL RÉ, Adriana. *As novas aventuras da Blitz.* Journal en ligne O Estado de São Paulo. 03/janvier/2017.
[1373] *Evandro canta hoje à noite no Cascadura.* Journal O Globo, Jornais de Bairro. 02/juin/1991. Pg 42
[1374] Plusieurs article et entretiens citent l'influence d'Asdrúbal Trouxe o Trombone dans le groupe de rock Blitz. Voir : LIMA, Irlam Rocha. *Blitz ganha comemoração pelos 35 anos da estréia. Evandro Mesquita relembra os primeiros tempos do grupo que nasceu nos anos 1980.* Journal en ligne Correio Braziliense, Diversão e Arte. 01/01/2018 ; FRANÇA, Jamari. *Evandro Mesquita.* Jornal do Brasil, Caderninho b. Rio de Janeiro, 5/octobre/1984. Couverture.
[1375] Evandro Mesquita in : Emission *Conversa com Bial*. TV Globo. 26/octobre/2017. Transcription de l'auteur page 12.
[1376] MARIA, Cleusa. *Hamilton Vaz Pereira. 10 anos depois ; um Asdrúbal convicto.* Jornal do Brasil, Rio de Janeiro. 10/janvier/1983. Pg. 7.

asdrubalien[1377]. Pour le premier concert du groupe au Bar Caribe, Mesquita se souvenait de l'ambiance dramaturgique héritée d'Asdrúbal et qui fut, depuis le début, la 'marque de fabrique' du groupe :

> *On a éteint les lumières et nous sommes entrés sur scène en passant par le public avec des lanternes et des capes, créant une ambiance théâtrale très 'années 1970' et nous sommes entrés sur scène. Ce fut ainsi que nous avons joué notre premier concert au Bar Caribe*[1378].

Le lendemain, sur la plage d'Ipanema, lieu de rencontre des jeunes de la zone sud de Rio, les discussions tournaient autour de la présentation du nouveau groupe au Bar *Caribe*. Evandro se rendit compte que le groupe pouvait fonctionner et s'investit pour trouver des concerts. C'est ainsi que le groupe fit de plus en plus de concerts 'improvisés' dans la zone sud de Rio de Janeiro.

Le groupe prenait forme et à l'été 1982 il monta sur la scène du Circo Voador, le cirque multi culturel, inauguré par des disciples d'Asdrúbal, dont nous reparlerons. Ce fut en effet, en janvier 1982, sous le chapiteau du Circo Voador[1379], au bord de la plage de l'Arpoador à Rio, que le groupe Blitz « naquit »[1380], avec sa marque de spectacle musico-théâtral. Un *hit* allait rapidement le lancer vers la notoriété, *Você não soube me amar* (Tu n'as pas su m'aimer), mélange de paroles et de dialogues pleins d'argot, d'expressions de la jeunesse et de joie de vivre. La chanson sera enregistrée, en juillet de la même année, en Compact Disque avec uniquement cette chanson, devint un *tube* national et vendit, selon Mesquita, en trois mois, 100 000 copies et fut joué infatigablement à la radio, tenant la première position à plusieurs reprises[1381].

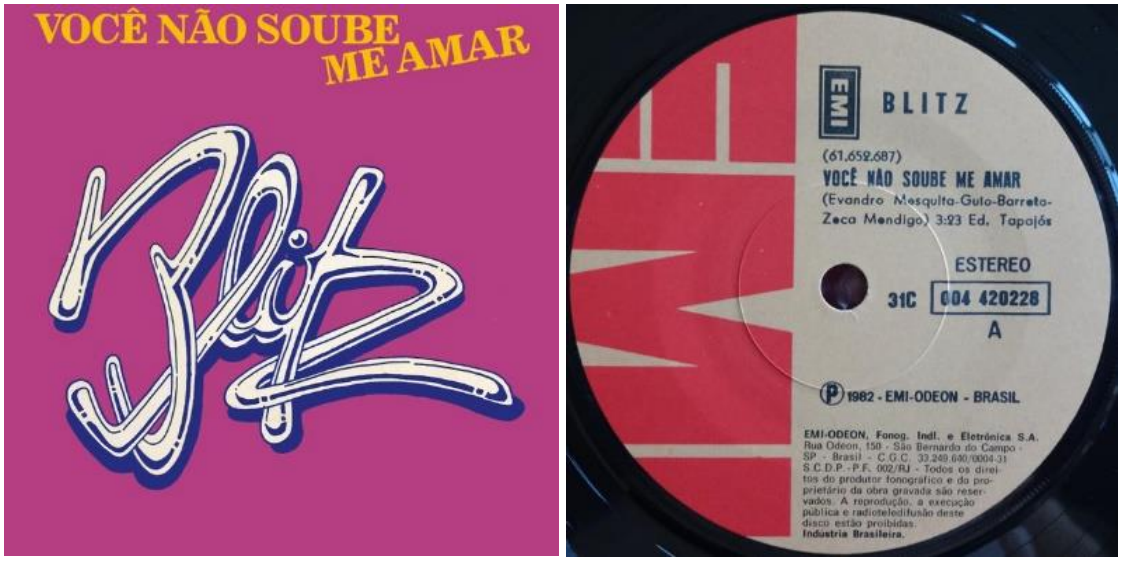
[1377] CAVALCANTI, Johana de Albuquerque. *Teatro experimental (1967–1978), pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda.* Universidade de São Paulo. Thèse de Doctorat. Escola de Comunicação e Artes, 2012. Pg. 213.

[1378] Evandro Mesquita in: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 172.

[1379] Jornal do Brasil, SuperShopping, Show. Semaine du 7 mars au 13 mars 1982. Pg. 7.

[1380] *Tudo começou na Zona Sul do Rio.* Journal O Globo, Jornais de Bairro, Ipanema. 21/août/1994. Pg. 40.

[1381] Voir aussi : «*Sucesso nos anos 80, banda Blitz agita o sábado em Petrópolis, no RJ*». Portal de Notícias G1 (publié le 16/10/2015). Consultation le 11 juin 2020.



Compact Disque d'une chanson : « Você não soube me amar »

Un vidéo clip de la chanson fut tourné et diffusé au cours d'une des émissions du dimanche soir, *Fantástico,* sur *Rede Globo,* la plus importante chaîne de télévision du Brésil. Pendant l'été 1983, la chanson fut la plus jouée sur les radios du pays et devint la bande originale de la *novela* diffusée entre 1982 et 1983 *« Sol de verão »* (Soleil d'été) sur la chaîne *Globo*. La joie et l'irrévérence que la chanson transmettait, alliées à sa diffusion massive à la radio, et à la télévision, propulsa le groupe au rang de 'fièvre' nationale. Ce groupe récent, jusqu'à présent inconnu, qui mélangeait musique et performances théâtrales en 'racontant' des histoires du quotidien, sur un ton détendu d'humour et d'irrévérence, atteignit rapidement des niveaux astronomiques sur le marché phonographique, ainsi qu'en importance de public[1382]. Idée amusante, le *single* avait été complété sur la face B par Evandro Mesquita qui chantait simplement *nada, nada, nada* (rien, rien, rien), une manière humoristique de ne pas laisser le côté B sans rien, comme c'était parfois le cas dans les CD d'une seule chanson[1383].

[1382] Voir œuvre complète sur le groupe in : RODRIGUES, Rodrigo. *As Aventuras da Blitz.* Nova Fronteira Editora, 2008.
[1383] Cette information est largement connue du public de rock au Brésil. Pour vérification voir : *«Blitz: 20 anos de modernidade no BRock».* CliqueMusic / UOL, 25/12/2002. Consulté le 11 juin 2020.

Côté B du Compact Disque « Você não soube me amar »
avec Evandro Mesquita qui répétait 'Nada, nada, nada' jusqu'à la fin.

Le *single* sera à l'origine, en septembre du LP "*As Aventuras da Blitz*" qui abordait dans onze titres, des thèmes variés sur la jeunesse. Le chiffre des ventes sera encore supérieur au premier disque. Il propulsera le groupe Blitz dans la sphère du 'national', comme un grand succès du Brock parmi la jeunesse qui marqua la génération des années 1980 avec ses chansons[1384].

LP « As Aventuras da Blitz 1 »

[1384] Voir le site spécifique sur le groupe in : http://www.blitzmania.com.br/historia/

Si le premier disque du groupe marqua le début de la carrière du groupe, le lançant vers des exploits nationaux, il eut aussi droit au sceau de la censure encore présente. L'album eut deux de ses chansons interdites en fonction de mots grossiers qui y figuraient. Les chansons *Ela Quer Morar Comigo na Lua* (Elle veut habiter avec moi sur la lune) et *Cruel Esquizofrenético Blues* furent interdites par la censeure Solange Hernandez. Le groupe Blitz décida de lancer l'album avec toutes les chansons, y compris celles qui étaient interdites, mais en rayant les deux bandes : elles figuraient sur l'album mais ne pouvaient pas être écoutées. Le résultat était que ceux qui écoutaient le disque, appréhendaient directement l'impact de la censure sur l'album et sur la liberté d'expression.

Toutefois, le groupe avançait et passait à une formation plus grande avec Evandro Mesquita, guitare et chant, Lobão comme batteur, Fernanda Abreu et Márcia Bulcão aux choeurs, Ricardo Barreto à la guitare électrique et Antônio Pedro Fortuna à la basse et William "Billy" Forghieri au clavier. Toutefois, le batteur Lobão travaillait déjà avec Bernardo Vilhena du groupe de théâtre Nuvem Cigana. Quand Blitz fut à la porte d'entrée du succès, Lobão préféra tracer son chemin personnel ; il quitta le groupe entre le premier et le deuxième album. Il fut remplacé par Juba à la batterie.

En septembre 1982, un article de couverture d'une page entière du *Caderno B* du *Jornal do Brasil* intitulé « *Ok. Blitz tu as réussi* » mettait en valeur le phénomène que le groupe était devenu avec ses chansons, parties de la plage d'Ipanema et parvenues aux quatre coins du pays[1385]. L'article de Dumar soulignait que l'arrivée de la Blitz sur la scène musicale ramenait la bonne humeur du rock, un peu éclipsé par la récente mode du *New Wave*. Evandro Mesquita le confirmait à la journaliste :

> *On laisse les discussions sérieuses pour le Jornal Nacional (bulletin de 20h). Nos messages sont bêtes mais très importants. Il s'agit de discussions de comptoir, de la plage. Et qui ne veut pas vivre de bons moments avec ses amis et sa compagne ?*[1386]

[1385] DUMAR, Déborah. *Ok. Blitz você venceu.* Jornal do Brasil, Caderno B. 29/septembre/1982. Couverture.
[1386] Evandro Mesquita in : DUMAR, Déborah. *Ok. Blitz você venceu.* Jornal do Brasil, Caderno B. 29/septembre/1982. Couverture.

A la suite de l'enregistrement de son premier album, le groupe Blitz lança en 1983 son deuxième LP sous le nom de *Radioatividade* et remporta les prix *disco de Ouro (disque d'Or)* et *Disco de Platina (Disque de Platine)*[1387].

Deuxième LP du groupe intitulé *Radioatividade*

Les enregistrements eurent lieu dans les studios de Transamérica, produit par Liminha[1388]. Pendant un concert homonyme au deuxième album, Blitz joua dans la salle *Canecão* située dans le quartier de Botafogo à Rio et battit un record de billetterie avec 54 000 personnes pendant une saison de 18 représentations[1389]. Le groupe fit aussi des spectacles mémorables en plein air, comme par exemple celui de l'*Apoteose* (avenue où ont lieu les défilés des Ecoles de Samba pendant le Carnaval) qui réunit 60 000

[1387] Le claviste "Billy" in: http://www.blitzmania.com.br/discografia/disco_blitz02.html & Evandro Mesquita in : HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 173.
[1388] BAHIANA, Ana Maria. *Enfim o novo Blitz.* Journal O Globo, Cultura, Música Popular. 20/août/1983. Pg. 27.
[1389] *Tudo começou na Zona Sul do Rio.* Journal O Globo, Jornais de Bairro, Ipanema. 21/août/1994. Pg. 40. & SOUZA, Tarik. *Descartável com lastro.* Jornal do Brasil, Caderno B. 01/décembre/1984. Pg. 7.

personnes sous un ciel nuageux. Le groupe joua aussi en novembre 1982 dans le célèbre stade du *Maracanã.*

Blitz en live au stade du Maracanã en novembre 1982.
Rio de Janeiro. Photo Sebastião Marinho. Journal O Globo.

Les concerts se multipliaient. Le groupe Blitz fut par exemple accompagné par l'*Orchestre symphonique* du régent Isaac Karabtchevsky ainsi que par la *Coral do Teatro Municipal* de Rio de Janeiro[1390].

En décembre 1984, le journaliste Tarik de Souza dans le *Jornal do Brasil* actualisait les chiffres atteints par le groupe en termes de ventes. Le groupe avec un discours musical qui parlait à la jeunesse, avait déjà atteint, avec son premier *single* le chiffre de plus de 800 000 copies vendues. Le deuxième Long Play *Radioatividade* s'était vendu à plus de 230 000 copies jusqu'en septembre de 1984. En 1984, le groupe lançait une série de produits de la marque Blitz comme des t-shirts, des autocollants et des affiches à travers la maison de production EMI. Un album d'images de collection serait lancé en janvier 1985 par l'intermédiaire de *Rio Gráfica*. Un stand installé dans le magasin *Mesbla* vendrait aussi plus de 75 000 vêtements sous la marque *Bela Arte.* Le groupe avait, selon Souza, cumulé deux *Disques de Platine* avec le premier compact et

[1390] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 172.

le premier Album ; et deux *Disques d'Or* avec le premier et le deuxième LP, « *Você não sou me amar* » et « *Radioatividade* »[1391]. L'article annonçait le troisième album, *Blitz 3,* et insistait sur le fait que le groupe Blitz avait, dans le vide laissé par la « fin » de la *Tropicália,* changé le scénario musical de la musique et de la radio brésiliennes. Leur arrivée sur le marché phonographique avait contribué à ce que le journal appelait la « *naissance d'une réelle culture urbaine* »[1392].

Dans le même journal, Tarik de Souza, écrivant que le groupe avait ouvert une nouvelle phase du Rock brésilien avec un message simple, direct et d'immédiate « liquidité » en succès de vente[1393], mettait en valeur l'héritage du groupe de *pop rock* qu'il baptisait : « une des filiales du groupe théâtral qui a révolutionné la scène des années 1970, Asdrúbal Trouxe o Trombone. » Le grand maître de la MPB, Dorival Caymmi, en entretien au journal à l'occasion de ses 70 ans, abordait à la surprise générale, le sujet de la Blitz. Le groupe tenait un discours de joie avec « sa belle trouvaille de dire les choses et de parler simplement au travers de la musique[1394]. » Recevoir un commentaire public d'une des personnalités les plus respectées de la musique brésilienne, était sans doute quelque chose qui ne tombait pas du ciel et avait une base réelle d'argument.

Le succès de la Blitz faisait souvent la une des journaux. En décembre 1984, le *Jornal do Commercio,* sous la plume de Raquel Cerkes, rappelait que Blitz était apparu comme un éclair et avait anéanti la 'tradition' avec son nouveau style de rock, familier et simple, qui était devenu rapidement un 'phénomène' de la musique brésilienne et qui brassait des sommes colossales d'argent avec ses concerts et ses disques. Sérgio Afonso Fernandes, chargé de promotion chez EMI Odéon, disait qu'investir dans le groupe était synonyme de profit garanti et que 300 millions de Cruzeiros seraient consacrés à la campagne publicitaire du troisième album. Selon Fernandes, Blitz était devenu une « chose gigantesque » en termes de musique et de culture et ouvrait un nouveau chemin pour les groupes de rock en créant une « manie nationale », en gérant un style et une 'tendance' liés à sa posture musicale particulière. L'énorme succès de la troupe parmi la

[1391] Maria, Cleusa. *Blitz, o filão do bom-humor agora em pacote industrial.* Jornal do Brasil, Caderno B. 01/décembre/1984. Pg. 7.
[1392] *Ibid*.
[1393] SOUZA, Tarik. *Descartável com lastro.* Jornal do Brasil, Caderno B. 01/décembre/1984. Pg. 7.
[1394] Dorival Caymmi in: SOUZA, Tarik. *Descartável com lastro.* Jornal do Brasil, Caderno B. 01/décembre/1984. Pg. 7.

jeunesse brésilienne, mais aussi parmi les enfants et les adultes, se concrétisa par une invitation à jouer dans un des plus grands festivals de rock mondial, le *Rock in Rio*[1395].

Le 13 janvier 1985, le *Jornal do Brasil* confirmait la présence de Blitz au Rock in Rio du même jour à 18h[1396]. La légende de la note parlait du groupe Blitz comme étant un style de rock théâtralisé avec des dialogues pleins d'humour sur le mode de vie décontracté des *Cariocas*. Selon le journal, Blitz aurait été un des grands responsables de l'explosion de plusieurs autres groupes qui suivaient cette nouvelle vague du rock brésilien, appelée désormais *Rock Brasil*.

Blog "Caixa de Bootlegs". "Blitz, Rock in Rio, 1985". Site: O Rio Antigo.

Les années dorées du groupe Blitz allèrent de 1982 à 1986 avec le lancement de trois disques, des centaines de concerts, certains de grande ampleur comme la participation au Rock in Rio I. Selon Evandro Mesquita, le groupe connut la fin de l'âge d'or lors d'une invitation de Roberto Carlos, le roi du romantisme, pour participer à une émission spéciale qui lui était dédiée.

La choriste Márcia Bulcão, revenait dans la revue *Programa* en 1994 sur les raisons de la fin du groupe. Selon elle, le succès du Blitz avait entraîné des 'marathons' de concerts qui avaient épuisé le groupe et entraîné un manque de créativité. Les membres du groupe avaient fini par se détester et vouloir un peu de tranquillité[1397]. Dans un entretien avec Heloísa Buarque, le musicien et acteur Mesquita raconte que le

[1395] CERKES, Raquel. *Blitz. Uma bricadeira de Cr$ 800 milhões.* Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, 23-26/décembre/1984. Pg. 5. Archive DAPRESS. Pour ce qui est des détails de la production du festival, voir : SOUZA, Tarik. *Roberto Medina, o sonho que deu certo.* Jornal do Brasil, Caderno B. 20/janvier/1985. Pg. 6.
[1396] *Rock in Rio.* Jornal do Brasil, Caderno B. 13/janvier/1985. Pg. 5.
[1397] Márcia Bulcão in : *« Rock e história".* Jornal do Brasil, Revista Programa. Rio de Janeiro, 22/juillet/1994.

groupe a fini dans la jalousie, la convoitise et le refoulement, comme dans un mariage en crise et dans une ambiance terrible, « une vraie bagarre »[1398].

Chacun des membres du Blitz suivit ainsi son chemin personnel. Evandro Mesquita reprit sa carrière d'acteur, fit des émissions à la télévision et se risqua même à tenter une expérience en tant que producteur de cinéma avec le film *Não quero falar disso agora* (Je ne veux pas en parler maintenant) où il était acteur, producteur et responsable de la bande sonore[1399]. Márcia Bulcão et le guitariste Ricardo Barreto se marièrent et lancèrent le groupe *Appaloosa* qui n'eut pas un grand succès. Barreto avait déjà lancé, en tant que *leader band* le groupe *Prisioneiros do Ar*, et devint, en 1994, musicien du groupe de *pop reggae, Cidade Negra.* Le claviste Willian Forghieri fonda en 1992 avec les musiciens Ritchie et Cláudio Zoli, le groupe de *pop, Tigres de Bengala.* Le batteur Juba fut le seul qui resta 'fidèle' à Evandro et continua à l'accompagner dans sa carrière solo[1400].

Laissant une marque dans l'histoire de la musique brésilienne, et surtout dans l'histoire du Rock Brasil, Brock, le groupe se réunit encore de temps en temps. En 1994, le groupe enregistra l'album *Blitz ao vivo* et en 2017, l'album *Aventuras II.* Mais si le groupe est jusqu'à nos jours, une icone du *pop rock* brésilien, il ne fut pas le seul à être influencé par l'esthétique irrévérente asdrubalienne. Un autre filleul était né depuis janvier 1982 à Rio de Janeiro sous l'influence des disciples d'Asdrúbal. Grâce aux rêves de Perfeito Fortuna, celui qui avait aidé à mettre en place le Centre Expérimental Cacilda Becker, le Circo Voador vit le jour, à l'été 1982, sur la plage de l'Arpoador, à Rio de Janeiro.

[1398] Evandro Mesquita in: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 173.
[1399] Filme dirigé par Mauro Farias lancé en 1991. Site Adorocinema. http://www.adorocinema.com/filmes/filme-205179/creditos/
[1400] VASQUES VIDAL, Adam Tommy. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 27.

6. Circo Voador. Espace multi culturel et social sous le retour de la démocratie.

6.1 Une épopée réussie

Début 1980, Rio de Janeiro vivait dans une grande effervescence culturelle. Projets et créations artistiques et culturelles naissaient de toutes parts, depuis les *barracão* des Ecoles de Samba à la banlieue de la ville, jusqu'aux garages privés avec des répétitions de nouveaux groupes de *Rock,* en passant par des performances dramatiques diverses et le fort mouvement des arts plastiques de la *Geração 80.* Toutes ces expressions artistiques et culturelles allaient changer la vie de la ville et donner naissance à un espace multi-art qui abritera, pendant des décennies, l'art et la culture à Rio de Janeiro.

Au Parque Lage, le mouvement culturel de la ville avait trouvé un espace pour des arts plastiques avec l'Ecole d'Arts Visuels et pour la dramaturgie avec les cours libres de théâtre d'Asdrúbal. L'intérêt de la part des jeunes était une réalité dans les débuts 1980 et les cours de théâtre asdrubaliens répondaient à une demande importante de la part des jeunes *Cariocas.* Les cours, non seulement réunissaient des centaines de jeunes[1401], mais se montraient de vrais laboratoires de création dramatique qui se matérialisaient sous forme de pièces et de groupes de théâtre. Le succès des cours et la force créatrice issue des rencontres de ces jeunes ne tenaient plus dans les limites du Parque Lage, partagé aussi avec les élèves de l'Ecole Arts Visuels. Les cours du Parque Lage avaient potentialisé la création dramaturgique, mais aussi le mouvement contreculturel de la jeunesse de la zone sud de Rio. Tous ces jeunes rêvaient d'un espace qui regrouperait leurs propositions artistiques. Alice Andrade, élève des cours d'Asdrúbal au Parque Lage, qui furent à l'origine du groupe *Nossa Senhora dos Navegantes,* expliquera plus tard :

> *On avait beaucoup d'énergie, très envie de dire et faire des choses et on ne savait pas où faire jouer nos spectacles. C'est pour ça que nous avons inventé 'à partir de rien' un espace, qui premièrement était un croquis,*

[1401] 350 inscrits formels, ceci sans parler les jeunes qui circulaient autour des cours et activités sans être formellement inscrits.

puis une maquette jusqu'à ce que ça devienne une réalité de bonheur[1402].

La quête pour un espace prit de plus en plus de force et on commença à discuter ouvertement de la nécessité de trouver un endroit qui puisse réunir les disciples des cours asdrubaliens, leurs productions et leurs projets. Une forte personnalité, d'une grande force proactive, qui avait déjà fait preuve de sa capacité de travail et de sa production culturelle lors de la mise en place du Centre Expérimental Cacilda Becker en 1975[1403], allait prendre la tête de ce projet de trouver un espace pour abriter l'effervescence culturelle de la zone sud de Rio. Cette personne s'appelait Perfeito Fortuna. Pendant les cours d'Asdrúbal au Parque Lage, il avait déjà parlé à Hamilton du besoin impérieux de trouver un lieu regroupant toute la production artistique qui prospérait :

Nous n'avons pas d'espace, je suis révolutionnaire, mon 'truc' est comme ça : je dois avoir les moyens de production en main. Tant qu'on n'aura pas un espace, nous n'aurons pas de liberté[1404].

Hamilton Vaz Pereira argumenta qu'Asdrúbal Trouxe o Trombone était un groupe de création, d'art et d'esthétique et qu'il ne voulait pas se lancer directement dans la tâche complexe de mise en place d'un espace culturel. Si Hamilton n'avait pas voulu s'engager directement dans le projet, il nous racontait toutefois en entretien, que la troupe avait aidé parallèlement le projet et que le nom d'Asdrúbal était systématiquement utilisé par Perfeito pour 'ouvrir des portes' :

Perfeito a commencé à nous 'harceler' avec l'idée de la création du Circo Voador : « On doit avoir un lieu à nous, un cirque ». Asdrúbal, toute la troupe, a soutenu l'idée mais celle-ci fut cependant directement menée par Perfeito. Le Cirque est une

[1402] GUIMARÃES, Maria Juçá. *Circo Voador: A Nave.* Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2013. Pg. 37.
[1403] Revoir chapitre sur le Centre Expérimental Cacilda Becker et la participation massive de Perfeito Fortuna dans le projet dans la deuxième partie de ce travail.
[1404] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 175.

> *création, une réalisation de Perfeito Fortuna, c'est lui qui a tout fait. Si Perfeito, avec son nom, arrivait quelque part pour demander quelque chose pour le Cirque, ça ne serait pas évident, Perfeito n'avait pas un nom de poids, mais Asdrúbal oui, c'était énorme (..) Il s'agissait d'un nom Asdrúbal, d'une institution, totalement indépendante et plus grande que nous même, c'était un 'corps' que les personnes considéraient. (...) Le Circo Voador pour moi est né parce qu'Asdrúbal Trouxe o Trombone a convoqué les garçons et les filles de Rio*[1405].

En dépit du refus de soutien direct d'Hamilton, Perfeito ne se découragea pas et, face à la demande claire qui s'imposait pour un espace où toute la création pourrait être produite, il continua sa quête pour trouver un lieu. Perfeito estimait que cette demande pour un espace commun concernait une trentaine de groupes de théâtre, de musique, de danse, de capoeira et d'arts plastiques, qui réunissaient autour de 700 personnes. Avec ce chiffre en tête, Perfeito, en accord avec ses élèves, monta un premier spectacle avec sa classe et avec l'argent de la billetterie réunit la première somme destinée à construire le nouvel espace[1406].

Comme déjà vu, Perfeito Fortuna avait assuré des cours de théâtre au Parque Lage et avait formé le groupe *Nossa Senhora dos Navegantes.* Le projet d'un espace de création gagna l'adhésion des élèves de Fortuna. Des discussions s'enchaînaient sur le concept d'un espace culturel mobile, qui pourrait se déplacer, d'où l'idée de *Voador*, volant. Perfeito avait déjà évoqué qu'une option possible serait de faire un cirque, puisque c'était la forme la plus en adéquation avec le concept de *volant*, c'est-à-dire, d'ambulant, d'itinérant. Selon Maria Juçá, Alice Andrade, élève de Fortuna, aurait associé les deux mots, volant et cirque, et proposé le nom de *Circo Voador,* Cirque Volant. Juçá raconte encore, dans son livre, *Circo Voador, A Nave,* que le nom a peut-être été inspiré d'une série britannique des années 70, intitulée *Flying Circus.* L'émission de style *non sense,* créée par les Monty Python, avait influencé, selon Juçá,

[1405] Entretien avec le directeur et fondateur d'Asdrúbal Trouxe o Trombone, Hamilton Vaz Pereira. (Code : Entretien Hamilton 11). Avril 2016. 1ère Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS.

[1406] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 175.

toute la génération de comédiens de la décennie, et peut-être, selon elle, aurait inspiré le nom du nouveau cirque[1407]. L'espace 'volait' dans les têtes de cette jeunesse des années 1980, qui cherchait où se poser pour offrir aux *Cariocas* ses créations, sa culture alternative, son comportement *desbundado,* son rêve de liberté

Dans son livre, Heloísa Buarque de Hollanda affirmait que le Cirque Volant avait été une 'œuvre d'Asdrúbal'. C'était au travers du nom Asdrúbal et du respect que la troupe suscitait, que Perfeito contactait des personnes influentes et présentait son projet. Le Cirque est né de l'idéal alternatif du début des années 1980 et de la manière de faire et d'articuler l'art[1408]. Toutefois, le Circo Voador, de manière plus ample, doit être compris comme le résultat organique et évident de l'effervescence culturelle vécue à Rio de Janeiro dans les débuts des années 1980. Il y avait un sentiment global parmi les jeunes de la zone sud de la ville que quelque chose manquait pour réunir et potentialiser le mouvement alternatif. Toutefois, les cours asdrubaliens du Parque Lage, avec la création de plusieurs groupes qui en découleront, mettra davantage en évidence cette demande pour un espace, un lieu de développement artistique, de répétitions de spectacles et de présentations de ses créations[1409].

Perfeito avait déjà compris que son rôle était plus vaste que de celui de monter des spectacles et que sa vocation, selon lui, était de 'faire les choses se matérialiser'. Perfeito voulait proportionner une révolution culturelle dans la ville et le contexte culturel était grandement favorable. Avec ce sentiment qu'un lieu spécifique manquait pour réunir et dynamiser la jeunesse alternative de la zone sud carioca, la vocation comme producteur culturel de Perfeito ne faisait que commencer[1410]. Quoiqu'il en soit, le concept du projet était déjà établi et ce serait un cirque, un cirque itinérant. Effectivement le nom « Cirque Volant » résumait bien la conception de populaire et de nomade. Plusieurs acteurs du mouvement culturel *desbundado* aiderait, chacun avec un niveau d'importance, à la mise en place du *Circo,* mais deux personnes en particulier furent fondamental, Sette et Calvão.

En bon *carioca,* Perfeito Fortuna était un passionné de football et jouait avec des amis de manière régulière, en particulier avec Maurício Sette et Márcio Calvão. Ils

[1407] GUIMARÃES, Maria Juçá. *Circo Voador: A Nave.* Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2013. Pg. 39.
[1408] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 175.
[1409] VASQUES VIDAL, Adam Tommy. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 47.
[1410] *Ibid.*

adhérèrent rapidement au projet que Fortuna leur présenta de manière passionnée. Le noyau dur était formé. Perfeito raconte en entretien :

> *Je suis allé parler à Maurício Sette qui était architecte et scénographe et qui avait gagné le prix Molière de théâtre. Márcio Calvão, qui était ingénieur, et faisait aussi du théâtre, était mon 'pote' du football hebdomadaire, il nous a dit : On va faire ça* (le Cirque) *avec des échafaudages*[1411]*, ça fera plus moderne de le faire avec des échafaudages, on les loue et on le monte*[1412].

Dans un premier temps Perfeito Fortuna pensait monter le chapiteau du Cirque Place *Nossa Senhora da Paz* à Ipanema. Toutefois, le Secrétaire à la Culture ne souscrit pas à l'idée d'un cirque en plein centre d'Ipanema, qui porterait sûrement préjudice à la tranquillité de ce quartier résidentiel de classe aisée. Ce refus ne découragea pas Perfeito, qui se mit à distribuer avec Alice Andrade des prospectus Place Nossa Senhora da Paz qui disaient « *Le Cirque ne tardera pas à venir en apportant de la joie*[1413]*.* » Les bruits courraient sur la naissance du Circo Voador et en décembre 1981, la journaliste Beatriz Bomfim, annonçait, avec enthousiasme, la future arrivée d'un cirque différent des autres avec des attractions innovantes :

> *Le cirque arrive bientôt – et non seulement avec des artistes de chapiteau, clown et animaux. Il y aura aussi des concerts, du théâtre, du cinéma, de la danse et de la poésie*[1414].

[1411] Les échaffaudages étaient monnaie courante à l'époque. A titre d'exemple, la tribune pour les défilés de Carnaval furent pendant de longues années montées et démontées à chaque année avec des échaffaudages jusqu'à l'inauguration du *Sambodromo* en 1984 qui mit fin au montage et démontage annuels des gradins. Voir : Jornal O Globo on line : https://oglobo.globo.com/rio/curiosidades-sobre-sambodromo-do-rio-16539366

[1412] Perfeito Fortuna en entretien. Entretien avec l'acteur et producteur Perfeito Fortuna. (Code : Entretien Perfeito Fortuna (7) pg. 1.). Mai 2016. 1ère Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS.

[1413] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 176.

[1414] BOMFIM, Beatriz. *Numa grande festa de verão, a eterna alegria do circo.* Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 27/décembre/1981. Pg. 1.

Toutefois, la question de base restait : où monter ce cirque d'échafaudages ? Au cours de ma première mission doctorale, Perfeito Fortuna me parlait de l'épopée que ce fut pour trouver un lieu où monter le Circo Voador :

> *Une épopée, parce que l'idée était incroyable : qui voudrait assumer, à l'époque de la dictature, un groupe de 'débiles', aux cheveux longs, avec des 'têtes' de drogués, de faire un cirque Place Nossa Senhora da Paz (Notre Dame de la Paix) ? Qui allait s'y risquer ?*[1415]

Après la réponse négative du Secrétaire à la Culture, Perfeito décida de s'adresser directement au gouverneur de la ville. Toutefois, Perfeito n'arriva pas à obtenir un rendez-vous avec l'important homme politique dont l'agenda était trop rempli. Il essaya alors d'entrer en contact avec l'équipe du gouverneur au *Palácio Guanabara*, encore une fois, sans résultat. Ce fut alors qu'un conseil inattendu permit de rendre possible le rêve du Circo Voador.

Perfeito rencontra Paulo Afonso Grisolli, journaliste et metteur en scène, qui lui suggéra de parler directement à Mme Zoé de Chagas Freitas, épouse du gouverneur de la ville de Rio de Janeiro, M. Chagas Freitas. Perfeito Fortuna, Maurício Sette et Márcio Calvão montèrent ainsi dans une veille voiture modèle Karmann Ghia, sans un rond dans la poche, en tong et en plus avec la mauvaise information[1416]. Mme Zoé de Chagas Freitas était au *Palácio das Laranjeiras* et non pas au *Palácio Guanabara*. Arrivés au bon endroit, les jeunes sonnèrent à l'interphone du palais. Il était en panne, ce qui fut un vrai coup de chance pour le trio. Le gardien militaire, ne sachant que faire face à ces

[1415] Perfeito Fortuna en entretien. Entretien avec l'acteur et producteur Perfeito Fortuna. (Code : Entretien Perfeito Fortuna (7) pg. 1.). Mai 2016. 1ère Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS.

[1416] GUIMARÃES, Maria Juçá. *Circo Voador: A Nave.* Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2013. Pg. 38. & VASQUES VIDAL, Adam Tommy. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 49.
Toutefois, Heloísa Buarque de Hollanda, dans son livre *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70,* transcrit un discours de Perfeito où une première visite aurait eu lieu au Palais Guanabara par Perfeito en compagnie de Paulo Affonso Grisolli et Alice Andrade. Voir : HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 176. Toutefois, l'épouse du gouverneur, ni d'autres sources attestent de l'information de Heloísa Buarque et si du fait d'une visite de Perfeito Fortuna en compagnie de Maurício Sette et de Márcio Calvão à Mme Chagas. Voir : GUIMARÃES, Maria Juçá. *Circo Voador: A Nave.* Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2013. Pg. 39.

jeunes qui se présentaient comme des *stars* asdrubaliennes, les laissa accéder à la conciergerie du palais où ils s'identifièrent sagement comme étant membres de la troupe d'Asdrúbal Trouxe o Trombone[1417]. L'épouse du gouverneur, qui travaillait dans le secteur de l'Education et était habituée à recevoir des jeunes artistes, les laissa monter. Dans le livre de Maria Juçá, *Circo Voador, a Nave*, Mme Zoé de Chagas Freitas, qui était connue pour son ouverture d'esprit, raconte l'épisode de la rencontre :

> *Un gardien du palais m'appela et me dit : « Mme Zoé, il y a ici trois hippies qui veulent vous parler. Ils sont toutefois des jeunes aux cheveux longs, avec des vêtements bizarres. Puis-je les laisser monter, ». Je répondis : « Oui vous pouvez. Voyons de quoi il s'agit ». C'est lá qu'ils sont rentrés avec une petite maquette sous le bras, et je fus sidérée parce que je vis qu'il s'agissait d'un cirque. (...) L'un d'entre eux me dit alors qu'ils voulaient monter un cirque à Ipanema*[1418].

Mme Zoé Chagas Freitas trouva à l'occasion l'idée intéressante et expliqua qu'il fallait toutefois la permission du Préfet de la ville de Rio de Janeiro, Júlio Coutinho. L'épouse du gouverneur, en présence des jeunes 'hippies', téléphona au Préfet et proposa un rendez-vous avec les jeunes producteurs en disant qu'il s'agissait d'un « cirque moderne, destiné à la jeunesse[1419]. » Mme Zoé de Chagas Freitas aurait dit au préfet, selon Heloísa Buarque : « *M. le Préfet, j'ai ici entre mes mains un test pour voir si vous êtes vraiment un préfet créatif*[1420]. » Quelques jours plus tard, un rendez-vous avec le préfet Júlio Coutinho fut accordé un matin à l'*Iate Clube*. Le Préfet en courant

[1417] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 176.
[1418] GUIMARÃES, Maria Juçá. *Circo Voador: A Nave.* Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2013. Pg. 39.
[1419] Ces informations sont en accord avec trois sources: GUIMARÃES, Maria Juçá. *Circo Voador: A Nave.* Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2013. Pg. 39. ; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg. 176 ; VASQUES VIDAL, Adam Tommy. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 49.
[1420] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg 176.

un *jogging,* suivi de Perfeito, du chanteur Cazuza et de Bebel Gilberto[1421], fut catégorique : le cirque ne pourrait pas être monté Place *Nossa Senhora da Paz.* Sous la pression des jeunes, il finit par proposer le coin de la plage de l'Arpoador, à Ipanema, tant que les travaux de la promenade de la plage qui avaient lieu, n'étaient pas achevés[1422]. Et ce fut donc à la suite d'un *jogging* du matin avec le Préfet, que le Cirque pourrait commencer son histoire, face à la plage, au son des vagues de l'Atlantique et sous le soleil de l'été de janvier 1982.

6.2 Le Cirque monté au bord de la mer à l'Arpoador

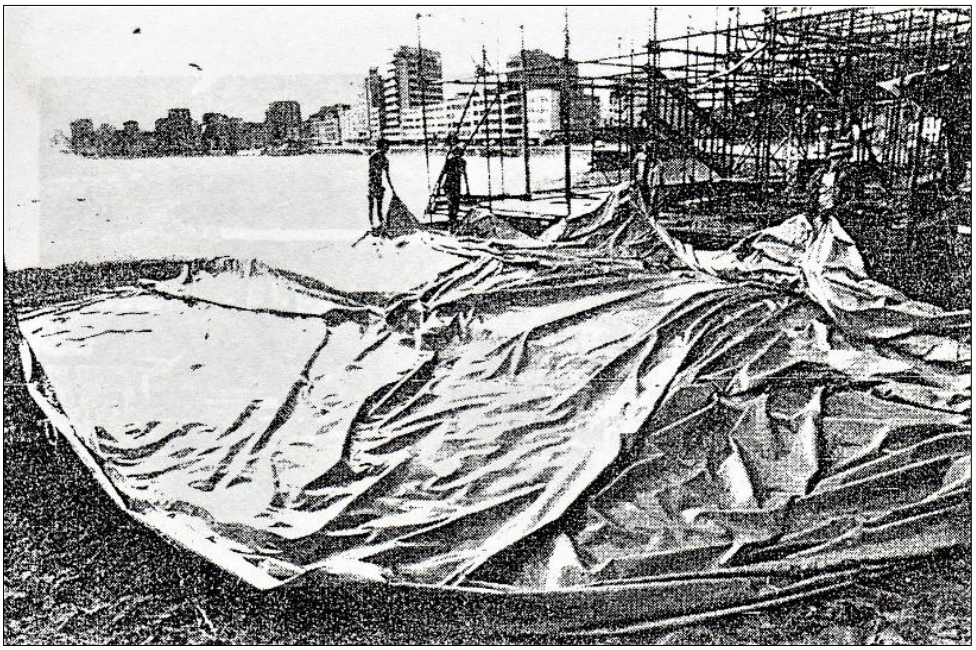
La décision du préfet Júlio Coutinho de monter le Cirque sur la plage de l'Arpoador fut la meilleure chose qui pouvait arriver. Le décor était magnifique avec la plage en face ; le Cirque serait monté entre la plage de l'Arpoador à droite et la petite plage *do Diabo* (Diable) à gauche, les *Pedras do Arpoador* (pierres d'Arpoador) en arrière, qui permettaient une vue panoramique de presque 360° sur l'Océan Atlantique.

Circo Voador entre les plages de l'Arpoador et du Diabo - 1982
Photo - Ricardo Chaves

[1421] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Pg 176.
[1422] VASQUES VIDAL, Adam Tommy. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 49. & GUIMARÃES, Maria Juçá. *Circo Voador: A Nave.* Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2013. Pg. 41.

La visite à l'épouse du gouverneur avait permis le rendez-vous avec le Préfet de la ville qui, de son côté, autorisa le montage du Cirque au bord de la mer. Perfeito et ses amis se lancèrent alors dans la deuxième étape pratique du projet : trouver des moyens financiers pour louer les échafaudages et monter le chapiteau.

Fortuna et ses collaborateurs diffusèrent l'idée du projet à leurs entourages et mirent en place une collecte financée par des amis, ainsi que par les ventes des chemises[1423] du Circo Voador. La collecte solidaire et les ventes de chemises réunirent la somme de 4 000 000 de cruzeiros[1424]. La somme, qui parait modeste pour monter la structure d'un cirque, fut cependant suffisante, dans un premier temps, pour mettre en place le matériel de montage de la structure d'échafaudages qui avait été proposée par Márcio Calvão[1425]. Il ne resterait plus qu'à assumer les frais de loyer mensuel.



Circo Voador en échaffaudages à l'Arpoador.
Photo in : DAPIEVE, Arthur. *Brock*. Rio de Janeiro: 34, 1996

[1423] Voir la chemise en question : Annexe CIRCO 1.
[1424] Souza, Tarik de. *Luzes e sombras do ano da crise.* Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 3/janvier/1982.
Le Cruzeiro (Cr$) fut la monnaie du Brésil de 1942 à 1967, de 1970 à 1986 et de 1990 à 1993. La somme de 4 millions de Cruzeiros n'était pas vraiment très significative. En reais, monnaie actuelle du Brésil, ça ferait aux alentours de 1.500 Reais, ce qui équivaut à plus ou moins 300 Euros. Voir convertisseur de monnaie brésilienne in : https://pt.coinmill.com/BRC_BRL.html#BRC=4000000
[1425] Voir aussi les annexes : Annexe CIRCO 2. Photo de GALLO in: MEDEIROS, Benício. *Salto livre do Asdrúbal.* Revue Isto É, Circo – Teatro. 13/janvier 1982. Pg. 51. Annexe CIRCO 2 bis. Photo de João Roberto Ripper. Journal O Globo, le 8/janvier/1982. In: *Acervo do Circo Voador 1982/1997*. 1ª edição, Rio de Janeiro: Circo Voador, 2015.

Bien avant l'inauguration, la presse annonçait l'arrivée du Circo Voador à l'Arpoador. Le 5 janvier, le *Jornal do Brasil* précisait que la rue Francisco Behring, qui donnait accès à la pointe de l'Arpoador, était fermée depuis la veille par le DETRAN (Département de circulation de l'Etat). La fermeture de la rue était prévue jusqu'au 31 mars 1982, en raison du montage du chapiteau du cirque appelé : *le cirque du groupe Asdrúbal Trouxe o Trombone*[1426]*. »*

Le 7 janvier, *Última Hora,* donnait une idée globale de ce que serait le Circo Voador et de ses objectifs envers la population et les artistes. L'objectif du chapiteau était d'ouvrir un espace pour les artistes qui avaient du mal à présenter leurs créations dans des théâtres conventionnels. Le cirque, qui était le fruit, selon le journaliste, de la troupe Asdrúbal Trouxe o Trombone, lancerait une programmation qui permettrait aux artistes exclus des schémas traditionnels de montrer leurs travaux. L'article citait tous les genres de spectacles qui pourraient être montés : présentations de danse, de théâtre pour enfants et pour adultes, des spectacles de mimes, des concerts, des numéros de cirque et des projections de films. Une longue liste d'artistes et de compagnie étaient déjà prévus entre le 15 janvier, jour de l'inauguration, et le 17 du même mois. Parmi les attractions énumérées, citons la troupe d'Asdrúbal Trouxe o Trombone, mais aussi leurs 'amis' et successeurs comme *Manhas e Manias, Coringa, Abracadabra, Humbu, Reticências e Tranchan* (de Salvador), *Pessoal do Cabaré, Parabéns pra Você, Banduendes por acaso estrelados, Beijo na Boca, Mixirico* et le groupe de *Rock, Blitz,* entre autres[1427]. L'article expliquait comment aurait lieu la gérance et les tâches à accomplir pour le bon fonctionnement de l'espace et le bon déroulement des activités. Chaque membre de l'équipe, qui englobait artistes, bénévoles et techniciens, serait responsable d'un secteur. L'article terminait en annonçant une parade qui aurait lieu le 15 janvier, jour même de l'inauguration de la troupe[1428].

Toutefois une autre parade, aurait eu lieu cinq jours avant l'inauguration du cirque, le dimanche 10 janvier. Un document retrouvé dans les archives de la FUNARTE, tapé à la machine, sans date ni source, parlait effectivement d'une parade, qui partirait de la Place Nossa Senhora da Paz et irait jusqu'au Circo Voador, avec l'ouverture d'un bal en plein air. Le texte présente une longue liste des artistes et des troupes qui se présenteraient sous le chapiteau pendant tout l'été, ainsi que les activités

[1426] *Detran fecha rua no Arpoador.* Jornal do Brasil, 1º Caderno, Cidade/Estado. 5/janvier/1982.
[1427] *Atores sem trabalho vão ter uma chance.* Journal Última Hora. Rio de Janeiro, 7/janvier/1982. Archive FUNARTE.
[1428] *Ibid.*

artistiques et culturelles pour enfants et adultes qui seraient coordonnées par Asdrúbal Trouxe o Trombone[1429]. Ces informations sur la parade du 10 janvier sont confirmées par une affiche dont le titre est « Surpreendamental Parada Voadora » (étonnante parade volante)[1430], ainsi que par d'autres articles de presse et des photos de l'évènement à venir[1431].

O Globo annonçait, le 8 janvier, la parade du dimanche 10 janvier, et citait les deux groupes qui seraient en tête du défilé, *Banduendes Por Acaso Estrelados* et *Vivo Muito Vivo & Bem Disposto,* tous les deux formés par les cours donnés au Parque Lage. D'autres membres d'Asdrúbal avec Hamilton Vaz Pereira en tête y participaient aussi. A l'arrivée au Cirque, un bal populaire se déroulerait sous les notes de la fanfare *Banda Maravilhosa de la Riotur*[1432]. Les Asdrubaliens invitaient :

> *... la population carioca, leurs animaux de compagnie, leurs véhicules alimentés de joie et animation, comme des patins, trottinettes, vélos, skates, poussettes, etc, à participer à la « parade volante » et au bal de carnaval*[1433].

L'édition du lendemain d'*O Globo* donnait davantage de détails sur la parade du 10 janvier qui partirait à 17 h depuis la place Nossa Senhora da Paz à Ipanema, animée par les groupes de théâtre, danse, capoeira, musique et cirque qui feraient partie des attractions à partir du 15 janvier. Des patineuses et des chars allégoriques seraient aussi présents, accompagnés par les trompettes, les trombones et les percussions de la fanfare *Banda Maravilhosa de Riotur* qui accompagnerait le défilé. Arrivée sur les lieux du chapiteau, la fête continuerait avec un bal de carnaval en plein air[1434].

Dans un article du 13 janvier 1982 de la revue *Isto É*, Benício Medeiros décrivait déjà le Cirque Volant monté comme une structure de 400 m2, sous une toile bleue et

[1429] Voir annexe Circo 3. Document tapé à la machine. Archive Funarte.
[1430] Voir affiche Annexe Circo 4, in PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Annexes Pg. 317
[1431] Voir aussi le filme documentaire : *A Farra do Circo* – Roberto Berliner. 2014 - Coleção Canal Brasil.
[1432] Riotur, société de tourisme de la municipalité de Rio de Janeiro, est un organisme du Secrétariat Spécial du Tourisme de la ville de Rio de Janeiro chargé de mettre en œuvre la politique touristique définie par l'administration municipale. L'insitution a été créée, par la loi 2079 du 14 juillet 1972, en tant que Riotur S / A - Société de tourisme de l'État de Guanabara.
[1433] *Em Ipanema desfilam grupos de circo.* Journal O Globo, Cultura. 8/janvier/1982. Pg. 30.
[1434] *O 'Circo Voador' chega ao Arpoador com baile de carnaval ao ar livre.* Journal O Globo, Cultura. 9/janvier/1982. Pg. 25.

blanche où allaient avoir lieu, presque sans interruption, de multiples activités et spectacles, matin, après-midi et soir[1435]. L'ex-Asdrubalien, Perfeito Fortuna, disait à l'occasion à Medeiros : « Seulement un grand cirque pourra abriter l'immense troupe du groupe (Asdrúbal Trouxe o Trombone) qui s'est transformé depuis ses sept ans d'existence[1436]. » Medeiros soulignait que la troupe s'était effectivement agrandie et qu'actuellement, en plus du noyau du groupe, elle comptait 150 membres, divisés en plusieurs groupes formés à partir des 'leçons' asdrubaliennes. Selon Medeiros, ces troupes issues d'Asdrúbal représentaient un redimensionnement théâtral et une approche innovante dans l'art dramatique des années 1980. Le journaliste soulignait encore qu'Asdrúbal provoquait une grande fascination parmi la jeunesse grâce à son charisme, son irrévérence et sa bonne humeur[1437].

Le lendemain, 14 janvier, la presse décrivait la parade du 10 janvier. Le critique Nelson Motta, qui avait accompagné une bonne partie de la trajectoire de la troupe des Asdrubaliens, parlait d'une « *parade marquée de succès et de joie* ». Selon lui, peu d'évènements pouvaient vraiment se comparer à l'ambiance festive du quartier d'Ipanema lors de la parade du Circo Voador, le dimanche précédent. Motta présentait le défilé avec bonne humeur et humour :

> *Enfants, chiens, vêtements pleins de couleurs, maquillages, 'bonecos' de Carnaval (poupées allégoriques), fanfare, jongleurs, pancartes, étendards, bannières, et plein de personnes belles et joyeuses qui dansaient sous le soleil et la pluie légère et rafraichissante qui a accompagné une partie du trajet*[1438].

[1435] MEDEIROS, Benício. *O salto livre do Asdrúbal.* Revue Isto É, Circo-Teatro. 13/janvier/1982. Pg. 51.
[1436] *Ibid*
[1437] *Ibid.*
[1438] MOTTA, Nelson. *Circo alça vôo.* Journal O Globo, Cultura. 14/janvier/1982. Pg. 34.

'Surpreendente Parada Voadora'. Ipanema, le 10 janvier 1982.
En premier plan, de gauche à droite, les Asdrubaliens,
Luiz Fernando Guimarães, Patrícia Travassos, Evandro Mesquita et Regina Casé.
Photo d'Augusto Nunes - Journal O Globo.

A la suite de la *'Surpreendamental Parada Voadora'* du 10 janvier, l'inauguration du Circo Voador eut lieu le 15 janvier 1982, en plein été à Rio de Janeiro. Ce fut, selon le poète Chacal, *« la matérialisation du rêve de toute une génération*[1439]. » Le *band leader* du groupe Blitz, Evandro Mesquita racontera à Maria Juçá que lors de l'inauguration du cirque, une parade partit le jour même de la place Nossa Senhora da Paz (premier endroit imaginé pour le Cirque), passa par le bord de mer en contre sens de l'avenue Vieira Souto, avec la participation des fils, disciples et amis d'Asdrúbal, comme *Manhas e Manias* et la compagnie de danse *Coringa,* pour enfin arriver à la plage de l'Arpoador où était installé le chapiteau[1440]. Cette information n'a pas pu être cependant vérifiée en croisement avec d'autres articles de presse.

[1439] Le poète Chacal, ami intime des Asdrubaliens, en entretien à Maria Juçá in : GUIMARÃES, Maria Juçá. *Circo Voador: A Nave.* Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2013. Pg. 43.
[1440] Evandro Mesquita en entretien in: GUIMARÃES, Maria Juçá. *Circo Voador: A Nave.* Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2013. Pg. 42-43.

Le *Jornal do Brasil* consacrait une page entière de sa une à l'inauguration du Circo Voador qui accueillerait en concert, le chanteur de Bahia, Morais Moreira. L'article décrivait aussi le programme de la saison qui comptait une trentaine de groupes réunis par les Asdrubaliens. La liste était longue et rassemblait des groupes influencés par le style et l'énergie d'Asdrúbal : groupes de rock, de poésie, de danse, de cirque et, évidemment de théâtre, *Coringa, Manhas e Manias, Cobra Coral, Pessoal do Cabaré, Lua me dá colo, Céu na Boca, Blitz, Beijo na Boca, João Penca e seus Miquinhos Amestrados, Vira Avesso, Nuvem Cigana*[1441]. La journaliste Sônia Machado expliquait que le Circo Voador souhaitait attirer le public jeune pendant la journée avec des cours, et le soir avec des concerts. L'entrée à 2 000 cruzeiros était valable pour la journée et comprenait l'achat d'un t-shirt d'une couleur spécifique et l'accès à toutes les activités de la journée et du soir[1442]. Le t-shirt était le passeport pour toutes les activités et concerts, avec droit d'entrée aux projections de films, aux bals, et évidemment aux cours et activités ludiques proposés pour enfants et adultes[1443].

Le Circo Voador avait, depuis son atterrissage à l'Arpoador, développé une série d'activités ludo-éducatives avec une série de proposition pour les enfants et les adolescents. Avec le slogan *« Deixe seu filho no voador e dê um mergulho no Arpoador »* (Laissez votre fils au Voador et faites un plongeon à la plage), trois professeurs donnèrent des cours de théâtre, mardi et jeudi, pendant un mois. La programmation englobait aussi des cours de *clown* avec le groupe *Abracadabra ;* d'acrobatie avec le groupe *Manhas e Manias* ; d'arts plastiques avec Analú Prestes et Edgar Macedo ; de *capoeira* avec Nestor Capoeira, et divers cours de danse[1444]. Nelson Motta, dans un article du 17 février disait que le Circo Voador « est peut-être la plus belle école (ou mieux, non-école) à faire surface depuis de longues années dans la ville[1445]. »

Pour l'organisation de cet espace qui englobait un large éventail d'activités et de spectacles, à côté des Asdrubaliens Evandro Mesquita, Perfeito Fortuna, Hamilton Vaz

[1441] VASQUES VIDAL, Adam Tommy. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 54. ; MACHADO, Sônia R. P. *Circo Voador: um pouso para vôos ousados.* Jornal do Brasil, Caderno B, Serviço. Rio de Janeiro, 15/janvier/1982. Pg. 5.
[1442] Revoir annexe CIRCO 1.
[1443] MACHADO, Sônia R. P. *Circo Voador: um pouso para vôos ousados.* Jornal do Brasil, Caderno B, Serviço. Rio de Janeiro, 15/janvier/1982. Pg. 5.
[1444] VASQUES VIDAL, Adam Tommy. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 55. Voir aussi d'autres cours et activités proposées in : *Circo Voador: cursos.* Journal O Globo, Cultura. 25/janvier/1982. Pg. 17.
[1445] Motta, Nelson. *O circo é do povo como o mar é do Arpoador.* Journal O Globo, Colonne Nelson Motta. 17/février/1982. Pg. 28.

Pereira, il faut citer quelques noms importants comme Ivo Setta, responsable de la programmation, et Alice Andrade qui articulait les relations avec la presse et les médias, et qui obtint que le *Jornal do Brasil* et la radio *Fluminense* fassent officiellement la promotion du Circo Voador. Quant à la présentation des spectacles, elle était assurée par le célèbre binôme, Regina Casé et Luiz Fernando Guimarães, et diffusée par le petit journal *Expresso Voador,* soutenu par le *Journal do Brasil* et la radio *Fluminense,* qui, en plus de la programmation, publiaient des poèmes, des textes, des 'idées' et des propositions 'd'agitations culturelles'[1446].

Le lendemain de l'inauguration, *O Globo* publiait un article intitulé *Une grande famille d'Asdrúbals – originaux et fistons – ramène (le trombone) et le Circo Voador.* L'article faisait une longue rétrospective d'Asdrúbal Trouxe o Trombone et mettait en valeur les cours du Parque Lage donnés par la troupe qui auraient multiplié, sous l'« effet Asdrúbal », de multiples autres groupes influencés par la troupe[1447]. Le 17 janvier, le *Jornal do Brasil* confirmait que le jour de l'inauguration du Cirque, ce sont plus de 30 *castings* qui se sont alternés jusqu'au concert du chanteur et compositeur de Bahia, Morais Moreira. Toutes les places avaient été remplies et les parties latérales de la grande bâche bleue et blanche qui couvraient le Cirque auraient été ouvertes pour que ceux qui n'avaient pas réussi à entrer puissent profiter démocratiquement du concert[1448]. Le même jour, le Circo Voador annonçait le concert à 17 h de Caetano Veloso, pour un public de 500 personnes. Caetano Veloso lui même avait apprécié l'ambiance du Circo Voador : « … *ce cirque est trop beau, tout est prêt pour qu'il décolle*[1449]*.* »

Dans la presse, les semaines suivantes, les reportages et articles s'enchaîneront pour vanter et énumérer les longues listes de spectacles, de cours et d'activités culturelles et artistiques du Circo Voador[1450]. Le 24 janvier le *Jornal do Brasil* faisait un bilan des deux premières semaines d'activités du Cirque, devenu le point fort de l'été *carioca*. Selon la note intitulée « Vols hauts », le chapiteau avait déjà fait ses preuves

[1446] Motta, Nelson. *O circo é do povo como o mar é do Arpoador.* Journal O Globo, Colonne Nelson Motta. 17/février/1982. Pg. 28. Voir aussi des exemples d'éditions du journal Expresso Voador en annexe : Annexe CIRCO 5 et Annexe CIRCO 6.
[1447] ANGÉLICA, Joana. *Uma grande família de 'Asdrúbals' – originais e filhotes – traz (o trombone) e o circo voador.* Journal O Globo, Cultura. 16/janvier/1982. Pg. 27.
[1448] *Circo Voador faz sucesso no Arpoador.* Jornal do Brasil, Caderno Cidade. Rio de Janeiro, 17/janvier/1982. p.21.
[1449] Site: www.circovoador.com.br
[1450] *A meia noite, na ponta do Arpoador. O carnaval de Caetano no Circo Voador.* Journal O Globo, Cultura. 19/janvier/1982. Pg. 25.

avec la mobilisation d'un grand nombre de spectateurs pour assister aux concerts et spectacles et d'inscrits aux cours et activités diverses[1451].

En début février, un reportage illustré de trois pages dans la revue à diffusion nationale, *VEJA,* intitulé *« Les fils d'Asdrúbal* », mettait en avant la filiation d'une dizaine de groupes qui se produisaient au Cirque, avec les Asdrubaliens : « Il (le cirque) réunit une ample et variée cour de disciples du groupe Asdrúbal Trouxe o Trombone qui s'exhibent face à une légion de fans et spécialement des admirateurs inquiets[1452]. » Le critique, Nelson Motta, à son tour, faisait, le même mois, un résumé très positif sur le Circo Voador :

> *Il s'agit d'une contribution inestimable à la vie culturelle de la ville, aux jeunes, à ceux qui veulent commencer à faire (de l'art) et ne savent pas ni comment, ni où, ni avec qui en faire. Désormais ils le savent : là, à l'Arpoador, elle est là, cette école libre que nous avons tous si longtemps rêvé et qui soudain a surgi[1453].*

Le Circo Voador était déjà, face aux vagues de l'Atlantique, ce que nous pourrions résumer comme un audacieux mixte de centre culturel et artistique ouvert à diverses formes de manifestations. Toutefois, le statut et la situation du Cirque à l'Arpoador n'était pas définitive et l'autorisation du préfet Júlio Coutinho prévoyait aussi son départ des lieux à la fin mars 1982. D'autre part, si le Circo Voador avait été une grande contribution artistique et culturelle pour la population en général, les habitants des alentours se plaignaient de plus en plus auprès de la Mairie du grand nombre de personnes à l'Arpoador, et des hauts niveaux de décibels lors des concerts, la nuit[1454].

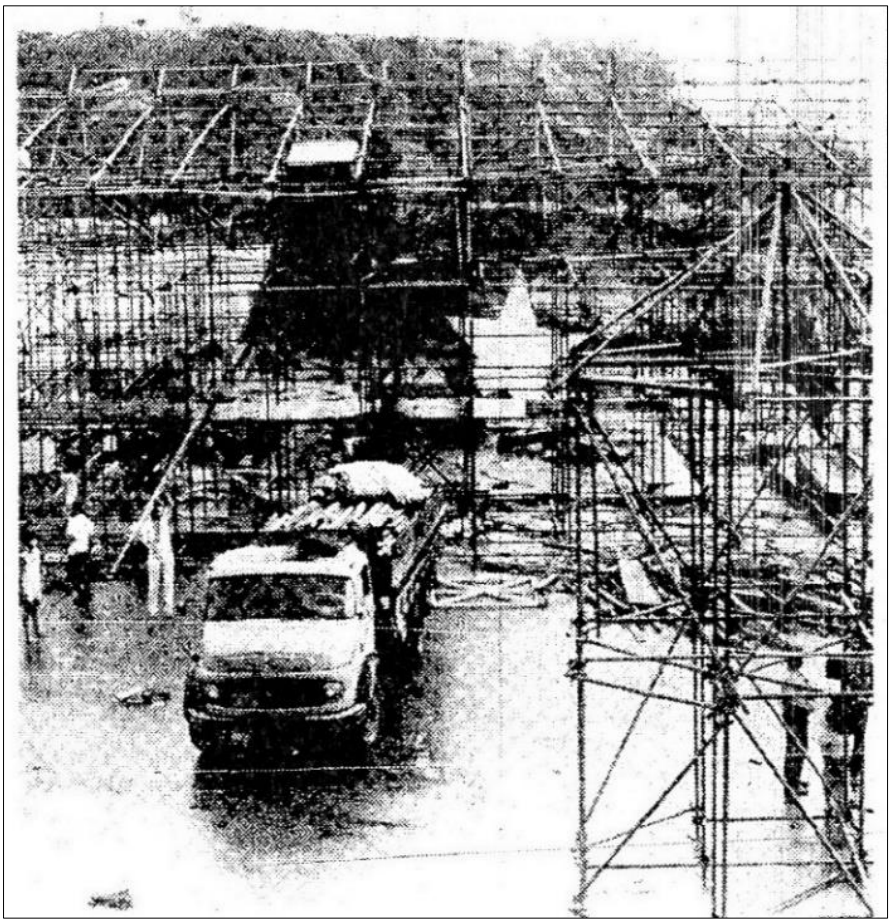
Par ailleurs, malgré l'incontestable succès du Cirque pendant les trois mois écoulés, les billetteries n'étaient pas suffisantes pour couvrir les frais de loyers des échafaudages utilisés. L'entreprise Rohr, propriétaire des échafaudages, menaçait, depuis la mi-février, les responsables du Cirque de reprendre les échafaudages pour non

[1451] LUIZ Macksen. *Vôos altos.* Jornal do Brasil, Caderno B, Serviço. 24/janvier/1982. Pg. 8.
[1452] *Os filhos de Asdrúbal.* Revue VEJA. 3/Février/1982. Pg 94 à 96.
[1453] Motta, Nelson. *O circo é do povo como o mar é do Arpoador.* Journal O Globo, Colonne Nelson Motta. 17/février/1982. Pg. 28.
[1454] GUIMARÃES, Maria Juçá. *Circo Voador: A Nave.* Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2013. Pg. 54.

paiement des loyers[1455]. Le départ était imminent ; une soirée d'adieu eut lieu à l'Arpoador, un mardi de février 1982, avec une dernière soirée musicale intitulée *« Musical dos Musicais »*, autour de 750 personnes qui se complimentaient et s'embrassaient, émues du départ du chapiteau. Perfeito Fortuna disait à l'occasion son émotion au public : « *Nous ne partons pas pour toujours*[1456]. »

Le 15 avril 1982, malgré les interventions[1457] de Zoé de Chagas Freitas, épouse du gouverneur de Rio de Janeiro et considérée la marraine du Circo Voador, le cirque fut démonté. A 9h 40 du matin, trois camions du 4e district de Fiscalisation du commerce clandestin, envoyés par son directeur, Silva de Souza Pereira, qui exécutait l'ordre du préfet Júlio Coutinho, vinrent libérer les lieux, et reprendre les échafaudages et la grande bâche bleu et blanche qui recouvrait le Cirque. Perfeito Fortuna fut relativement surpris car, selon lui, il était en négociations avec la secrétaire du préfet, Madame Nazaré, non seulement pour que l'installation du Cirque soit prolongée jusqu'à ce qu'on lui trouve un lieu où le transférer, mais aussi en ce qui concerne une amende journalière qui avait été mise en place depuis le 1er avril[1458]. La revue *Caderno B* du *Jornal do Brasil* qui donnait ces informations dans un reportage de première page intitulé *« Un rêve terminé* ? », illustrait par son titre le sentiment de ceux qui avaient travaillé et s'étaient amusés au cirque de l'Arpoador, et qui voyaient désormais des camions tout emmener[1459].

[1455] VASQUES VIDAL, Adam Tommy. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 58.
[1456] *Artes, jogos, discursos: a despedida do Circo Voador*. Journal O Globo. Rio de Janeiro, 1/avril/1982. Pg. 34.
[1457] Site: www.circovoador.com.br
[1458] CABALLERO, Mara. *Um sonho acabou ? O Circo Voador está 'voando' mas garante que volta*. Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 16/avril/1982. Pg. 1.
[1459] *Ibid.*



Démontage des échaffaudages du Circo Voador à l'Arpoador.
CABALLERO, Mara. *Um sonho acabou ? O Circo Voador está 'voando' mas garante que volta*. Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 16/avril/1982. Pg. 1.

Le démontage du Cirque Volant et son départ d'Arpoador fut très douloureux pour Perfeito Fortuna, créateur du projet. Il racontait à l'époque que la plupart des collaborateurs, face aux problèmes, abandonnèrent au fur et à mesure le bateau et Perfeito se vit seul face à la responsabilité du démontage et du paiement des amendes. Isolé et avec un effectif très réduit, le noyau dur du Circo finit par faire appel à la Préfecture elle-même pour qu'elle emmène le matériel du Circo dans un entrepôt municipal[1460]. Toutefois, les idées ne meurent pas facilement, comme dira Perfeito, Encore une fois, Zoé de Chagas Freitas se montra solidaire et promit de faire de son mieux pour trouver, auprès du Préfet Júlio Coutinho, un autre endroit pour installer le Circo[1461].

Selon Perfeito Fortuna, le Circo de l'Arpoador comptait 150 personnes qui y travaillaient quotidiennement : les artistes et les personnes chargées de la gestion et du fonctionnement. Il aurait accueilli un public de 50 000 personnes. Ce qui avait

[1460] GUIMARÃES, Maria Juçá. *Circo Voador: A Nave.* Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2013. Pg. 54.
[1461] *Ibid*., p. 55.

commençait comme un projet d'été entre alternatifs, était devenu un pôle d'expérimentation de systèmes alternatifs de production culturelle qui donna de nombreux fruits[1462]. *O Globo* du 1er avril résumait : « … ça a été (le Cirque) le principal point de vie intelligente dans le pâle été carioca[1463]. » Effectivement, la courte période face à la mer fut suffisante pour accumuler un bilan impressionnant : concerts de grands noms de la musique brésilienne comme Caetano Veloso, Morais Moreira, Chico Buarque, visibilité donnée à de nouveaux groupes de rock national. Un exemple emblématique est celui du groupe *Barão Vermelho* qui, pratiquement, est né sous la toile du Cirque et deviendra rapidement un succès national au Brésil[1464].

Le Circo à l'Arpoador a été surtout un grand catalyseur d'idées, un point de ralliement de jeunes et d'artistes, qui rendait possible les échanges entre divers groupes et disciplines qui, par évolution, forgèrent du divertissement, de la création et mirent en valeur la contreculture et les alternatifs. Sous le chapiteau, le théâtre, la danse, le cirque et la musique ont fusionné et à travers leurs créations, ont irradié dans un mouvement qui donnerait son visage à l'ample mouvement culturel qui se mettait en place au début de 1980. Le Circo allait bientôt s'affirmer et se consolider comme espace multi tendances qui deviendrait une des principales scènes du rock national, le Brock[1465]. Le Circo Voador avait bouleversé la scène culturelle et artistique de la ville. Comme disait Fortuna, « *le Circo est une idée, et les idées ne meurent pas, elles se transforment* ». Réellement le concept, l'idée du Cirque, qui avait entraîné l'adhésion de beaucoup, parmi les artistes, la population et la presse, ne pouvait pas mourir. En effet il ne mourra pas[1466].

[1462] Declaration de Perfeito Fortuna in: CABALLERO, Mara. *Um sonho acabou ? O Circo Voador está 'voando' mas garante que volta.* Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 16/avril/1982. Pg. 1.
[1463] *"Artes, jogos, discursos: a despedida do Circo Voador."* O Globo, Rio de Janeiro, 1º de Abril de 1982. Pg. 34.
[1464]Voir filme A Farra do Circo (2014) – Roberto Berliner. Collection Canal Brasil.
[1465] Voir DAPIEVE, Arthur. *Brock*. Rio de Janeiro: 34, 1996. & ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o Rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo: DBA Artes Gráfica, 2002.
[1466] *Agora à sombra dos arcos da Lapa, uma 'usina cultural'.* Journal O Globo. Rio de Janeiro, 24/septembre/1989. p.25.

7 Le Circo Voador s'installe au centre de la bohême à Lapa.

En juillet 1982, un bureau de discussions s'installa chez Márcio Calvão, rue Mário Portela dans le quartier de Laranjeiras, pour réfléchir à une stratégie de réinstallation du Circo Voador. L'atterrissage posait encore question en termes de consensus. On évoquait la plage de São Conrado, mais les problèmes avec les habitants recommenceraient probablement. La préfecture suggéra deux possibilités, soit dans le quartier de *Barra da Tijuca*, soit un quartier situé en centre-ville, *Lapa*. Dans les années 1980, *Barra da Tijuca*, était un désert humain et s'y installer, serait une condamnation à l'exil. Le choix finit par être celui du quartier bohème de centre-ville, *Lapa*[1467].

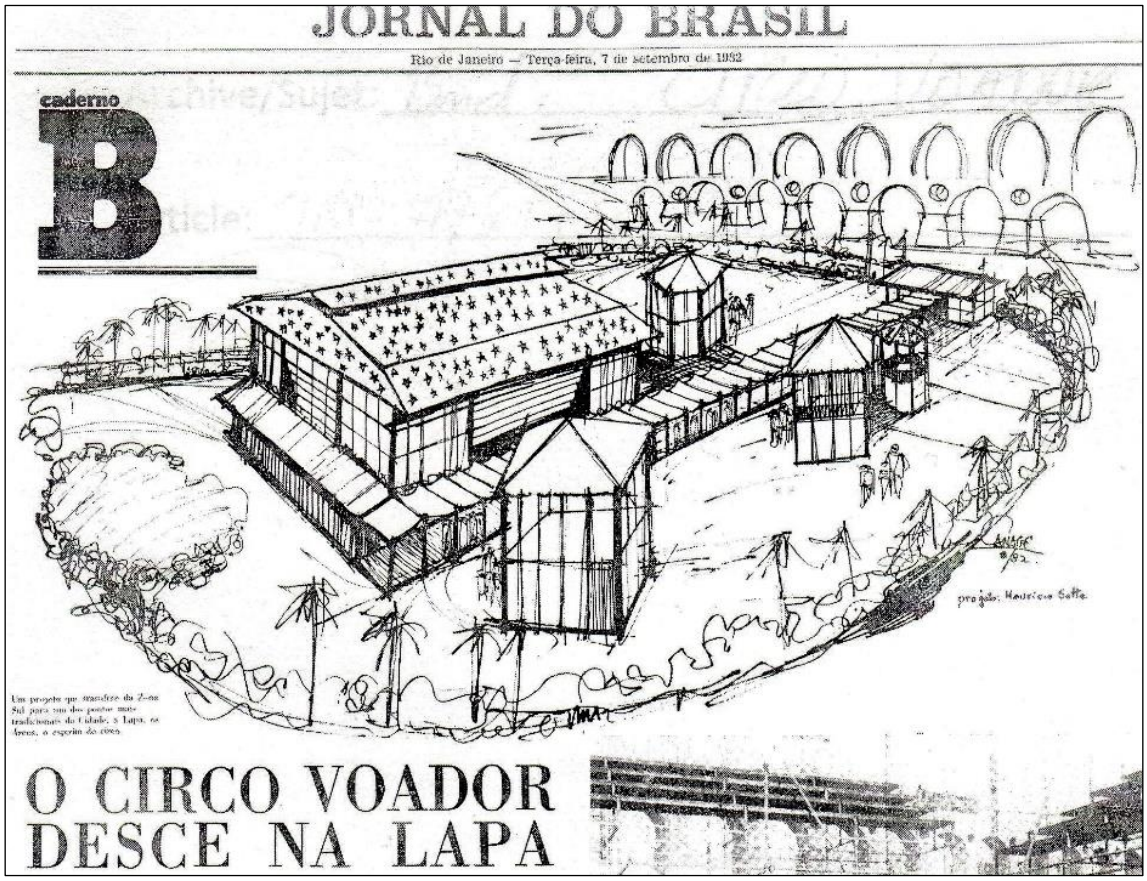
La 'nouvelle' de l'atterrissage du Circo Voador à Lapa créa une vraie frénésie parmi les artistes contreculturels et alternatifs, et le mouvement attira d'autres collaborateurs. En plus du noyau dur de l'Arpoador avec Perfeito Fortuna, Maurício Sette, Márcio Calvão, Ivo Setta, Alice Andrade et le poète Chacal, d'autres vinrent rejoindre l'équipe : Ruth Mezeck, Graciela Figueroa, Breno Moroni et d'autres personnes qui gravitaient autour[1468].

La future installation à Lapa demanderait du personnel supplémentaire. Plus de bras et de têtes étaient en principe bienvenus. Le Circo Voador à Lapa serait plus grand et exigerait une structure de production et une organisation plus professionnalisée, sans parler du besoin d'équipements plus puissants et d'une infrastructure de meilleure qualité. Il fallait tout revoir, repenser et surtout ré-contextualiser en fonction du nouveau lieu.

Lapa était presque l'opposé de l'Arpoador, quartier riche au bord de la plage avec un public plus aisé. En revanche, *Lapa* était en 1982 un quartier bohème décadent du centre-ville, qui concentrait la nuit des travestis, des prostituées et toute sorte de petits trafiquants et voyous. Une bonne partie de la population considérait le quartier vraiment dangereux et ne le fréquentait pas le soir. Toutefois, la localisation du quartier était très intéressante et était située à un point de confluence entre le sud et le nord. La Lapa est jusqu'aujourd'hui un point de raccord entre la zone nord de la ville avec la zone sud, et la plupart des lignes de bus nord-sud y passent. Sa localisation stratégique finira par attirer des publics jeunes des deux zones.

[1467] GUIMARÃES, Maria Juçá. *Circo Voador: A Nave.* Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2013. Pg. 57.
[1468] *Ibid*. Voir photo de l'équipe avec le projet in : Annexe Circo 7.

Des dizaines de réunions, discussions et échanges eurent probablement lieu, avant de finaliser le nouveau projet architectural, signé par Maurício Sette. Le 7 septembre 1982, le plan du Circo Voador à Lapa faisait la couverture du *Caderno B* du *Jornal do Brasil*[1469].


JORNAL DO BRASIL

Rio de Janeiro — Terça-feira, 7 de setembro de 1982

caderno B

projeto: Maurício Sette

O CIRCO VOADOR DESCE NA LAPA

Projet de Maurício Sette du Circo Voador à Lapa.
In : MOTTA Paulo. *O Circo Voador desce na Lapa.*
Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 07/septembre/1982. Couverture.

Le Circo Voador qui atterrit à Lapa était déjà un autre cirque. Le nouveau projet en centre-ville devrait se présenter comme un vrai centre culturel. Le noyau dur de l'équipe, Fortuna, Sette, Calvão et Setta, savait qu'avec la nouvelle localisation, la conception et la gestion du Circo Voador auraient une signification et un pouvoir d'action plus large que l'expérience d'Arpoador.

Le 16 août commençait le montage d'une structure tubulaire moderne, dynamique et sûre. La structure était louée à l'entreprise Mundos et le paiement était assuré par un

[1469] MOTTA Paulo. *O Circo Voador desce na Lapa.* Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 07/sptembre/1982. Couverture.

sponsor de l'électroménager, *Ponto Frio Bonzão*[1470]. Ce qu'on aurait pu qualifier d'amateurisme à l'Arpoador, prenait désormais des contours bien différents. Le Circo Voador à Lapa avait maintenant des sponsors, dont l'un d'entre eux assurait le loyer de la structure et le Cirque se trouvait dans une situation d'installation tout à fin légale par rapport à la Justice et la Mairie. Après la phase expérimentale de l'Arpoador, était venue une nouvelle étape qui exigeait de vraies formalités bureaucratiques, la régularisation de l'espace et de l'institution, et des accords avec des institutions d'Etat. Le Circo était désormais obligé de financer des entrées gratuites pour les élèves et étudiants de l'enseignement public, d'offrir des billets gratuits à des entités caritatives et des organismes d'art du gouvernement, comme la RioArte[1471].

Les installations du nouveau projet, signé Maurício Sette, furent accompagnées d'un projet paysager de José Tabacow et Haruioshi Ono, paysagistes du fameux bureau de Burle Marx. Le projet comportait la mise à neuf de la grande bâche du cirque, ainsi que son agrandissement. Elle pouvait désormais abriter le double de la capacité de l'Arpoador, passant à une capacité de 1 500 spectateurs[1472].

Pour faire connaître le nouveau chapiteau, les producteurs organisèrent la IIe Parade du Circo Voador. Le 17 septembre, la rubrique *Fim de Semana* d'*O Globo* annonçait la '*Surpreendamental Parada Voadora'*, qui partirait, le 19 septembre, du *Largo da Carioca* jusqu'à la place de la *Fundição Progresso* aux *Arcos da Lapa* (aqueduc de Lapa)[1473], soit un trajet de plus ou moins trois kilomètres. Le lendemain 20 septembre, *O Globo* décrivait les activités du Circo Voador à Lapa. Les propositions étaient désormais très larges : en plus de la *capoeira*, du cirque, de la danse et du théâtre, des activités et des cours de cinéma, de sociologie et d'anthropologie[1474].

Inauguré en octobre[1475], le cirque de Lapa avait comme proposition éducative et culturelle de développer, en plus des concerts et des spectacles, une grande variété de cours qui allaient de la vidéo au théâtre, en passant par la *capoeira*, des activités

[1470] *Ibid*.
[1471] VASQUES VIDAL, Adam Tommy. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 62.
[1472] *Agora à sombra dos Arcos da lapa, uma 'usina cultural*'. Journal O Globo, Cultura. Rio de Janeiro, 24/09/1982. Pg. 25.
[1473] *Parada vai anunciar volta do Voador.* Journal O Globo, Cultura, Fim de Semana. 17/septembre/1982. Pg 29. Voir aussi : *O Circo Voador está nas ruas.* Jornal do Brasil, Caderno B. 19/septembre/1982. Pg. 6.
[1474] *Cordão do Bola Preta puxa festa ecológica de artistas. O Circo.* Journal O Globo, Rio. 20/septembre/1982. Pg. 6.
[1475] L'inauguration du Cirque Volant à Lapa fut le 23 octobre 82 avec le groupe de pop rock *Blitz* et le groupe de théâtre *Banduendes Por Acaso Estrelado.* De ce jour fut aussi lancée, pour l'inauguration du cirque, la revue *Pipoca Moderna.* In: *Acervo do Circo Voador 1982/1997*. 1ª edição, Rio de Janeiro: Circo Voador, 2015.

ludiques avec les enfants, un potager, une crèche, des projections de documentaires et toutes sortes d'ateliers comme, par exemple, des ateliers de conseils en alimentation[1476]. La nouvelle structure prétendait s'emparer d'une expression qui n'était plus expérimentale, mais assumait les contours d'une véritable institution avec, au centre de son idéologie, la volonté de réunir des idées et des manifestations diverses d'art, de culture et de savoirs, alliant pratiques et théories. Le programme se construisait au fur et à mesure des possibilités, mais était centré sur l'idée de proposer un large éventail culturel et artistique[1477].

Le Circo Voador de Lapa est devenu un pôle culturel, artistique et social de grande importance et utilité pour la population, en tant que pôle rassembleur de la ville. Non seulement il continuait à réunir sous son chapiteau les disciples, issues directement ou non d'Asdrúbal Trouxe o Trombone, mais il assurait aussi des activités sociales directes, comme une crèche qui fonctionnait le matin avec des activités ludiques et aussi un potager, des cours de peintures et des goûters. Le soir, pendant la semaine, la scène du Cirque était utilisée pour des expositions ou des ateliers de danse, chant et théâtre. En fin de semaine, le Cirque proposait une ample variété de concerts, qui allait du *Pop rock à* la musique régionale et des bals de *Gafieira* jusqu'à de la *Punk Music*[1478]. Essayons désormais de faire un panorama plus détaillé de la production et des activités du Circo Voador.

7.1 Le Projet Rock Voador

De tous les projets développés par le Circo Voador, le *Rock Voador* se présente comme un des plus emblématiques sous l'angle culturel et artistique. Le projet, né avec l'inauguration à Lapa, ouvrit un espace pour que de nouveaux groupes de rock national surgissent, aidant ainsi à consolider le Brock comme un nouveau genre de musique brésilienne. Nous devons d'emblée citer la journaliste Maria Juçá qui fut l'initiatrice du projet qui, avec la radio Fluminense, deviendra une des 'vitrines' du rock national.

Maria Juçá raconte dans son livre *Circo Voador, a Nave,* ce qu'elle décrit comme une intuition pour donner force au mouvement du rock national, qui faisait ses

[1476] Voir par exemple, en Annexe Circo 8, évènement en 1984 qui stimulait à manger du poisson.
[1477] ROUCHOU, Joëlle. *O Circo Voador baixa na lapa – Muito mais do que espetáculos.* Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 23/10/1982. Couverture.
[1478] VASQUES VIDAL, Adam Tommy. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 64.

premiers pas sur la scène nationale. Effectivement le rock national se construisait et assurait rapidement une présence forte et remarquée dans la culture[1479]. La journaliste entendait révéler tout ce que le mouvement produisait dans les garages, les caves, les resto-concerts, que ce soit en banlieue, dans la zone nord ou sud, ou dans la ville voisine de Niterói. Juçá voulait, avec son projet, mettre sur scène plusieurs visages de ce nouveau mouvement musical et permettre à ces groupes d'utiliser le *Rock Voador* comme scène expérimentale et de diffusion du mouvement. Selon elle, il fallait montrer sur scène tout ce que les radios ne jouaient pas, ce que la télévision ne passait pas et ce qui n'intéressait pas non plus la presse[1480].

Dans ce contexte avec d'une part, un mouvement croissant, et d'autre part, des médias qui ne leur donnaient pas encore la visibilité méritée, le projet Rock Voador s'est développé comme le principal mécanisme de diffusion du rock national à Rio de Janeiro[1481].

Dès la première année, en 1982, le projet *Rock Voador* va promouvoir le festival *Rock Brasil* qui révélera des noms emblématiques qui deviendront la 'crème' du rock brésilien comme *Lobão, Barão Vermelho* et *Celso Blues Boys*[1482]. Les soirées du *Rock Voador* vivent sans doute encore dans la mémoire d'une bonne partie de la génération des *Cariocas* des années 1980. Les concerts avaient en général lieu le samedi ; ils révélèrent au Brésil une bonne partie des groupes de rock national qui firent l'histoire du *Brock,* comme *Kid Abelha, Blitz, Paralamas do Sucesso, Sangue da Cidade,* etc[1483].

La plupart des habitués du Circo Voador considéraient les soirées rock du Cirque comme le zénith de sa programmation et ses soirées rassemblaient en moyenne un public de 2 000 personnes. Il s'agissait d'un point de rencontre, dans le même espace, de la jeunesse de plusieurs tribus : *hippies, punks,* surfeurs, *rastafaris*. L'objectif de Maria Juçá envers le rock était atteint : « être une manière de tout mélanger et démontrer qu'on pouvait aimer d'autres choses, coexister et rester à côté même de ce

[1479] BAHIANA, Ana Maria. *Voador faz homenagem a Madame Satã.* Journal O Globo. Rio de Janeiro, 22/avril/1983. Pg. 31.
[1480] GUIMARÃES, Maria Juçá. *Circo Voador: A Nave.* Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2013. Pg. 64-65
[1481] FRANÇA, Jamari. *"Rock" reage, voa e solta 15 bandas.* Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 24/février/1983, Pg. 2.
[1482] *A comemoração da ousadia*. Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 5/janvier/1989. Pg. 4.
[1483] VASQUES VIDAL, Adam Tommy. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 64.

qui nous parait très différent de notre style[1484]. » Juçá continuait son raisonnement en disant que :

> *Les moyens de communication stimulent beaucoup une histoire de division et de séparation des 'tribus' en groupes fermés, en étiquetant tout, limitant, créant une attitude réactionnaire, fasciste. Au fur et à mesure, nous rompons avec cela ici au Circo*[1485].

Le 23 janvier 1983, trois mois après l'inauguration du Circo Voador, le projet *Rock Voador* accumulait déjà un impressionnant bilan de 32 000 spectateurs sous les *riffs* de guitares de plus de 40 groupes de rock national différents. Maria Juçá déclarait le lendemain au *Jornal do Brasil* que le *Rock Voador* avait réussi son objectif principal *:* « la possibilité alchimique de rassembler les plus variées tendances musicales dans un même espace-temps[1486]. » Le projet *Rock Voador* compta toutefois avec un allié important qui diffusait les musiques des groupes de rock à la radio, la *Rádio Fluminense.*

Créée par les journalistes Antônio Mello et Samuel Wainer Filho, et située dans la ville de Niterói dans l'Etat fédéré de Rio de Janeiro, la *Rádio Fluminense* commença à émettre le 1er mars 1982. A cette époque, le rock était méprisé par les radios et les 80% de la programmation des radios traditionnelles étaient occupés par la musique étrangère, et en termes de musique nationale, se limitaient aux grandes stars de la MPB. Dans ce contexte, la proposition de la radio était d'emblée innovante, puisqu'elle se limitait à ne jouer que du rock national, ce qui ouvrit un vaste éventail de visibilité aux nouveaux groupes de *Brock* qui commençaient à surgir dans les débuts 1980[1487].

La radio connue sous le surnom de *maldita* (maudite), n'innovait pas seulement par sa programmation, elle rompait d'une manière plus générale avec les normes de la radio brésilienne de l'époque. L'intitulé était exclusivement féminin, aspect tout à fait nouveau, et les producteurs ne passaient que les musiques 'côté B du disque' se refusant

---

[1484] *No Voador, o espetáculo começa quando você chega*. Journal O Globo, Revista de Domingo. 22/avril/1983. Pg. 3.
[1485] *Ibid*
[1486] FRANÇA, Jamari. *"Rock" reage, voa e solta 15 bandas*. Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 24/février/1983. Pg. 2.
[1487] Voir : DAPIEVE, Arthur. *Brock.* Rio de Janeiro: 34, 1996 ; ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o Rock e o Brasil dos anos 80.* São Paulo: DBA Artes Gráfica, 2002.

à jouer les 'musiques de travail' imposées par les maisons de disques. Tous les groupes de *Rock National* de renom comme *Blitz, Paralamas do Sucesso, Kid Abelha, Legião Urbana, Plebe Rude, Camisa de Vênus, Barão Vermelho*, etc, sont passés par la radio[1488].

Rapidement la Rádio Fluminense et le Circo Voador firent un partenariat et agirent ensemble dans le mouvement culturel du *Brock* à Rio de Janeiro. L'association des deux fut excellente pour la diffusion et promotion du *Brock.* Les groupes qui passaient à la radio, postérieurement trouvaient de l'espace pour jouer sur la scène du Cirque et vice-versa, dans une logique de tremplin pour être connu. Le mariage *Rock Voador*, comme vitrine et *Rádio Fluminense*, comme véhicule de diffusion de masse, devint un moyen de transmission important du *Brock* et évolua en une sorte de passage obligatoire de tous les groupes de *Rock* qui voulaient se lancer sur le marché et surtout avoir une visibilité parmi les jeunes. Ce fut en partie à partir des concerts au Circo Voador et du passage à la radio *Fluminense, a Maldita,* que l'attention des hommes d'affaires de la musique brésilienne fut attirée par le nouveau style qui rencontrait de plus en plus de succès et qui vendrait le plus grand nombre de disques dans les années 1980. Le Circo Voador, avec le projet *Rock Voador* allié à la *Rádio Fluminense*, finit par avoir un rôle fondamental pour changer les comportements, non seulement des maisons de disque, mais aussi des autres radios. Le *Rock National* apparut désormais comme un style et un produit culturel très vendables et rentables[1489]. Selon Maria Juçá, en quinze ans d'existence, le projet *Rock Voador* accueillit 258 groupes de rock brésilien et aussi, internationaux, comme *Ramones* et *The Wailers,* s'affirmant comme un des plus importants espaces de consécration du Rock à Rio de Janeiro et aussi au Brésil en général[1490].

[1488] VASQUES VIDAL, Adam Tommy. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 41.
[1489] *Ibid*, p. 67.
[1490] Voir 3 sources: site: www.circovoador.com.br; BARREIROS, Edmundo. *Rock de alta qualidade e sem confusão*. Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 7/novembre/1994. Pg. 23 ; *Acervo do Circo Voador 1982/1997*. 1ª edição, Rio de Janeiro: Circo Voador, 2015.

7.2 De multiples formes d'art sous le chapiteau

7.2.1 Le projet *Domingueira Voadora*

La *gafieira* est un style de danse de bal brésilien qui aurait surgi à Rio de Janeiro dans le début du XXe siècle. Les bals de gafieira dans les années 1980 vivaient une période de crise et étaient de moins en moins populaires et diffusés. Le Club *A Estudantina,* situé à Lapa, était l'un des derniers poles de résistances de cette danse, dansée à deux. Le Circo Voador, installé dans ce qui fut auparavant le bastion de la *gafieira,* comprit, grâce à Fernando Lombardi, qui deviendra ensuite le producteur du projet, qu'il fallait ouvrir les portes du Cirque à cette joyeuse et traditionnelle danse[1491].

La proposition du Cirque fut de réserver les dimanches soirs pour les bals. Le projet s'appellerait *Domingueira Voadora,* nom qui jouait sur les mots 'Domingo' (dimanche), '*gafieira'* et 'volant'. Ce projet vit le jour sous le chapiteau de Lapa, dès octobre 1982. L'idée principale était de reproduire l'ambiance des bals traditionnels, où les danseurs étaient accompagnés par un orchestre de seize musiciens qui, au départ, était dirigé par le chef d'orchestre Paulo Moura. Postérieurement, ce fut l'orchestre *Tabajara,* dirigé par le chef Severino Araújo qui prit la suite. Avec ce beau projet, la *gafieira* redevint à la mode. Plusieurs salles de sport commencèrent à adopter la danse dans leurs activités proposées, donnant naissance à ce qui s'appelera *dança de salão* (danse de salon). De fameux danseurs de la nouvelle génération deviendront célèbres en suivant les pas de la traditionnelle *gafieira* comme Carlinhos de Jesus et Jaime Arôxa[1492].

7.2.2 Le projet *Domingo do Corpo*

Les dimanches au Circo Voador étaient consacrés à la danse. Avant l'ouverture du bal de gafieira du dimanche soir, le Cirque accueillait dans l'après-midi, le projet *Domingo do Corpo* (dimanche du corps) qui était un atelier d'expérimentation et de découverte du corps et de l'espace par les élèves. L'un des intervenants, le professeur de danse Mauro Cassar, expliquait au journal *O Globo* en novembre 1982.

[1491] *É pelos cinqüenta anos do trombone de Raul de Barros*. Journal O Globo. Rio de Janeiro, 18/février/1983. Pg. 25.
[1492] VASQUES VIDAL, Adam Tommy. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 69.

> *Mélangeant danse et théâtre, j'essaie d'utiliser des éléments de la vie quotidienne, au lieu d'arriver avec des schémas préétablis et codés. La proposition est de stimuler la disponibilité interne de chacun, en brisant les préjugés que nous entassons, afin que chacun découvre sa propre danse, son propre langage et sa forme d'expression*[1493].

Sous la coordination de la danseuse et chorégraphe Débora Colker, chaque semaine un professeur différent était invité pour présenter un style ou tout simplement des exercices avec le corps. L'ouverture d'esprit du projet attirait un public varié et des familles entières avec leurs membres de tous les âges et permettait un agréable échange entre enfants, jeunes, personnes âgées. Tous découvraient leur propre corps au travers de la danse, mais aussi des multiples possibilités de l'expression corporelle[1494].

Le *Domingo do Corpo* développa aussi d'autres volets d'expression corporelle, à travers des cours de technique dramaturgique et des animations avec des masques ou des déguisements avec le professeur Mauro César. Le maître Camisa réserva le chapiteau pour des cours de capoeira.

Selon Débora Colker, le projet aspirait à être une possibilité d'hygiène mentale, de relaxation, un lieu de rencontres et d'amitiés, tout en pratiquant des activités qui allaient du jazz à la danse classique en passant par de multiples types d'intervention et d'expression du corps[1495].

Le projet *Domingo do Corpo* prenait de plus en plus d'ampleur. Des activités en plein air au parc *Quinta da Boa Vista* dans la zone nord de la ville débutèrent en mars 1983. Les activités à l'extérieur proposaient, en plus des *ateliers du corps,* des concerts, des cours et des conférences sur l'alimentation saine et la médicine. Márcio Calvão, un des fondateurs du Cirque, disait qu'il s'agissait de la première activité du Circo Voador hors du chapiteau et que l'idée d'étaler les activités hors des frontières du Cirque était bienvenue et encouragée par l'équipe du *Voador*[1496]. Le projet voulait effectivement apporter à la population, de manière globale, une conscientisation de la posture

[1493] *O 'happening' do Circo voador.* Journal O Globo. Rio de Janeiro, 28/novembre/1982. Pg. 3.
[1494] *Rio dança nas ruas, praças, no circo e nas construções*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 4/juillet/1983. Pg. 7.
[1495] *Ibid*.
[1496] *Voador leva Domingo do Corpo para Quinta.* O Globo. Rio de Janeiro, 19/mars/1983. Pg. 28.

corporelle et de la santé du corps. Des cours et ateliers de *Do-in,* médicine orientale, d'alimentation bio, de *Tai-chi-chuan,* de *gafieira* étaient souvent au programme[1497].

7.3 Le Cirque Social, éducation et citoyenneté

Pour ce qui est de l'aspect ludique et éducatif du Circo Voador, les projets qui y seront développés au long des quinze ans d'existence du chapiteau, étaient en adéquation avec son idéal de base, qui était la conviction que l'éducation est le chemin le plus approprié pour la transformation de l'individu et de la société et d'autre part, un moyen d'insertion pour la construction de la citoyenneté. Encore sous le prisme de l'éducation, le Circo Voador défendait clairement l'argument que l'art favorise l'ouverture d'esprit sur le monde qui nous entoure. L'équipe du Cirque voyait l'art comme un outil inné qui, par ses activités et ses pratiques, encourage les différences, la liberté, l'expérimentation. L'art ouvrait, par conséquent, à l'élève, dans sa logique démocratique, un éventail de possibilités d'expansion de la conscience et de la perception et de vision singulière de son entourage. Le binôme art/éducation serait ainsi révélateur d'une dynamique positive d'épanouissement personnel, mais aussi de construction de la citoyenneté. Le Circo se montrait ainsi, depuis l'Arpoador[1498], une institution innovante qui proposait, dans cette logique d'alliance entre l'art et l'éducation, de multiples cours qui allaient du théâtre à la vidéo, passant par la *capoeira* et les arts plastiques, la plantation d'arbres, l'anthropologie, des conférences sur le SIDA, le tricot et la menuiserie[1499].

7.3.1 La crèche *Creche Apareche*

En parallèle de sa forte programmation musicale, le Circo Voador chercha à développer des projets sociaux et en particulier l'un d'entre eux, s'adressait aux plus démunis : le *Voador* mit en place la *CrecheApareche.*

[1497] *A vez do baile no Domingo do Corpo*. Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 10/juillet/1983. Pg.1.
[1498] Pour revoir la liste d'activités proposées par le Cirque, voir : MACHADO, Sônia R. P. *Circo Voador: um pouso para vôos ousados.* Jornal do Brasil, Caderno B, Serviço. Rio de Janeiro, 15/janvier/1982. Pg. 5. & *Agora à sombra dos Arcos da lapa, uma usina cultural.* Journal O Globo. Rio de Janeiro, 24/septembre/1982. Pg.25.
[1499] *Chacal no sétimo aniversário do Circo Voador.* Journal O Estado de São Paulo, Caderno B. Rio de Janeiro, 5/janvier/1989. Pg. 1.

Vers les débuts des années 1980, le quartier de Lapa manquait d'écoles, de crèches et d'activités pour les enfants. L'inauguration, en avril 1983, de la crèche du Circo Voador qui, avec des tarifs populaires, recevait des enfants entre 4 et 8 ans, atténua le manque de structures d'accueil pour les enfants[1500].

Le coordinateur du projet en 1983, Carlos Alberto Baía, définissait la crèche du Circo Voador comme une crèche qui ne suivait pas les formules traditionnelles du genre 'biberon et nursery'. La CrecheApareche, qui comptait quinze professionnels dotés d'une longue expérience dans le domaine, avait comme idée force, selon Baía, d'offrir pour des tarifs accessibles aux mères qui travaillaient, un endroit où leurs enfants pouvaient être assistés tout en développant avec eux des activités artistiques et ludiques[1501]. Tout en étant ouvert à tous, la crèche donnait la priorité aux familles les plus pauvres du centre-ville. Les activités proposées aux enfants ne se limitaient pas aux activités traditionnelles comme le dessin, la peinture et le collage. Les enfants cousaient, construisaient leurs propres jouets, avaient des cours d'hygiène et de soins du corps, plantaient et jardinaient dans un potager installé pour eux, dans les jardins du Cirque, cuisinaient et préparaient leurs repas avec des produits frais[1502]. Pendant les quatorze ans de fonctionnement, la crèche a vécu cependant des hauts et des bas, avec le changement de son coordinateur, de l'équipe et la perte du sponsor.

7.3.2 Les envols du Cirque auprès des groupes défavorisés : le projet Favela

Entre le départ de la plage de l'Arpoador et son installation à Lapa, l'équipe du Cirque continua à agir dans les domaines culturels, mais aussi sociaux. Avec un projet intitulé '*O Circo sem lona'* (le cirque sans bâche), les responsables du *Voador* étaient intervenus dans des favelas des quartiers dépourvus de Bonsucesso et Ramos. Le but était, par des interventions et des animations du dimanche, d'échanger et de produire avec des artistes locaux. De ce projet naquit un important travail (sous le nom de *Projet Favela)* à la favela *Morro da Alvorada* où, en partenariat avec l'association des

[1500] *A Lapa Voadora. No antigo "antro da malandragem" surge uma pacata área de lazer.* Journal O Globo. Rio de Janeiro, 10/avril/1983. Pg.3.
[1501] *Circo Voador também toma conta das crianças.* Journal O Globo, Caderno Família. Rio de Janeiro, 24/avril/1983. Pg.3
[1502] Voir enfants dans le potager in: Annexe Circo 9.

habitants, le Circo mit en place un *centre communautaire* construit en commun[1503]. La proactivité de la commune et l'aide de l'équipe du Cirque permirent de mener à bien la construction du centre communautaire. Le gouvernement eut son attention attirée par cette réalisation et décida de mettre en marche l'assainissement, la collecte et traitement des eaux usées. Avec le même devis et le même budget qu'une entreprise privée avait présenté au gouvernement, le Circo Voador, en partenariat avec l'association locale d'habitants, réussit à mettre en place plus du double de travaux qu'aurait effectué l'entreprise privée. Les travaux permirent en plus l'embauche de main d'œuvre locale, qui était en bonne partie sans activités. L'équation fut doublement bénéfique, en termes d'offre de travail local et de pouvoir d'action sur les résultats des travaux[1504]. Au *Morro da Alvorada*, en plus du centre communautaire, l'équipe du Cirque assura aussi, avec le soutien du *Secrétariat de la Santé* qui offrit des équipements, la mise en place d'un service médical ambulatoire avec une petite équipe de médecins et psychologues[1505].

En 1983, une autre initiative du Projet Favela fut mise en place dans le but de créer du travail et de générer des revenus dans l'économie des communautés défavorisées. Il s'agissait de mettre en place une centrale où seraient fabriqués des articles d'artisanat local, qui seraient vendus dans les évènements du Circo. Perfeito Fortuna expliquait : « On a découvert dans les favelas des personnes qui font des couvertures, des sandales, des corbeilles, et nous souhaitons vendre ces produits pour les habitants des favelas[1506]. »

Parmi les autres initiatives auprès des favelas, nous pouvons citer la mise en place de potagers, l'aménagement de terrains de football, l'organisation de défilés de mode avec des vêtements produits sur place[1507], l'organisation de fêtes populaires comme la fête de *São Cosme e Damião* pour les enfants[1508], ainsi que des rencontres politiques et sociales comme le *I Encontro da Mulher da Favela e da Periferia* (Ière

[1503] *Morro dos Prazeres, Santa Teresa: o Circo em seu novo e diferente 'vôo'*. Journal O Globo. Rio de Janeiro, 1er /mai/1984. Pg. 26.
[1504] Márcio Calvão en entretien in : *Perfeito Fortuna e Márcio Calvão para que as diferenças dancem juntas*. Journal Correio Braziliense. 14/avril/1985. Pg. 01.
[1505] *Agora à sombra dos arcos da Lapa, uma 'usina cultural'*. Journal O Globo. Rio de Janeiro, 24/septembre/1989. Pg.25.
[1506] *Com Dominguinhos, o Circo Voador abre os seus folguedos juninos*. Journal O Globo. Rio de Janeiro, 3/juin/1983. Pg.23.
[1507] *A moda sobe o morro*. Revue Isto É. São Paulo, 7/mars/1984. Pg.57
[1508] Voir photo Annexe Circo 10 & *Circo Voador reúne duas mil crianças no Doce Domingo*. Journal O Globo. Rio de Janeiro, 26/août/1983. Pg.10.

rencontre de la femme de la favela et de la périphérie) qui fut initiée par l'activiste et politicienne Benedita da Silva[1509].

En partenariat avec l'Institut municipal d'art et de culture et la CEHAB (Compagnie d'Habitation de l'Etat de Rio de Janeiro), le Circo Voador promut aussi une formation d'animateur culturel à l'intention surtout des dirigeants et membres influents des favelas[1510].

Avec le projet Favela, le Cirque intervint directement dans les favelas du *Morro da Providência* (quartier de Gamboa), *Escondidinho* (quartier de Rio Comprido), *Morro da Alvorada* (quartier de Bonsucesso) et *Morro dos Prazeres* (quartier de Santa Teresa)[1511]. Le Journal *Diário de Pernambuco* citait, en juillet 1983, une importante rencontre qui eut lieu, en partenariat avec le Secrétariat du Bien Être Social de l'Etat, avec des centaines d'éducateurs de favelas pour discuter de plusieurs actions sociales possibles. Le même article nous faisait part de la liste des projets sociaux et culturels que le Cirque avait mis en place jusqu'à présent et affirmait que le Circo Voador continuait à être « l'expérience la plus riche et bien réussie au Brésil en termes d'entreprise artistique à caractère populaire[1512]. »

7.4 Le Cirque s'envole au travers du pays

Depuis la naissance du projet de ce qui deviendrait le Circo Voador, l'idée était de mettre en place un moyen itinérant de développement et de diffusion de l'art et de la culture. Le nom de *Voador* ne laissait pas de doute sur cette ambition. Effectivement, en plus des envols sociaux que nous venons de voir, les artistes et producteurs du Cirque emmenaient les activités développées sous le chapiteau dans d'autres lieux comme des écoles, des places publiques et des banlieues. En bonne logique, d'autres chapiteaux finiraient par être montés dans d'autres villes du pays et même à l'étranger, au Mexique, pendant la Coupe Mondiale de Football en 1986[1513]. Des filiales du Cirque,

[1509] *Creche do Circo dá boa opção às mães*. Journal Tribuna da Imprensa. 23/juin/1983. Pg. 6.
[1510] *Agora à sombra dos arcos da Lapa, uma 'usina cultural'*. Journal O Globo. Rio de Janeiro, 24/septembre/1989. Pg.25.
[1511] VASQUES VIDAL, Adam Tommy. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 89-90.
[1512] *Circo Voador*. Journal Diário de Pernambuco, Cinema/Artes, Teatro. Recife, 18/juillet/1983. Pg. B-6
[1513] Sur le voyage au Mexique pour la Coupe du Monde de football voir : CHACAL. Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 17/août/1996 & *Quem vai ao México no Circo Voador*. Journal O Globo. Rio de Janeiro, 17/avril/1986. Pg. 01.

indépendantes et autonomes, mais reprenant le concept et l'idéologie du Circo Voador, furent ainsi montées dans des villes du Brésil comme la ville côtière de Cabo Frio (Etat fédéré de Rio de Janeiro), à Recife (Etat fédéré de Pernambuco au nord est), ainsi qu'à Fortaleza, Brasília, Maceió et Paraty.

Le 9 janvier 1986, le projet du Circo Voador, *A Coluna Voadora,* partait avec des artistes et des étudiants dans trois bus, avec l'objectif principal de donner des cours, d'échanger, d'encourager les mouvements artistiques et culturels locaux et de remplir un peu le vide que certaines régions du pays vivaient en termes d'art. Le projet était dirigé par Chacal, Bussunda, Bial, Fernando Lombardi, Ralph Viana, Luís Torreão, Márcio Calvão et Perfeito Fortuna[1514]. La *Coluna Voadora* s'est arrêté dans la grande ville de Vitória (l'Etat fédéré de Espírito Santo*)* et de là a suivi sa route au travers le pays jusqu'au nord-est, en passant par les villes de Ilhéus (Etat fédéré de Bahia), Petrolina (Etat fédéré de Pernambuco), Teresina (Etat fédéré de Piauí) jusqu'à son arrivée à São Luís do Maranhão (Etat fédéré de Maranhão)[1515].

7.5 Le Circo Voador, un espace de la démocratie.

Peu après son atterrissage à Lapa, le Cirque Volant était déjà devenu une référence culturelle de la ville de Rio de Janeiro et même du Brésil. Ana Maria Bahiana, dans un reportage, en avril 1983, insistait sur l'importance culturelle et sociale, la diversité artistique, mais aussi le rôle démocratique que le Cirque offrait à la ville :

> *Il ne serait pas juste de dire qu'il est (le Circo Voador) un espace ouvert aux manifestations culturelles de la ville – cela serait réduire son spectre d'action, sa beauté. Il est, à vrai dire, le plus informel, ample et démocratique centre de convivialité de Rio*[1516].

[1514] *Caravana é inspirada por Prestes*. Journal Folha de São Paulo. São Paulo, 08/janvier/1986. Pg. 39.
[1515] *Turbulência em terra firme*. Revue Isto É. 05/mars/1986. Pg. 41. Pour voir en détail les histoires vécues pendant les voyages, consulter VASQUES VIDAL, Adam Tommy. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 90 à 100.
[1516] BAHIANA, Ana Maria. *Voador faz homenagem a Madame Satã*. Journal O Globo. Rio de Janeiro, 22/avril/1983. Pg. 31.

La revue *Isto É* de tirage national, attestait à son tour, en juillet 1983, de l'importance de l'institution, comme espace de culture, d'éducation et d'art, mais aussi comme un considérable pôle de diffusion des valeurs démocratiques :

> *Le Circo Voador est l'espace culturel le plus démocratique de Rio de Janeiro. Au Cirque la culture n'est pas traitée comme thème solennel qui doit être régi par des spécialistes, mais comme une grande fête à laquelle tous sont intégrés*[1517].

Le lendemain de la prise de ses fonctions en mai 1985, le ministre d'Etat de la Culture, Aluísio Pimenta, demanda à visiter les installations du Circo Voador. Le ministre aurait été impressionné par ce qu'il vit pendant sa courte visite avec des présentations de jonglage, de capoeira, de cracheurs de feu, etc[1518].

Les témoignages sur les aspects démocratiques du Circo Voador ne venaient pas seulement de la presse et de certains hommes politiques. Quand le Cirque fêta ses douze années d'existence en 1994, une fête qui dura dix jours avec une intense programmation, réunit des artistes et des musiciens consacrés qui donnaient à l'occasion des témoignages passionnés sur l'institution au *Jornal do Brasil*. Herbert Vianna, *band leader* du groupe *Paralamas do Sucesso*, bien connu dans les années 1980, parlait du Cirque comme un 'temple', un endroit sacré : « *Essuies-toi bien les pieds avant de pénétrer sous ce chapiteau sacré*[1519]. » Le compositeur Lobão dira à son tour : *« Sans aucun doute, en douze ans de vie, le Circo occupe un espace énorme dans nos vies, dans nos cœurs, dans la ville et dans le Brésil. Envole-toi cirque, envole-toi toujours et joyeux anniversaire*[1520]. » Roberto Fréjat, *leader* du *Barão Vermelho*, résumait l'importance du Circo Voador, le mettant en valeur comme une des institutions les plus démocratiques du pays et le comparant à Hyde Park : « *Le Circo Voador est le Hyde Park de Rio. Il n'y a pas au Brésil une scène, une tribune, un parloir, un autel ou un*

[1517] CASTELLA, José. *Arte por contágio; O ator Perfeito Fortuna multiplica seu Circo Voador.* Revue Isto É. São Paulo, 3/juillet/1985. Pg.43.
[1518] VASQUES VIDAL, Adam Tommy. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 104.
[1519] *Circo festeja 12 anos.* Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 5/octobre/1994. Pg. 07.
[1520] *Ibid.*

endroit quelconque qui soit aussi démocratique, sans préjugés et aussi anarchique que lui[1521]. »

L'histoire du Circo Voador est effectivement jalonnée par de multiples récits et témoignages sur son importance culturelle et artistique, mais aussi comme espace de diffusion et d'affirmation des valeurs démocratiques comme la liberté, la coexistence de groupes sociaux divers et le soutien des plus démunis au travers de projets sociaux. Dans un article dont le titre 'Chapiteau démocratique de la culture' désignait le Circo comme espace de diffusion des valeurs démocratiques, le *Jornal do Brasil* affirmait en novembre 1996 que l'institution était « *l'espace le plus démocratique de la culture Carioca*[1522]. » Effectivement, le Circo Voador avait depuis 1982 ouvert son espace aux expressions artistiques et culturelles les plus diverses : en musique, le Rock, la Punk Music, la Funk, la Samba, la Pagode, le Forró; dans la danse, le ballet, la *Dança de Salão,* la *Gafieira,* les bals traditionnels des fêtes de Saint Jean. Mais ce fut aussi un espace ouvert au théâtre, au cirque avec ses multiples expressions, à la poésie avec des soirées poésie, aux sports avec la capoeira et les championnats de skate, aux arts plastiques avec des expositions et aussi aux discussions intellectuelles avec une multitude de conférences et débats.

La diversification de son programme était à l'image de la diversité de son public, s'affirmant ainsi comme un espace de multiples expressions sociales et culturelles, et par évolution, un catalyseur et un incitateur des multiples expressions de l'époque. Maria Juçá, la coordinatrice du projet *Rock Voador,* disait de manière poétique, mais aussi sagement illustrative, que les traces de pas sur le plancher du Cirque auraient pu attester de la diversité sociale et artistique du pays :

> *La piste du Circo Voador, si elle gardait les traces des pas sur son plancher, serait le document le plus fidèle de l'esprit démocratique qui a régné sous sa bâche. On pourrait voir les traces fortes des bottes des punks, les pas des répètes de théâtre et de ballet, les semelles usées des travailleurs en campagne pour l'augmentation des salaires, les sandales pacifiques des hippies, les pas rythmés de*

[1521] *Ibid.*
[1522] *O picadeiro democrático da cultura.* Jornal do Brasil, Caderno Cidade. Rio de Janeiro, 19/novembre /1996. Pg. 22.

> *la Gafieira, les pieds nus des capoeiristas et des milliers d'autres traces de pas de personnes qui vont au delà du rôle de simples spectateurs. (...) Celui qui un jour a mis les pieds au Circo Voador peut se considérer un des milliers de protagonistes de l'histoire culturelle de Rio de Janeiro, participant actif et révolutionnaire de la formation d'une bonne partie de l'identité culturelle carioca*[1523].

Au-delà de son idéologie libertaire, son respect des différences et son ouverture à de multiples expressions, le Circo Voador a participé activement au processus de re-démocratisation du pays, en ouvrant son espace pour de multiples rencontres, débats, tables rondes avec des intellectuels, des artistes et des politiciens qui discutaient de l'avenir du Brésil, entre souhaits et inquiétude. Le Circo Voador, né deux ans avant les « *Diretas Já* », mouvement démocratique demandant des élections directes immédiates pour la Présidence du pays, se devait de participer activement. Une grande manifestation pour les *« Diretas Já »* eut lieu le 16 février 1984, qui réunit une foule au centre-ville de Rio, sur la place de la Candelária. De manière très illustrative, le Circo Voador organisa de son côté, avec la promotion du Syndicat des journalistes, une fête dont le slogan était « *Maman je veux voter* ». L'évènement compta avec divers artistes comme la *Bateria da Mangueira*, batucada officielle de Mangueira, Gilberto Gil, et d'autres artistes qui soutenaient le mouvement démocratique. Une urne symbolique était placée à l'entrée du Cirque[1524]. Le *Jornal do Brasil* du 12 février expliquait qu'à l'entrée du cirque seraient distribué des bulletins de vote symboliques à remplir et à mettre dans l'urne. Selon les organisateurs de la fête, il s'agissait, d'une manière ludique et amusante, de montrer à des jeunes, qui n'ont jamais eu l'occasion de voter depuis 1964, comment le faire. L'intégralité du revenu de la billetterie de l'évènement aurait été transférée au Comité *Pró Diretas* qui soutenait le vote de l'amendement constitutionnel qui rétablirait les élections présidentielles directes en avril de la même année[1525].

[1523] Déposition de Maria Juçá in : www.circovoador.com.br.
[1524] *Baile no Circo Voador terá urna para eleições diretas.* Jornal do Brasil, Caderno Carnaval. Rio de Janeiro, 12/février/1984. Pg. 3. Archive CPDOC/Jornal do Brasil.
[1525] *Ibid.*

Affiche de la fête "Maman je veux voter" réalisée au Circo Voador le 16 février 1984.
In: *Baile no Circo Voador terá urna para eleições diretas.*
Jornal do Brasil, Caderno Carnaval. Rio de Janeiro, 12/février/1984. Pg. 3.
Archive CPDOC/Jornal do Brasil.

Presque un an plus tard, à la suite de la victoire du mouvement *« Diretas Já »* et du rétablissement des élections directes, le Circo Voador a promu l'évènement '*Tancredance'*, qui commémorait non seulement la victoire de Tancredo Neves aux élections présidentielles du pays, mais aussi le retour effectif de la démocratie au Brésil. D'illustres artistes qui avaient lutté pour la fin de la dictature comme Caetano Veloso, Chico Buarque, Beth Carvalho apportèrent leur contribution à l'évènement[1526].

En 1989, alors que la démocratie était en vigueur depuis 1984, les jeunes obtinrent le droit de vote à seize ans. Pour fêter cet évènement, le Circo Voador renouvela l'opération de 1984, en organisant des élections au scrutin direct, avec une urne à l'entrée et des bulletins de votes distribués aussi à l'entrée. Toutefois, cette fois-

[1526] Voir site officiel du Cirque: www.circovoador.com.br.

ci, de manière bien amusante, on votait pour élire le Président de la République, mais aussi pour choisir le meilleur groupe de Rock au monde[1527].

7.6 Le Circo Voador referme ses ailes en 1996

Il parait évident que le Circo Voador offrait de nombreux services à la culture, à l'art (surtout à la musique) et à la politique en apportant sa contribution dans le domaine social à la population de la ville. Toutefois, les autorités légales pointaient du doigt le Cirque comme générateur de certains problèmes. Le premier était le même que du temps de l'Arpoador : les plaintes récurrentes du voisinage qui se plaignait du haut volume de décibels dans les soirées, en fin de semaine, justement quand les habitants veulent se reposer. Le Circo Voador de Lapa des années 1980/1990 ne proposa jamais de projet de traitement de l'acoustique, ce qui à long terme finit évidemment par poser problème.

En mai 1995, treize ans après l'atterrissage du Voador à Lapa, le *Jornal do Brasil* dans une note de son *Caderno Cidade* (cahier de la ville) écrivait que la rédaction du journal recevait depuis quelques années, de manière systématique, des pétitions signées par la grande majorité des habitants des alentours du Cirque, qui soulignaient le bruit excessif produit par les concerts qui avaient lieu chaque soir, du mercredi au dimanche pratiquement sans interruption. Face aux plaintes récurrentes et à la divulgation répétée du problème par la presse de la ville, le préfet César Maia, demanda à la Secrétaire à la Culture, Helena Severo, d'établir un accord avec l'administration du Circo Voador. Le Secrétariat à la Culture envoya donc au Cirque un document exigeant que les horaires de fonctionnement du chapiteau respectent désormais la loi du Silence, après 22 heures[1528].

Face à cette exigence de la Préfecture, le même jour, le 19 mai 1996, Maria Juçá, directrice du Circo Voador, déclarait en retour au *Caderno Cidade*, que si le Préfet décidait vraiment d'imposer la Loi du Silence au Circo Voador, celui-ci serait obligé, en tant qu'institution qui fonctionne justement après 22 heures en fonction de son profil 'soirée', de fermer ses portes. Maria Juçá disait à l'occasion au Journal : « Cette idée est

[1527] *Circo faz sete anos.* Jornal do Brasil, Caderno Cidade. Rio de Janeiro, 09/janvier/1989. Pg. 5. & MOCARZEL, Evaldo. *Chacal, no sétimo aniversário do Circo Voador*. Journal O Estado de São Paulo, Caderno 2. São Paulo, 05/janvier/1989. Pg. 1.
[1528] *Lei do silêncio no Circo Voador*. Jornal do Brasil, Caderno Cidade. Rio de Janeiro, 19/mai/1995. Pg. 18.

une vraie folie, nous ne pouvons pas changer une tradition de treize ans du jour au lendemain[1529]. » Tout en comprenant les plaintes des habitants face aux décibels, Juçá expliquait que, depuis son installation dans les années 1980 dans ce quartier alors complètement abandonné, le Circo était devenu non seulement une institution culturelle, mais aussi une maison de spectacles nocturnes. Les horaires imposés mettaient le chapiteau dans une impasse.

La direction du Cirque essaya d'atténuer le problème des décibels en présentant un projet à la *Secretaria de Cultura* qui tournerait la scène et les enceintes vers l'ancien aqueduc, *os Arcos da Lapa,* diminuant ainsi le problème de réverbération du son. Toutefois le projet n'était pas envisageable en raison des sommes demandées pour sa réalisation. Le Circo ne pourrait pas assumer seul les coûts. Mais les décibels n'étaient pas le seul problème que les autorités et la population locale pointaient du doigt.

Les autorités de sécurité, comme les pompiers et quelques dénonciations, accusaient le Voador de ne pas suivre les règles de sécurité incendie. Il semblerait qu'effectivement les installations électriques n'étaient pas toutes réglementaires et qu'à plusieurs reprises, des incidents avaient provoqué des fermetures du chapiteau pour une période courte[1530]. En plus, la population locale et certaines personnes influentes plus conservatrices argumentaient que le chapiteau étaient synonymes de chaos, de drogues et de bagarres qui éclataient parfois dans les alentours. Les recherches entreprises n'ont cependant pas signalé de rixes ou d'émeutes significatives, mis à part quelques désordres pendant des concerts de musique punk par exemple.

Toutefois, le 16 novembre 1996, malgré les avertissements de la Préfecture, le Circo poursuivait sa programmation et le magasin de CD et d'articles sportifs de skate, *Skate Bone Yard,* fêtait son anniversaire avec le festival *Blood Fest.* Il s'agissait d'un festival de musique punk avec des groupes d'anarchistes et de révolutionnaires, qui évidemment étaient opposés au gouvernement. Malgré les avertissements de la part de la direction du Circo Voador, le préfet César Maia fit irruption sur place le même jour avec des membres du *Partido da Frente Liberal, PFL* (Parti du Front Libéral), en plein milieu du festival de *Punk Music,* avec des banderoles de campagne électorale et une fanfare à l'ancienne qui jouait des thèmes musicaux de soutien au prochain préfet, Luiz Paulo Conde, qui venait d'être élu la veille. Le résultat était à prévoir. Evidemment les

[1529] *Circo Voador em perigo*. Jornal do Brasil, Caderno Cidade. Rio de Janeiro, 20/mai/1995. Pg. 22.
[1530] VASQUES VIDAL, Adam Tommy. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. Pg. 116.

jeunes punks commencèrent à huer et à insulter le nouveau Préfet qui dut quitter les lieux.

Coïncidence ou pas, deux jours après cet incident, le 18 novembre 1996, le Secrétaire municipal du *Desenvolvimento Econômico de Ciência e Tecnologia* (Développement économique de science et technologie), Paulo Maurício Castelo Branco, signa la suppression de la licence du chapiteau. Le document signalait que l'interdiction était justifiée par les plaintes et les dénonciations constantes d'atteinte à l'ordre public. La *Secretaria Municipal de Meio Ambiente* (Secrétariat municipale de l'environnement) avait, elle aussi, reçu une pétition avec 340 signatures, contre les concerts qui dépassaient en général les 81.6 décibels[1531].

Malgré les inconvénients que le Circo Voador pouvait présenter pour les habitants, une bonne partie d'entre eux ne souhaitait pas qu'il ferme. Pour le fondateur de l'Association des Habitants de Lapa, Francisco de Assis, il y avait évidemment le problème du bruit, mais ce que l'Association espérait, c'est que la Préfecture tente de résoudre le problème, de manière que le Circo ne ferme pas et que les habitants puissent dormir en paix. L'équation était cependant difficile à régler ; le Cirque était une institution privée et l'Etat ne mettrait pas d'argent directement pour les travaux acoustiques qui atteignaient des sommes considérables[1532].

Mais les artistes n'allaient pas rester immobiles face à la fermeture,[1533] de ce qui était considéré, pour une bonne partie d'entre eux, comme le temple du Rock, de la diversité et de la convivialité de différentes 'tribus'[1534]. En effet, le lendemain de la parution du document officiel de suppression de la licence du Cirque, le 19 novembre, près de 1 500 personnes, *stars* du rock et de la musique en général, ainsi que producteurs, intellectuels et habitués, se concentraient, pour sa défense, dans une manifestation devant le Circo Voador. Le lendemain, le *Jornal do Brasil* du 20 novembre nous informait que lors de l'arrivée d'un huissier (Oficial de Justiça) au Cirque qui avait désormais été fermé et interdit par la justice, les 21 producteurs du Circo, stimulé par une foule qui les soutenait, décidèrent de ne pas respecter l'ordre

[1531] *César manda fechar Circo; Casa de shows tem alvará caçado após confusão entre Conde e punks.* Jornal do Brasil, Caderno Cidade. Rio de Janeiro, 19/novembre/1996. Pg.21.
[1532] *Ibid*.
[1533] Voir Annexe Circo 11, photo de l'entrée et de la cassation du Cirque par les autorités. Photo Frederico Rozario du Journal O Globo.
[1534] *Artistas defendem o Circo Voador; Decisão de prefeito pode acabar com berço musical de toda uma geração*. Jornal do Brasil, Caderno Cidade. Rio de Janeiro, 19/novembre/1996. Pg. 22.

judicaire de fermeture et 'envahirent' le Voador[1535]. Un acte public de protestation prit désormais force et commença à rassembler toutes sortes de personnalités comme les artistes BNegão, Marcelo Yuka, les membres des groupes Barão Vermelho et Cidade Negra, le député Carlos Minc, les conseillers municipaux Jorge Bittar et Eliomar Coelho, le poète Xico Chaves, entre autres[1536].

La manifestation et la démonstration de force des artistes n'obtinrent pas toutefois la réouverture du Voador. Deux jours après la grande manifestation populaire, César Maia, qui détenait encore ses fonctions de Préfet jusqu'au 31 décembre, déclarait à la presse qu'il ne rouvrirait pas le Cirque et qu'il se battrait en justice pour qu'il soit maintenu fermé. La déclaration fut suivie de menaces de la part de Maia aux producteurs du Cirque : ceux-ci recevraient des amendes permanentes en cas d'insoumission à la loi et les forces de l'ordre seraient actionnées si nécessaire[1537].

Le fait est que le Circo Voador ne rouvrirait pas ses portes pendant de longues années et que sa fermeture fut synonyme aussi de la fin de certains projets importants, comme la *CrecheApareche* qui recevait 80 enfants défavorisés des alentours. La fermeture du cirque provoqua aussi le licenciement de centaines personnes qui travaillaient directement sous le chapiteau. A ce chiffre, s'ajoutent tous les emplois indirects qui furent créés : musiciens, ingénieurs du son, producteurs, diffuseurs et professeurs qui y travaillaient indirectement ou de manière intermittente. D'autre part, le Circo Voador avait grandement stimulé l'économie locale avec des bars et restaurants qui s'étaient développés aux alentours, et avait agité le marché national de la musique en gérant directement et indirectement des impôts et des emplois[1538].

Malgré les problèmes que l'institution présentait, la fermeture du Voador signifia la fermeture d'un espace ouvert aux arts, à la culture et à la citoyenneté et fut un coup très dur pour beaucoup d'artistes. Le Circo Voador fut pendant ses quatorze ans d'existence, un espace de création et développement du savoir, de l'art et de la culture, un espace d'une fondamentale importance pour le Rock national, le théâtre et le cirque, une référence pour la génération des années 1980 et 1990. En résumé un patrimoine

[1535] Voir Annexe Circo 12, photo des manifestants déjà à l'intérieur du Circo qui avait été fermé par les autorités la veille. Photo Frederico Rozario du Journal O Globo.
[1536] *Artistas desafiam justiça e abrem Circo; Cerca de 1500 pessoas, entre elas astros do rock, participaram da manifestação*. Jornal do Brasil, Caderno Cidade. Rio de Janeiro, 20/novembre/1996. Pg. 24.
[1537] *Prefeito não reabrirá o Circo Voador; César acusa casa de espetáculo de ser local de baderna, drogas e homossexuais e ameaça ir à justiça para mantê-la fechada*. Jornal do Brasil, Caderno Cidade. Rio de Janeiro, 21/novembre/1996. Pg. 26.
[1538] Maria Juçá in: Site: www.circovoador.com.br

culturel de la ville de Rio de Janeiro. On pourrait se permette de dire que la trajectoire et la production du Circo Voador ont aidé à affirmer l'autonomie que la société et la génération contreculturelle développèrent dans le contexte de retour à la démocratie du pays.

Le Circo Voador, né de *l'effet Asdrúbal*, fermait ses portes mais, comme l'avait déjà dit Perfeito Fortuna au moment de la fermeture à l'Arpoador, les idées et les rêves ne meurent pas facilement. Le Circo Voador renaitra de ses cendres en 2004, mais c'est une autre histoire qui reste à écrire.

Conclusion

Le théâtre est un espace de représentations par excellence, une manière de se contempler, de se projeter et de s'imaginer qui favorise le dialogue social, politique ou culturel. Le théâtre permet ainsi de transmettre sa vision du monde au « monde », et les orientations qui le composent, qu'elles soient esthétiques, scéniques ou politiques, renvoient à un discours, une idéologie. La scène, tout en inventant des formes originales d'expressions pour mieux appréhender le monde et le transformer, nous ouvre, par ses aspects ludiques, des portes vers d'autres imaginaires, mais aussi à la citoyenneté et à la politique, aux questionnements et transformations. L'art en soi est transformateur, et le théâtre ne pourrait pas se passer de l'être lui aussi.

Sous l'emblème et l'enseigne de la *palavra*, le théâtre est discours ; en tant qu'art, il est aussi expression, ce qui amène à dire qu'il est politique par excellence et que les chemins qu'il trace manifestent de cet engagement. Le théâtre en tant que discours se présente au-delà d'un simple moyen d'expression artistique qui reproduit le *statu quo,* et se positionne aussi comme moyen de résistance, de libération et de renouvellement social et politique. A l'opposé pour ceux qui veulent maintenir le *statu quo,* pour asseoir le pouvoir politique en place, le théâtre peut se présenter comme un ennemi redoutable et c'est pour cela qu'il est, sous la dictature militaire brésilienne, la résistance culturelle la plus combative mais aussi la plus stratégiquement combattue par une répression parfois brutale des militaires. Comme a conclu Augusto Boal, le théâtre est une porte d'entrée pour les opprimés vers de nouveaux regards et possibilités par le biais de nouveaux contenus exposés[1539]. Les militaires avaient parfaitement cerné cette composante de la société civile.

Effectivement, tout au long de ce travail, nous avons été confrontés aux mécanismes de répression et de boycott des militaires envers le théâtre. Ils ciblèrent en particulier la troupe Asdrúbal Trouxe o Trombone ; soit par des arrestations, des entraves en tout genre au niveau bureaucratique et des actes de censure ; soit par des limitations et restrictions imposées par un marché dramaturgique contrôlé par des hommes d'affaires plus soucieux de leurs profits que de l'art dramatique. Ce contexte nous a été révélé par les séries de documents exigés par l'organe de censure mais aussi par divers articles de presse qui soulignent constamment la difficulté, surtout pour le

[1539] BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1975, pg 18.

théâtre alternatif, de se développer librement et pleinement sous la période étudiée. Il montre clairement que le théâtre fut constamment persécuté, réprimé, et bouleversé par cet étouffement. En résumé, le coup d'Etat militaire en 1964 interrompt l'évolution de la dramaturgie brésilienne qui témoigne d'une grande richesse et d'un fort renouvellement depuis au moins vingt-cinq ans. Cependant, la censure et tout autre mécanisme de répression n'empêchèrent pas le théâtre de triompher en tant que front de résistance et de création. Paradoxalement les conditions particulières établies par la dictature donnèrent naissance à de nouvelles tendances et expériences. Celles-ci révèlent l'importance artistique et culturelle d'un « nouveau » théâtre brésilien qui se mit en place[1540].

A partir surtout des années 1970, dans une ambiance de révolution comportementale et culturelle marquée par le mouvement marginal et la contreculture, tout un éventail de nouvelles propositions artistiques éclosent. Dans ce contexte culturel, le théâtre fait preuve aussi d'adaptation et de transformation et développe de nouvelles perspectives créatives. C'est dans ce contexte qu'un nouveau théâtre nait dans les années 1970 et que la troupe Asdrúbal Trouxe o Trombone apparaît et met en place une esthétique et une nouvelle mentalité sur scène. Cette dramaturgie qui d'une part rompt avec le théâtre engagé et pamphlétaire des années 1960, et d'autre part continue la résistance par le biais d'un discours plus centré sur la liberté et la joie de vivre, fera éclore le théâtre indépendant et contreculturel. Ce dernier adopte le discours de la non-confrontation et choisit la culture de la voie alternative.

A contresens du marché où l'art commence à se structurer comme industrie de biens de consommation de masse, de multiples discussions idéologiques et esthétiques se mettent en place. La réflexion que la période impose aux artistes et intellectuels donne naissance à une nouvelle pensée tournée vers l'art marginal et la culture alternative à travers un discours et une esthétique irrévérents et innovants qui seront révolutionnaires non seulement par leurs implications, mais aussi par la construction d'un nouveau public et la conséquente formation de nouveaux questionnements et opinions.

La tendance de la voie du combat, de la souffrance et de la protestation empruntée par le théâtre des années 1960 cède la place, dans les années 1970, à un désir d'agir de manière moins codifiée dans son opposition. Le théâtre alternatif cherche

[1540] MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1989, pg 8.

surtout à tourner la page et vivre la vie, le quotidien, de manière légère et libre, mais aussi sarcastique et critique, sans pour autant altérer son message politique. Pour beaucoup de groupes contreculturels des années 1970, la fonction de l'art est comprise comme une attestation claire et nette de la sincérité, de la liberté et de l'autonomie. Ces groupes veulent faire partie d'un mouvement et d'un discours artistique et culturel qui leur est familier et dont les codes leur parlent directement, et finissent par exercer une dramaturgie qui sera en opposition aux modèles culturels en place. Les alternatifs par leurs actions et attitudes commencent à changer l'image marginale imposée par le *statu quo* artistique et culturel et donnent naissance à la consolidation de l'expérimentation comme concept et chemin viable et majeur pour la dramaturgie brésilienne.

Au nom de la permissivité des choix thématiques et esthétiques dans une ambiance créée par la contreculture d'indépendance face au théâtre jusqu'à présent en place, des groupes s'organisent en inventant des formes indépendantes de production, en s'emparant d'espaces et d'horaires rejetés par la dramaturgie traditionnelle, ainsi qu'en attirant et créant un nouveau public lassé du théâtre combatif et pamphlétaire de la décennie antérieure. Les actions instaurées par ces troupes révèlent une manière propre et originale de faire de la dramaturgie et ouvrent de nouvelles perspectives.

Si de nos jours le théâtre au Brésil profite d'une liberté pleine au niveau politique, mais aussi au niveau esthétique et thématique, se permettant de problématiser sur scène des sujets et esthétiques divers et parfois non conventionnels, ceci est le fruit d'une conquête établie par le théâtre alternatif qui trouve son origine dans les années 1960. Les alternatifs ou « marginaux » rompent les préjugés et cassent des structures consolidés, lancent ce qui peut s'apparenter à une forme d'anarchisme, mettent en valeur des sujets tabous, des pensées déviées. Sous la logique innée que l'art doit se réinventer de façon continue et ayant pour but d'innover et rompre des barrières ; le théâtre alternatif sera le pionnier de l'expérimentation et par son audace éclaircit le chemin pour la mise en place d'une nouvelle dramaturgie qui ébranle des structures figées.

L'innovation des alternatifs est centrée sur une investigation artistique qui d'une part donne la priorité au raffinement esthétique, et d'autre part établit un nouveau langage qui s'approprie des expressions familières, moqueuses, délirantes pour, durant une période de perte des valeurs démocratiques, critiquer de manière acide la société et la politique. Dans le cadre d'une doctrine expérimentaliste, si le discours et l'utilisation de la *palavra* paraissent aux yeux du théâtre dit 'engagé' moins directs et combatifs sur

scène, ils sont toutefois travaillés et utilisés dans une logique de refus des limites et des frontières. Le mot d'ordre de l'expérimentation était justement l'ouverture ample de l'esprit et le renversement des murs qui inhibent l''agitation' et l'aspect révolutionnaire propre à l'art.

Le théâtre expérimental connait toutefois une évolution qui débute à la fin des années 1960 avec l'influence du *Tropicalismo* et du mouvement dit contreculturel celui-ci plutôt caractérisé par des mises en scène plus vibrantes, énergiques qui présentent des caractéristiques sarcastiques et moqueuses sur un arrière-plan d'investigation de l'espace et du rapport entre l'acteur et le spectateur permettant une ouverture plus vaste à la construction d'un espace de subjectivités. La dramaturgie expérimentale passe ensuite, entre 1970 et 1974, par une phase plus introspective et lugubre avec des thématiques plus oniriques et parfois sinistres qui agrègent le marginal au contreculturel sous un compromis qui privilégie la vie. Lors de cette deuxième phase nous remarquons que le théâtre expérimental innove au-delà de la rénovation du langage ou de l'interaction du public. Le point central est constitué par sa posture dans l'histoire. Il ne faut plus s'attaquer au passé et pour rompre avec celui-ci, aller de l'avant.

La troisième phase de l'expérimentation dramatique a lieu à partir de 1974. Le théâtre se lance alors dans une grande rénovation en empruntant de manière vitale l'absence de 'compromis' avec la tradition théâtrale, et centrant l'acteur comme point fort de la scène en le liant directement à la culture alternative. Le fait est que, pendant que la génération antérieure essaie encore de s'exprimer dramatiquement par des textes allusifs et métaphoriques pour contourner la censure, la nouvelle génération joue sur la diversité et la pluralité des expressions créatives. Elle expérimente de nouvelles structures et de nouveaux codes d'interprétation et de production. A ce moment particulier, le théâtre expérimental connait une génération moins compromise par la culpabilité et la perte de la 'guerre' face à la dictature, et trouve une autre voie tournée vers le plaisir momentané, la découverte du monde et la révolution comportementale juvénile. Parfois exagérée pour certains, cette génération met toutefois en avant un nouveau théâtre centré sur le plaisir et la joie de vivre. Cette troisième phase prône la suprématie et la consolidation de la création collective comme processus dramatique ; l'acteur comme centre de la production du texte et de sa mise en scène ; *le Théâtre de Groupe* comme alternative viable de production ; le retour de la narrative pour mettre en valeur de nouveaux thèmes plutôt tournés vers le quotidien. L'absence de compromis politique, la valorisation du moment présent, un décor et une garde-robe précaires mais

originaux où on comprend que le focus de la scène est l'acteur et non pas les éléments scéniques du spectacle, sont aussi des caractéristiques centrales de ce nouveau théâtre.

Ce travail nous fait comprendre que la période qui précède les alternatifs reste très ancrée dans sa propre rigidité de la pensée résistante de gauche qui centre son discours dramatique sur l'aspect combatif et engagé contre le régime militaire. Cependant, ce chemin suivi par ce théâtre dédié à la lutte engagée finit par en partie limiter encore davantage la liberté d'expression de celui-ci. Quand le théâtre expérimental arrive et rompt avec ces éléments idéologiques, la scène retrouve la « fête » et développe une dramaturgie renouvelée[1541]. L'ouverture conceptuelle et esthétique que provoque le théâtre expérimental dessine dans sa troisième phase les contours de ce qu'aujourd'hui nous connaissons comme langage contemporain en ouvrant à l'artiste la possibilité de s'exprimer le plus librement possible sans les amarres des diktats des idéologies. Ce fut probablement le point le plus important que le théâtre expérimental offrit à la dramaturgie mais aussi à l'art dans sa globalité.

Asdrúbal Trouxe o Trombone naitra dans cette période et avec un discours qui déclare ouvertement mépriser toute sorte de manifestation d'engagement politique et d'intellectualisme. La troupe innove au théâtre par divers aspects et ouvre l'espace à de nouvelles valeurs thématiques comme celle de la jeunesse qui pendant de longues années n'a pas entendu sa voix et ses envies retentir sur scène.

En 1977, après avoir mis sur scène deux adaptations de textes classiques, L'Inspecteur Général de Gogol et Ubu d'Alfred Jarry, Asdrúbal Trouxe o Trombone lance son premier spectacle d'auteur, *Trate-me Leão,* qui se révèle rapidement comme une révolution scénique et une étape importante du théâtre ; par le langage original qui sera utilisé sur scène pour exposer la thématique de la jeunesse et par les forts changements vécus à l'aurore du retour de la démocratie.

Les Asdrubaliens mettent sur scène, avec ce premier spectacle d'auteur, un portrait vivant de cette génération qui, indifférente au système et voulant tourner la page de la dictature, se manifeste en société au travers de l'humour moqueur et de l'expression pleine de la joie de vivre libérée de la souffrance ou de la culpabilité. Asdrúbal Trouxe o Trombone a mis ainsi sur scène, sans autocensure, cet univers libertaire et inusité des jeunes de la zone sud de Rio de Janeiro. Leurs langages, rituels, angoisses, joies et préoccupations furent exposés sous une approche politique et sociale

[1541] Déposition de l'actrice Fernanda Montenegro in: YSTATILLE, Freitas. *O Asdrúbal volta a tocar seu trombone.* Journal O Globo, Segundo Caderno. 27/avril/2012. Pg. 3.

de liberté et de permissivité qui redéfinit de nouvelles postures face à des sujets comme le sexe, les drogues, la famille, l'école, le plaisir et aussi le théâtre. Ce premier spectacle d'auteur de la troupe, et aussi le plus emblématique et triomphal, a assimilé, selon la critique et la presse de l'époque, l'idée primordiale d'une nouvelle culture et d'une autre « manière de faire » de l'art. Idée selon laquelle la construction du processus créatif de la pièce dans son ensemble se fait au travers d'une structure collective et socialisée. Par cette approche nouvelle de la dramaturgie, Asdrúbal innove grandement en mettant en pratique une façon de produire où le résultat sur scène est fruit des opinions, visions et expériences personnelles de chacun de ceux qui participent à la création de la pièce, surtout pour les deux premiers spectacles, *Trate-me Leão* et *Aquela Coisa Toda.* Ces deux spectacles sont considérés ainsi comme les fondateurs du concept de *Teatro de Grupo* centré sur la création et production collective, et rompant avec les modèles traditionnels économiques et créatifs. La « manière » asdrubalienne de la scène théâtrale est aussi révélatrice d'une esthétique et d'un discours artistique et politique, qui ébranle le savoir-faire dramaturgique en lui apportant une énergique irrévérence thématique et scénique. Asdrúbal s'affirme comme une des plus importantes manifestations artistiques de la génération post *Hippie.* La déconstruction de la dramaturgie, l'interprétation libre des acteurs avec l'introduction d'une forme de représentation plus décontractée avec moqueries et caricatures, un jeu d'acteurs innovant et irrévérencieux, ainsi que la création collective, font de la troupe un des grands phénomènes artistiques des années 1970. Cette vision de la production et de la réflexion théâtrale des Asdrubaliens sera reprise par plusieurs groupes et acteurs qui perpétueront ce savoir et cette nouvelle façon d'appréhender la dramaturgie. Ce courant influençera d'autres troupes et acteurs dans un genre d'effet cascade qu'Heloísa Buarque de Hollanda qualifie d'*Effet Asdrúbal.*

En révolutionnant la dramaturgie, en abordant de façon non-conventionnelle des sujets tabous ou peu discutés, Asdrúbal Trouxe o Trombone secoue les bases non seulement de la dramaturgie mais aussi de la société plus conservatrice, faisant ainsi preuve d'audace et de courage sous la dictature. Le résultat de cette innovation, irrévérence et audace par le biais d'un langage direct et libre, transforme la troupe en une espèce de porte-parole de la jeunesse qui opte de vivre pleinement le moment présent en rompant avec la culpabilité imposée par les faits et contradictions du passé, et par les angoisses et le caractère imprévisible du futur.

Le premier spectacle d'auteur de la troupe en particulier, *Trate-me Leão,* concentre la force contre culturelle d'un actif mouvement de la jeunesse qui cherche à s'adresser et à imposer au monde sa manière de voir, sentir et penser la vie et la société. La posture des Asdrubaliens pourrait se résumer en une manière de vivre la vie et les moments tels qu'ils sont, sans penser au lendemain, sans rechercher l'autorisation, l'encadrement ou la validation des générations plus âgées ou des courants politiques engagés. Les Asdrubaliens ont cherché à vivre pleinement la vie, ce fut probablement leur but, peut-être inconscient, mais pas moins engagé et passionnant. Nous pourrions affirmer dans ce sens que la troupe, et surtout son premier spectacle d'auteur, est une des expressions majeures du théâtre de la génération *desbunde* mais surtout de la jeunesse étouffée par la répression de la dictature, en leur montrant sur scène un nouveau 'sens de l'existence' plus beau et léger. La troupe aurait ainsi contribué par le biais d'une opération cathartique de la jeunesse sur scène à construire une nouvelle perspective artistique mais aussi un nouveau discours politique grâce à des concepts comme collectivité, plaisir, liberté, ouverture d'esprit et valorisation des différences individuelles. Nous pourrions dans ce sens dire que le mouvement artistique marginal, alternatif et post tropicalisme, auquel Asdrúbal Trouxe o Trombone apporta sa contribution au théâtre, avait conquis un nouvel espace politique où la jeunesse exposait ce qui était essentiel à la vie et à la société: la liberté. Ainsi, Asdrúbal Trouxe o Trombone se montre rapidement comme le premier travail alternatif à avoir réuni autour de lui une légion de *fans* et de disciples ouvrant la route pour le théâtre expérimental et stimulant fortement son inscription dans la dramaturgie brésilienne[1542].

Effectivement, cette jeunesse avide de liberté, de libre expression et d'écoute, s'identifia avec un humour et une improvisation constante sur scène transformant la troupe en une figure symbolique de la génération des années 1970. Ce fut le point de basculement de l'histoire du théâtre brésilien et de la création artistique, mais aussi le fer de lance d'un mouvement esthétique et culturel qui prit une ampleur majeure dans les années 1980[1543]. La troupe a ainsi assimilé l'esprit contre culturel de son époque mais a aussi réussi à exprimer l'ambiance et les changements politiques qui s'imposaient et qui donneront leurs fruits avec le retour de la démocratie.

[1542] LUIZ, Macksen. *Sonhos que chegam ao som do trombone.* Jornal do Brasil, Caderno B, Teatro. 23/janvier/1981. Pg. 7.
[1543] Entretien avec le directeur et fondateur d'Asdrúbal Trouxe o Trombone, Hamilton Vaz Pereira. (Code : Entretien Hamilton Vaz – Parque Lage 3 (6)). Novembre 2017. 2e Mission doctorale - Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Arts et Médias, CERLIS.

Au-delà du fait de s'opposer à l'idéologisation de la mise en scène, marque majeure du théâtre des années 1960, Asdrúbal Trouxe o Trombone part dans un voyage personnel d'autosatisfaction narcissique, grâce à un processus de catharsis de sa propre réalité auquel la génération *desbundada* faisait fortement appel et par lequel elle créera un nouveau discours esthétique, culturel et politique, au travers d'un nouveau répertoire thématique, linguistique et gestuel.

Il s'agit surtout d'un moment de la dramaturgie où de nouvelles formes et de nouveaux thèmes, sous la bannière de la liberté d'expression et l'envie d'inaugurer de nouveaux comportements, ouvrirent un espace pour de nouveaux regards. La vision du monde et la manière artisanale, alternative et libertaire de s'exposer au travers de la scène s'incarna dans le registre de parler des aspects « sales » de la vie de façon plus légère sous un esprit marqué par la fête et la joie. L'envie de la génération *post-desbunde* se manifestera par le désir d'agir et de vivre davantage la construction quotidienne sans compromis, de faire de l'art de manière plaisante et sans culpabilité mais pas moins personnelle, originale et révolutionnaire où l'improvisation prend le pas sur les théories théâtrales.

Toutefois la troupe ne s'empêcha pas de s'approprier certains héritages de la dramaturgie mais elle s'appropria ceux-ci plus comme source et possibilité d'inspiration que comme postulats déterministes. Héritier, d'une certaine manière, de la *Tropicália*, du *desbunde* et de tout le mouvement contre culturel qui commença à faire tomber certains paradigmes, les Asdrubaliens se servirent, dans ce sens, d'autres sources d'inspiration et incorporèrent dans leurs créations des éléments des plus divers comme la poésie, la musique, la vidéo. Ces multiples influences et dialogues avec d'autres arts seront une des marques majeures de la troupe qui les matérialisera par un grand processus scénique d'exercice d'hybridation et d'expérimentation. La dramaturgie classique, analogique et aristotélique qui pense ses pièces de manière 'bien construite' en trois actes, considèrera que la dramaturgie asdrubalienne, alternative en tout point, avec ses ressources précaires et l'absence de compromis avec l'art théâtral traditionnelle, ne pouvait mener qu'à un résultat artistique chaotique. Toutefois le fait d'utiliser essentiellement l'acteur comme source d'improvisation et de création permettra le succès de la troupe pendant dix ans.

La force critique d'Asdrúbal Trouxe o Trombone était justement dans le renversement des normes et des règles, que ce soit au niveau technique, esthétique ou thématique. Sa volonté majeure fut justement de peindre la différence, le bizarre, le non-

conventionnel et tout l'esprit libre de la jeunesse. Ce qui ne fut pas accueilli sous de bons augures par la rigidité conservatrice de la période, que ce soit au niveau dramaturgique ou social. Effectivement les Asdrubaliens au lieu de récupérer la tradition théâtrale vont inaugurer une nouvelle esthétique basée sur la négation des programmes ou des recherches théoriques et mettront en valeur l'ouverture d'esprit et l'insouciance de la jeunesse et de la contreculture. Les spectacles de la troupe ont ainsi survalorisé la parole et donné la priorité au langage familier et direct essayant de se rapprocher plus de la vie de tous les jours que de l'approche traditionnelle éloignée du réel.

L'expérimentalisme et la rupture avec le théâtre conventionnel ne seront toutefois pas marqués par une absence d'évolution. Au cours de ses dix ans de carrière la troupe vécut un processus d'amélioration de ses méthodes et de ses langages scéniques particuliers et le cheminement de la troupe fut marqué par une épuration technique. L'acteur devint sa propre structure scénographique. Cette manière de faire du théâtre où l'acteur, dans la plupart des pièces, est mis au centre de la création dans une dynamique de construction collective du spectacle, remet en cause, ou bouscule le rôle du metteur en scène qui passe de 'commandant' absolu de la pièce à une fonction de sélection de passages intéressants construits pendant les improvisations.

La création collective asdrubalienne innove en transformant la création en un processus socialisé que ce soit au niveau des étapes de la production, de la construction des scènes et personnages ou au niveau purement de mise en scène. Les Asdrubaliens ont, par cette approche idéologique du théâtre, créé le principe de hiérarchisation horizontale de la création scénique où les acteurs font partie de toutes les étapes de la mise en scène d'un spectacle et où les responsabilités de production, et réalisation, mais aussi les soucis financiers de la troupe, sont tous 'partagés' démocratiquement. En résumé Asdrúbal Trouxe o Trombone valorisait la création collective mais aussi la production et la diffusion collectives du groupe lui-même. Asdrúbal fut dans ce sens acteur et metteur en scène à plusieurs titres.

Toutefois, la production et la création collective n'étaient pas nécessairement absentes du rôle de direction d'Hamilton comme éveilleur et organisateur des possibilités qui naissaient pendant les discussions et improvisations des répétitions. Il ne faut pas imaginer cette collectivité sans le rôle-clé de certaines personnes clés qui donneront la bonne conduite du travail des acteurs, ainsi que l'ambiance scénique et le rythme des pièces. Le processus dramatique et dramaturgique de créer un ensemble

solide qui donnera naissance à un spectacle en réunissant plusieurs éléments proposés par le groupe dans cette dynamique de 'collage de fragments', exigeait toutefois le recul et le regard critique d'Hamilton Vaz Pereira. C'est à lui sans nul doute qu'incombait la responsabilité d'assembler en un résultat cohérent les multiples éléments présentés par les membres d'Asdrúbal. C'est justement cette dynamique consistant à prendre des éléments variés et à en créer un spectacle, qui constitue en partie l'originalité d'Asdrúbal. D'autre part, ce grand éventail d'expériences et de caractéristiques personnelles de chacun des jeunes acteurs *desbundados* de la troupe, portera avec force un regard d'ensemble sur la jeunesse de Rio de Janeiro, et d'une forme plus large, des inquiétudes, comme un tout de la jeunesse brésilienne avide de changement. Asdrúbal Trouxe o Trombone, sous une analyse encore plus élargie, a été une contribution à la naissance d'un nouvel art de vivre et de regarder le monde au travers du collectif et de la liberté des différences.

Ce nouveau regard sur le monde, cette façon de l'appréhender et de le retranscrire, n'étaient cependant pas non plus dépourvus d'idéologies politiques. Les dures années de répression militaire finirent par créer, vers la moitié des années 1970, une sorte de désenchantement vis-à-vis des schémas idéologiques et des comportementaux rigides, donnant naissance à une posture artistique moins dogmatique. La critique asdrubalienne du système en place se caractérise sur scène par la voie de l'affirmation de la vie et de la joie de vivre en transmettant les airs de bonheur et de décontraction comme une voie viable. Le point central est que Asdrúbal Trouxe o Trombone, ainsi que plusieurs groupes alternatifs des années 1970, cherchaient à cette période des réponses et des possibilités de survie du théâtre dans ce contexte d'étouffement de l'art et qu'ils finirent en réponse par tracer de nouveaux horizons. Leur combat nia la confrontation et la troupe se positionna comme indifférente au système dans un discours et une pratique absente de pragmatisme idéologique. Ceci traça une voie alternative au théâtre qui finit, par le biais de son esthétique, sa thématique de la jeunesse et de sa liberté, par se montrer engagé par leurs questionnements sociaux et personnels.

La thématique, l'esthétique, le langage et le comportement des acteurs, sur scène vont révéler à la fois un nouvel ordre critique et un positionnement face au statu quo, à la politique et à la réalité étouffante du Brésil des années 1970. La sensation d'étouffement et d'inconfort face à la censure et à la répression militaire sur le plan directement politique se sent aussi au niveau moral et social en réaction à un fort

conservatisme. L'affrontement entrepris par la troupe se fera justement par une désobéissance d'ordre moral et esthétique. Il s'agit de jeunes chevelus, à la limite hippies, libertaires, érotisés qui vivent en communauté sous l'enseigne de la liberté et de l'amour libre sans soucis de biens physiques, de voiture ou propriétés, se plaçant face à la société comme des exemples de 'perte des bonnes manières'.

La révolution asdrubalienne rompt avec les limites de la scène et agit en écho envers la jeunesse en l'alimentant et en potentialisant son comportement. Ne pas se raser ou ne pas se couper les cheveux, faire l'amour libre avec ses amis ou même fumer de la marihuana et croire aux druides, c'est-à-dire rompre avec des barrières morales rigides, c'était effectivement plus 'choquant' pour la société et plus effectif politiquement. Sur scène les Asdrubaliens matérialisèrent une posture *pop rock, hippie* et libertaire définitivement en rupture avec l'idée du statu quo en place. Rien de plus politique que la négation du pouvoir en place et la construction d'un nouveau discours amenant à une issue non moins militante et osée au niveau des changements comportementaux. Ce discours sur scène, libéré des carcans, réaffirmait l'amalgame entre l'art et la vie dans un contexte contemporain où justement les principes de la vie, la liberté et la révolution, étaient niés et refusés. Ayant comme certitude la faillite des institutions en place, l'action d'Asdrúbal Trouxe o Trombone se fit ainsi hors des mécanismes du pouvoir et finit par trouver un espace d'autonomie pour son idéologie artistique qui s'avérait politisée. Un professeur de littérature de l'Université de São Paulo, Stefan Wilhelm Bolle le qualifia ainsi : « Asdrúbal continue à renverser les normes et les modèles et met sur scène la nouvelle sensibilité de la décennie[1544] ».

La décennie 1970 voulait tourner la page et Asdrúbal fut une sorte de retour à l'esprit de fête dont le théâtre manquait avec la répression de droite et la rigidité de la pensée de gauche. Asdrúbal Trouxe o Trombone a mis sur scène l'argot, l'ironie, la discussion sur les interdits, renversant les préjugés et secouant les valeurs conservatrices de l'époque, tout cela sans financement ni mécène. Il s'agissait d'un théâtre qui surgissait avec force, caractère et dénotait d'une explosion créative, sans décors significatifs avec une simplicité d'apparat sur scène qui recentrait le spectacle sur les choses les plus importantes au théâtre : la trame et les acteurs. Le discours était celui de la joie, un discours qui créait une forte empathie avec son public en grande majorité jeune. Dans ce contexte de répression envers le théâtre, et parfois de terreur envers

[1544] Stefan Wilhelm Bolle, connu aussi comme Willi Bolle, docteur de Littérature à l'Université de São Paulo in : ANTÔNIO, João. *O Asdrúbal vem aí. Com A Farra da Terra, novos caminhos do teatro.* Journal Correio Braziliense. Brasília, Distrito Federal, 10/décembre/1983. Archive FUNARTE.

celui-ci, Asdrúbal Trouxe o Trombone renversa le discours en vogue et lança, en plein milieu d'un tourbillon politique, de façon presque cathartique, le rire, l'ironie, tout cela avec une composante d'enthousiasme et d'allégresse. Le rire et la célébration de la vie devaient revenir. Asdrúbal condensait d'un côté la liberté, la jovialité et le bonheur, et de l'autre la déconstruction des codes et des vices de la dramaturgie. C'est dans ce sens qu'à plusieurs reprises Asdrúbal est cité dans la presse comme « une bouffée d'air » dans le théâtre brésilien de la période. Asdrúbal Trouxe o Trombone en voulant intensifier la vie par le biais du théâtre a réussi, non seulement à devenir un point important de l'histoire du théâtre brésilien, mais aussi à devenir un repère symbolique de la génération 1970 et de tout le mouvement esthétique et culturel de la période.

L'un des plus importants critiques de théâtre contemporain à la troupe, Yan Michalski, n'hésitera pas à dire qu'Asdrúbal fut la chose la plus significative vécue par la dramaturgie de Rio de Janeiro depuis plusieurs années. Cette opinion n'était pas celle du seul Michalski ; une grande partie des critiques spécialisés, ainsi que des intellectuels reconnus, partageaient cette opinion[1545]. Enumérant les points que le critique jugeait comme centraux, il plaçait en premier que la troupe avait sédimenté un style de mise en scène profondément originale qui s'enrichissait au long de la carrière du groupe. En second, venait la correspondance parfaite entre le langage théâtral et le style de vie de la jeunesse de la zone sud de Rio, ce qui avait produit une profonde identification de ce public avec la troupe et la cristallisation d'un système de production sui generis.

Asdrúbal Trouxe o Trombone au travers du discours « Vivez pleinement la vie » et « Faites par vous-même » a ouvert une voie pour le théâtre mais aussi pour la culture des années 1970 avec une série de jeunes et de groupes qui suivirent sa route. L'esthétique alternative alliée au discours sur la liberté de vivre pleinement a influencé directement toute une génération d'acteurs et de troupes. Le langage simple, décontracté, l'impertinence comique de la troupe a conduit à l'absorption par la télévision de ce genre qui donnera naissance à des séries télévisées à succès dans les années 1980 comme *TV Pirata*, avec les Asdrubaliens Regina Casé et Luiz Fernando Guimarães et *Armação Ilimitada* écrit par une autre Asdrubalienne, Patrícia Travassos. Effectivement, la troupe fut plus qu'une synthèse de sa génération au théâtre. Elle innova au théâtre par son langage et sa posture scénique, ainsi que par ses processus de

[1545] MICHALSKI, Yan. *Haja fôlego para soprar o trombone.* Jornal do Brasil, Caderno B. 05/mai/1981. Pg. 10.

création, créant un style propre qui influencera toute une génération et donnera naissance à des icônes de la culture brésilienne comme le Circo Voador.

En 1999, la journaliste Paloma Pietrobelli écrivait dans le journal *Tribuna da Imprensa* que Asdrúbal Trouxe o Trombone était entré dans le panthéon des grands noms de la dramaturgie en lançant un nouveau procédé créatif pour faire de l'humour au théâtre. La journaliste mettait la troupe côte à côte avec des compagnies de renom comme le *Teatro Brasileiro de Comédia,* le *Teatro Arena* et le *Teatro Oficina,* et affirmait que la troupe s'était imposée comme un des principaux groupes nationaux de théâtre responsable du développement de l'art dramaturgique tel que nous le connaissons de nos jours[1546].

En résumé, Asdrúbal Trouxe o Trombone est arrivé sur scène en niant les normes et les codes en place et se refusant à perpétuer la tradition dramaturgique. Asdrúbal a réussi à rompre avec ce qui était établi. Son mot d'ordre était la subversion non seulement des codes de la dramaturgie, mais aussi des valeurs et des interdits de la société brésilienne, désignant la troupe comme un des grands piliers du théâtre de la révolution culturelle qui adviendra à partir des années 1970.

Le projet artistique d'Asdrúbal Trouxe o Trombone a renforcé, par sa création collective, son approche du théâtre et de la philosophie, un projet humain et artistique qui prit place à la marge du marché et de la tradition, mais qui révolutionna la dramaturgie, influença sa génération et ouvrit la porte à d'autres expressions artistiques.

Le travail asdrubalien a anticipé, non seulement au niveau dramatique et scénique mais aussi au niveau théorique et critique, une conscience et une pratique théâtrale qui seront largement assimilées dans les années 1980. C'est le processus de création qui dicte les règles du spectacle, c'est le parcours d'élaboration des divers fragments de la collectivité qui donne lieu à un résultat.

D'autre part, si le théâtre asdrubalien peut être considéré comme moins académique ou intellectuel, il ne peut pas cependant être jugé comme aliéné ou non engagé face à la vie, à la société et, par conséquent, à la politique. Malgré les changements par rapport aux années 1960 dans les approches poétiques, esthétiques et comportementales, Asdrúbal Trouxe o Trombone propose une forme nouvelle à la résistance du théâtre durant cette période. L'improvisation, la précarité des conditions de production et de mise en scène, et un discours centré sur la liberté, le collectif et les

[1546] PIETROBELLI, Paloma. *Martins Pena debate a história do teatro.* Journal Tribuna Bis. 16/juin/1999. Pg. 2.

différences de regard, sont de bons exemples de l'ouverture aux débats et aux questionnements sur les nouvelles perspectives de faire de l'art et de créer de nouvelles formes de résistance. Une bonne partie des collectifs qui naitront du mouvement théâtral alternatif démontrent que pour arriver à un nouveau langage de création et rompre avec les paradigmes théâtraux, il est important de penser la manière de créer et de produire de la dramaturgie. Surtout il ne faut pas perdre de vue que l'objectif fondamental est de se lancer dans l'inconnu, de diversifier et d'exploiter de nouveaux horizons et de nouvelles possibilités. L'expérimentation et son exercice feront comprendre au théâtre de la décennie suivante, les années 1980, que de nouveaux rêves sont permis, que l'hypocrisie n'a pas sa place dans l'art et qu'il est nécessaire d'être constamment dans une recherche d'expérimentation de nouvelles techniques pour s'approprier la scène.

En analysant le théâtre brésilien contemporain, quelques caractéristiques émergent comme l'autonomie scénique, la diversité et l'hybridation, le dialogue avec de nouvelles technologies, l'interaction avec le public, la valorisation du sens, de l'improvisation et de la performance. Ces principes, techniques et procédures scéniques actuelles furent expérimentés pour la première fois dans les années 1970 par des groupes dont Asdrúbal Trouxe o Trombone est un des plus importants exemples. Ses caractéristiques et ses méthodes, mal accueillies et méprisées à l'époque, finirent par être assimilées et reproduites progressivement par les générations suivantes. Elles conquerront un espace dans les années 1980 et continueront leur rayon d'influence dans les années 1990. L'héritage d'Asdrúbal Trouxe o Trombone, mais aussi des groupes alternatifs, marginaux et contreculturels dans leur ensemble, sont influents encore aujourd'hui et restent un terrain fertile pour de nouvelles recherches sur le sujet et ses conséquents déploiements et développements.

Index des noms propres

A

ABRAMO, Perseu……..……..…….119

ABREU, Fernanda……....485, 550

ACCIOLY, Karen……...……..……484, 629

AFONSO FERNANDES, Sérgio……..……553

AGEE, Philip……..…..……....43

ALBUQUERQUE, Everson……..……304

ALBUQUERQUE, Ivan de……..……..…198, 199, 200

ALBUQUERQUE CAVALCANTI, Johana de…….……..…….546

ALENCAR, Miriam……..……220

ALENCAR CASTELO BRANCO, Humberto de..……..…110, 115, 118, 123, 125, 133, 153, 166

ALF, Johny……205

ALMEIDA BRUM DUARTE, Marina de……..…...…….……..……331, 335

ALMEIDA PINTO ADONIAS FILHO, Décio de……...…….……133

ALTHUSSER, Louis……...……..162, 202

ALVES, Ataulfo……..……63

ALVES de LIMA, Mariângela……..…..…….….512, 533

ALVES NETO, Cosmes……...……204

ALVES de SOUZA, Naum……...……402, 403

AMÉLIA, Maria ……..…….243

AMORIM, Alberico……..……380

AMORIM SOARES, Diogo……...……..……447

ÂNCORA, Armando de Moraes……..……112

ANDRADE, Alice…….556, 558, 560, 570, 575

ANDRADE, Jairo de……...……..227

ANDRADE, Joaquim Pedro de……452

ANDRADE, Jorge…….....134, 137, 160, 303

ANDRADE, Mário……441

ANDRADE, Oswald de……..157

ANDRÉS, Maria Helena……461

ANGÉLICA, Joana……492

ANTÔNIO, João……....527, 530

ANTUNES RUAS, Elaine……...356

AQUINO, Adriano de……466

ARAES, Miguel……130

ARAGÃO, Diana……469

ARAGÃO, Sheila……..529

ARAP, Fauzi……160, 307

ARARIPE, Oscar……167

ARAÚJO, Alcione de……..330

ARAÚJO, Severino……..582

ARCO e FLEXA, Jairo……..70

ARISTOTE……475

ARÔXA, Jaime……..582

ARRABAL, José de……313

ARTAUD, Antonin……439, 496, 504

ASSIS, Francisco de……124, 148, 595

ASSIS CORREIA de MELO, Francisco de……124

AUTRAN, Paulo……..54, 55, 88

AZEVEDO, Odilon……..340

B

BADIE, Bertrand……..……...…….376, 613

BAHIANA, Ana Maria…….…….588, 613, 614

BAÍA, Carlos Alberto……...……..…585

BARDOT, Brigitte……..……...511, 515, 517, 520, 530

BARRETO, Ricardo……..……545, 550, 555

BARROS, Adhemar de……..……..93, 108

BARROSO, Júlio (journaliste)……...…….…..354

BARROSO, Júlio (musicien)…….……..…….……540

BASTOS, Othon…….……...……308, 349

BAUDELAIRE……...…..……496, 504, 507, 517

BAYER, Leonides……..……..304

BECKER, Cacilda……..…..…….54, 55, 167, 170

BELOCH, Israel……...……...……..……468

BEN, Jorge……...……..……206

BENJAMIN, Walter……..…….…….80

BERGMAN……..…….……330

BERLINER, Roberto……..……...…….....484, 631

BERNARD, Marc……..……..68

BESANZONI, Gabriela……...……..449

BETHÂNIA, Maria……...……195

BIAL, Pedro……...……..……..364, 588

BIG BOB……...……525

BITTAR, Jorge……..…..…..596

BITTENCOURT, Francisco……..……..….458

BLANCO, Armindo……..……349, 380

BNEGÃO……...……..…….596

BOAL, Augusto...……..…61, 65, 68, 69, 72, 75, 76, 135, 142, 148, 309, 387, 400, 598, 614, 626

BOCÃO, Ricardo……..……397

BOMFIM, Beatriz……..…..…….560

BONIFÁCIO, José……...…..…….42

BORGHI, Renato……..……70, 72, 155

BOSCO, João……..……..206

BOTKAY, Caïque…….……...…….281

BRAGA, Gilberto……..……293, 295, 299

BRAGA, Ney……...…….…….341

BRANDÃO, Tânia……...……260, 521

BRASIL, Assis……..……113

BRECHT…….....….....156, 157, 309

BREITMAN, Ruben…….……..….…..….457

BRESSER, Luis Carlos…….……..…….……..…162

BRITO, Iremar…….…….……239

BRITO, Lena…….…….....496, 499, 500, 505, 514, 521, 536

BRITTO, Sérgio……..55, 247, 303, 305, 315, 316, 323, 343, 349, 387

BRIZOLA, Leonel…….……..…96, 98, 101, 104, 105, 107, 108, 119, 290, 392

BRONDI, Lídia……..…….……..484, 494

BRONSTEIN, Kátia……..……..….……485

BRYLHO……...……524

BUARQUE, Chico……..……..……574, 592, 632

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa……..…….12, 21, 353, 354, 381, 410, 413, 416, 434, 444, 490, 503, 510, 535, 537, 545, 559, 603

BULCÃO, Márcia……..……..……545, 550, 554, 555

BURKE ELBRICK, Charles……..…….……..150

BUSSUNDA…….……..……..…..588

BUZAID, Alfredo……..……..…….……232

C_____

CABALLERO, Mara……..…….……..491

CAETANO, Maria do Rosário……..……....531

CALADO, Antônio……...410

CALVÃO, Márcio……...……559, 560, 561, 564, 575, 576, 583, 588

CÂMARA, D. Hélder……...…….……169

CAMISA (Maitre)……..……...…583

CAMPOS, Geir……..…….86

(CÂNDIDO), Maria Fernanda……...……167

CAPOEIRA, Nestor……...……..…….569

CARDOSO, Louise……...327

CARDOSO, Sérgio…….……..……..…54, 55

CARLOS, Erasmos……397

CARRERO, Tônia……..……...……..54, 167

CARTOLA (Angenor de Oliveira)……..……..……..…136

CARUSO, Chico…….……..…466

CARVALHO, Beth…….……..……592

CARVALHO, Jorge (Jorginho)…….348, 350, 379, 381, 383, 411, 413, 509, 521

CARVALHO, Walter……..…….……464

CASÉ, Geraldo……...…….……..313, 314

CASÉ, Patrícia……...…….……...506, 507

CASÉ, Regina…….....243, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 255, 266, 268, 281, 283, 284, 300, 312, 313, 314, 315, 316, 319, 322, 327, 334, 348, 349, 356, 358, 359, 364, 379, 381, 383, 388, 408, 409, 410, 411, 413, 415, 416, 426, 436, 445, 476, 482, 483, 484, 489, 493, 499, 505, 512, 515, 516, 517, 519, 520, 521, 526, 529, 535, 536, 568, 570, 609.

CASSAR, Mauro……..……582

CASTANEDA, Carlos……..……187

CASTELO BRANCO, Carlos…….…….…….100

CASTELO BRANCO, Paulo Maurício……..……..……595

CASTELO BRANCO, Sandra……..……239

CASTRO, Fidel……..……..…….108, 164

CASTRO TOJEIRO…….…….……156

CAULI……...……..…..397

CAVALCANTI, Cláudio……...…265

CAVALCANTI, Newton…….…….…….466

CAVALCANTI, Péricles…….....503, 506, 519, 526

CAYMMI, Dorival……...…….135, 533

CAZUZA……...……485, 524, 563

CERKES, Raquel…….……...……...553

CERQUEIRA FILHO, Gisálio……..……..24, 487

CÉSAR, Mauro……..……583

CHACAL (Ricardo de Carvalho Duarte)…...11, 326, 364, 381, 386, 388, 408, 409, 413, 507, 568, 575, 588

CHAGAS, Walmor……...……...……..54, 55, 167

CHAGAS FREITAS (Gouverneur)…….……..……561

CHAGAS FREITAS, Zoé…….……..…..561, 562, 572, 573

CHAPLIN, Charles……...…80

CHAVES, Mauro…….…..309

CHAVES, Ricardo……...……..……563

CHAVES, Selma……..…….331

CHAVES, Xico (Francisco de Assis Chaves Bastos).....24, 230, 204, 205, 389, 440, 456, 460, 596

COCTEAU, Jean……...……..……53

COELHO, Eliomar……..…….…..……596

COLASANTI, Marina……...……468

COLKER, Débora…….……...…….583

CONDE, Luiz Paulo……...……...…594

CONDE, Paulo (Henrique)……....315, 316, 317, 334, 356, 359, 360, 413, 427, 532

CONRADO, Ademar……...……..……261

CONSELHEIRO, Antônio……..……...……137

CONSUELO, Baby……..…….397

COOPER, Carina……...…499, 505, 514, 521

CORRÊA, Rubens…….198, 200

COSTA, Armando……...……..135

COSTA, Augusto da…….….336, 337, 339

COSTA, Gal……...…..…….195, 198

COSTA E SILVA, Arthur da……..……..115, 124, 128, 160, 166, 168, 175, 232

COTIA BRAGA, Reinaldo…...……...……24, 232, 461, 462

COUSTEAU, Jacques……..…….……517

COUTINHO, Júlio……...…….....…562, 563, 571, 572, 573

COUTINHO, Valdi ……..……382, 533, 534

COUTINHO, Wilson……...……..466

COUTO E SILVA, Golbery do……...……95, 180

COVAS, Mário……...……...…127

CRESTA, Isolda……..…..…152

CROWLE, Aleister…….....187

CUENTRO, Juliana……..….383

CUNHA, Alzira……...70

CUNHA, Wilson……...349, 380, 522

CUNHA LIMA, Jorge…….....71

D

DAIBERT, Arlindo……..…….466

DALI, Salvador……..……..…….458

DALLARI, Dalmo……..……..392

DANTAS, Daniel……...…...249, 253, 280, 281, 282, 312

DANTAS RIBEIRO, Jair……..…..……93

DAPIEVE, Arthur……..……..…….539, 564

DELLA COSTA, Maria……..……63

DELLA COSTA, Sandro……...……..63

DEL SANTO, Dionísio……...……..……456

DESCAVES, Jean Lucien…….72, 75

DHAR, Leela……...……..504

DIAS de MATTOS, Luis Paulo……..……..414, 415

DI CAVALCANTI……...…….458

DICKENS, Stanford……58

DIDEROT, Denis……..119

DIEGUES, Cacá……....246

DINES, Alberto…….....……231

DINIZ, Jota……...….265

DIONÍSIO, Cacá……..…….281, 334

DI PRIMO, Rose……...…194

DONA ZICA (Euzébia Silva do Nascimento)…….....…….136

DÓRIA, Gustavo……..……...…..133

DOSTOÏEVSKI, Fiódor Mikhailovitch……..……..119

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos……..…….133, 504

DUMAR, Deborah…….……....415, 550

DUPRAT, Rogério……144

DUTRA, Maria Helena……...……...……533, 534

DUSEK, Eduardo…….……..…..….369

DYLAN, Bob……...……91

E

EICHBAUER, Hélio……..……...456

ESCOBAR, Ruth……...……167

ESPÍRITO SANTO, Solange……..……..508

F

FAÇANHA, Juvêncio……...….167

FAGUNDES VARELA, Sebastião……...……..……..447, 448

FAKSMANN, Marcos……..……..…456

FALCÃO, Armando……..…232

FARIAS, Marcílio……..……...262

FAWCETT, Fausto……...…...…….484, 485

FÉLIX, Moacir……..……...…86

FERNANDES, Florestan……..…..41

FERNANDES, Millôr……....……88, 152, 309, 349, 373, 466

FERNANDES, Sílvia……..……...…….22, 495, 511

FERNANDES SOBRINHO, Raul……..……..……422, 423

FERRAZ, Buza……..489

FERREIRA, Bibi……...……349

FERREIRA, Procópio……...…..51

FICO, Nicolau……...113

FIEL FILHO, Manoel……..…….361

FIGUEIREDO, João Batista…….....391,400, 401, 538

FIGUEROA, Graciela……..……575

FILHO, Antunes……..…..…134, 400, 401

FONSECA, Rubens……...……326

FOREST, Fred……...……221

FORGHIERI, William (Billy)……...……550, 555

FORISH, Max……239

FORT, Paul……277

FORTUNA, Antônio Pedro…….……..……550

FORTUNA, Perfeito…….11, 24, 289, 290, 291, 292, 293, 315, 316, 317, 319, 322, 327, 334, 355, 359, 385, 407, 410, 411, 412, 413, 445, 482, 483, 485, 490, 492, 493, 494, 495, 514, 516, 523, 527, 535, 536, 555, 557, 558, 559, 560, 561, 564, 567, 569, 572, 573, 574, 575, 576, 586, 588, 597

FRANCO, Francisco……..……..…….441

FRASER, Etty……..…….72, 73

FREIRE, Jadir……..…….466

FREIRE, Paulo……..……..82

FREIRE, Roberto……..……..71, 188

FREITAS MELLO CASTRO, Rodrigo de……..…….448

FRÉJAT, Roberto……...……589

FREUD, Sigmund……..162, 187

FRIEDMANN, Daniel……...……192, 196

FRISCH, Max……...…….134

FURTADO, Celso…….……119, 162

G_____

GALVÃO, Maria Inês…….……..424, 425

GAMA E SILVA, Luís Antônio……128, 232

GASPARI, Élio……...……..342, 343

GARCIA, Maria Cecília……512

GARCIA MÁRQUEZ, Gabriel…….200

GEISEL, Ernesto…...……180, 234, 342, 365, 366, 367, 368, 369, 371, 384, 391, 450

GERCHMAN, Rubens…..……450, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 460, 461, 464

GIL, Gilberto……...….143, 144, 145, 148, 179, 195, 206, 243, 244, 326, 363, 397, 426, 464, 506, 519, 591

GILBERTO, Bebel..……..485, 492, 563

GILBERTO, João……..……492

GISMONTI, Egberto……...……..464

GLEIZAL, Jean Jacques…..……..…….76, 159, 390

GOGOL, Nikolai Vasilievich…….....27, 249, 251, 254, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 264, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 299, 316, 320, 527, 602

GOLDFELD, Janine…….…….249, 381

GOMES, Dias……137, 153, 377

GOMES, Jorge…….24, 208, 233

GOMES, Pepeu……..…397

GOMES, Severo……180

GONDIM, José Carlos……..……247

GONZAGUINHA…….……205

GONZALES, Lélia……...….456

GORDON, Lincoln……...……..……..104, 109, 110, 111, 114, 118

GORKI, Máximo…….…….132, 326

GOULART, João…..13, 14, 25, 26, 29, 32, 36-45, 83, 85, 92, 94-97, 99, 101, 102, 104, 105, 108-114, 124, 131, 132, 232, 246, 290, 454

GRISOLLI, Paulo Afonso…….……155, 156, 561

GUARNIERI, Gianfrancesco……....60, 62-64, 68, 83-85, 133, 137, 267, 307, 308, 349, 375

GUERRA, Ademar……...…….159, 387

GUERRA, Ruy……82

GUERRERO, Hélio……..……..415

GUEVARA, Ernesto…….……..37

GUILHON, Gilda……..……281, 312

GUIMARÃES, José Carlos ……..169

GUIMARÃES, Luiz Fernando…..243, 250, 251, 279, 281, 282, 300, 312, 316, 317, 334, 338, 348, 358, 359, 362, 407, 408, 410, 413, 426, 428, 445, 476, 482, 483, 484, 493, 499, 505, 512, 515, 521, 533, 534, 536, 557, 568, 570, 609

GULLAR, Ferreira……..……..……85, 86, 157, 207, 290

H

HADDAD, Amir……..…….70, 73, 155, 216, 235, 236, 280, 305, 400, 424, 434

HAGEN, Nina……..……..…396

HAMANN RADEMAKER GRUNWALD, Augusto……...……...…….124

HEEMANN, Claudio……..…..434

HELIONORA, Bárbara……...……..133

HENFIL……...……..387

HENRIQUE, Ginda……...……448

HENRY, Bruce…….……205

HERNANDEZ, Solange (Maria Teixeira)…….....401, 508, 550

HERZOG, Vladimir……..……..……..361, 362, 372

HIRSZMAN, Léon……..83

HOCHHUTH, Rolf……...…….152

HOLANDA, Giordana……...……466

HORTA, Ana…….……466

I

IALE, Renan……..516

J

JABOR, Arnaldo……408

JACMONT, Jair……466

JARRY, Alfred..……..27, 249, 268, 275, 277, 278, 282, 293, 296, 297, 299, 310, 602

JEAN PAUL II……..……392

JESUS, Carlinhos de……..……582

JOBIM, Tom…….……206

JOHNSON, Lyndon……...……109, 111, 114

JORDÃO PEREIRA, Geraldo…….……..468

Jorge Fernando……..……489

JUBA…….550, 555

JUÇÁ, Maria…...……...393, 464, 468, 558, 562, 568, 578, 579, 580, 581, 590, 593, 594

JULIÃO, Francisco……...…….100

JUNQUEIRA, Fábio……...……..….327, 334, 352, 381

JUNQUEIRA, Ivan……...…….205

JUREMA, Abelardo……..……119

K

KARABTCHEVSKY……..……..552

KENNEDY, John Fitzgerald……...……91, 106, 108, 109

KETI, Zé (José Flores de Jesus)……..….139

KHALIL, Glória……...…….503, 504

KLEEMN, Fredi……..55

KRUEL, Amaury……...112

KRUGLI, Ilo……..349

KUBITSCHEK, Juscelino (Juscelino Kubitschek de Oliveira)……33, 36-38, 57, 69, 73-75, 80, 450

KUSHNIR, Beatriz.……...…….229

L

LACERDA, Carlos……108, 449

LAMPIÃO……137, 307

LANDO, Vivien……..495, 504

LAURO, Pedro……373

LAVIGNE, José…….381, 408, 413

LEÃO, Nara…….82, 139, 140

LEE, Rita…….363, 397

LEITE, Aldo……68, 349

LEONILSON, José……..497, 499, 505

LEPORACE, Beta……493

LEVI, Clovis……267, 293, 342

LEVY, Glória……349

LICIA, Nydia……..54

LIMA, Jairo…….307

LIMA, Marina…….544, 545

LIMA, Negrão de……451

(LIMA SOUTO), Edson Luís de..……..125

LIMINHA……551

LINHARES, Regina……316

LINS, Ivan……206, 397

LOBÃO……544-546, 550, 579, 589

LOBATO, Monteiro……197

LOBO, Edu…….202

LOBO, Fernando…….525, 526

LOIOLA C. FAGUNDES, Coriolando……286

LOMBARDI, Fernando…….582, 588

LONTRA, Marcus……...……...462, 463, 465, 467-470

LOPES, Fernando……..……466

LUIZ, Macksen…….224, 227, 263, 279, 305, 307, 310, 341, 349, 379, 380, 381, 419, 422, 435, 472, 474

LUKÁCS, Georg……...……163

LUSTOSA, Heloísa…….……..333

LUTHER KING, Martin…….…….91

LUZ, Pedro……..……..524

LYRA, Carlos……...……...82

M

MACALÉ, Jards……..……..204

MACEDO, Edgar……...……...569

MACHADO, Ana Maria…….…..479

MACHADO, Sônia…….……..569

MACIEL, Luís Carlos……...……418, 419, 421

M. D., Magno……...…….456

MAGALDI, Sábato……...426, 512

MAGALHÃES, Aloísio……..……..180, 400

MAGALHÃES, Cristina……..…….545

MAGALHÃES, Roberto……...……466

MAGALHÃES PINTO, José de……114

MAGRITTE, René……...…….458

MAIA, César……..……...……593, 594, 596

MAIA, Tim……...…….206

MAIA, Wolf……..……489

MALUF, Paulo……..……395

MANN, Thomas……..……43

MAO, Tsé-Tung……..……..162

MARCOS, Plínio……...……159, 160, 309

MARCUSE, Herbert……..……...…….163, 187, 188

MARIA, Cleusa…….……480

MARIGHELLA, Carlos……..……..126

MARÍLIA, Pêra……...……...……349,381, 383, 445, 499

MARINHO, Flávio……...….277, 346-349, 415, 420, 421, 430, 432, 436, 488, 489, 517, 520, 521, 523, 525

MARINHO, Sebastião……...……552

MARINHO ZANOTTO, Ilka……...…….227

MARLEY, Bob……...……...……397, 515, 517

MARQUES, Ivan……...……413

MARTINEZ CORRÊA, José Celso……....70, 72, 73, 155, 158, 159, 170, 244, 400

MARTINS, Carlos Estevam……...……...83, 85

MARTINS, Luciano……..207

MARTINS C. COSTA, Maria Cecília……..414, 415

MARTINS LAGE, Henrique…….…448

MARX, Burle……...….577

MARX, Karl……..162

MATISSE, Henri……...……458

MATOGROSSO, Ney……..…….397, 464

MATTA, Roberto da……...……..…464

MAUTNER, Jorge……...……..444

MAZILLI, Pascoal Ranieri……...…….115

MCCONE, John…….....113

MCNAMARA, Robert……..……114

MEDEIROS, Benício……...…….490, 566

MEDEIROS, Francisco……..…….……..302

MÉDICI, Emílio (Emílio Garrastazu Médici)..……14, 69, 181, 193, 241

MEIRELES, Cildo……..……..466

MEKLER, Sérgio……..……483, 484

MELLO, Antônio……..……580

MELO, Francisco de Assis Correa de……..…….124

MELODIA, Luiz……..…….544

MENDES, Osvaldo……..…….387

MENESCAL, Roberto……...……...…….526

MESQUITA, Evandro……...……...245, 247, 327, 333, 334, 408, 410, 413, 414, 445, 484, 493-495, 514, 536, 544-551, 554, 555, 568, 569

MEZECK, Ruth…….334, 575

MICHALSKI, Yan…...……...56, 133, 134, 152, 199, 200, 225, 227, 230, 238, 257-260, 264, 266, 268, 274, 275, 280, 281, 295-297, 299, 302, 304, 307, 310, 329, 334, 341, 344-348, 351, 358, 362, 365, 372-377, 387, 388, 401-403, 419-421, 424, 426, 428-432, 436, 439, 441-444, 471, 472, 480-482, 518, 609

MIGLIACCIO, Flávio…….60

MILLER, Sidney……...……148

MILLÔR, Fernandes……...……88, 152, 309, 349, 373, 466

MINC, Carlos……...…….596

MIRANDA, Carlos

MIRANDA, Carmen……..……..…….190

MIRANDA, Orlando……....223, 227, 233, 288, 289, 293, 308, 317, 341, 349, 358, 395, 404

MIRANDA, Regina……..……...….439

MIRÓ, Joan……..…….458

MOLLICA…….……466

MONTEIRO, Lyda……392

MONTENEGRO, Fernanda……..……...54, 55, 349, 373, 381, 418, 474, 475, 602

MOON, Scarlet……..364

MORÃES, Dulcina……340, 341

MORAES, Luciana……435

MORAES, Marcílio de……..……...307

MORAIS, Frederico……..……457

MORAIS, Mendes de……...…….458

MOREIRA, Morais…….……..……569, 570, 574

MOREIRA ALVES, Márcio……...……..127

MORINEAU, Henriette……...……...….53

MORONI, Breno……..…….575

MOTTA, João Carlos……249, 281, 312

MOTTA, Nelson……...145, 263, 268, 282, 293, 300, 321, 334, 345, 349, 350, 362, 379, 386, 419, 426, 430, 432, 488, 494, 567, 569, 571

MOURA, Paulo……..……...582

MOURÃO FILHO, Olímpio……...……..……112, 113

MROZEK……..…….…….……..304

MUIÑO LOURENDA, Antonio……..…….….204

MURICY, Antônio Carlos…….…112

N

NASCIMENTO, Milton……..……..206

NASCIMENTO, Oberon…….……..……507

NAPOLITANO, Marcos……..……...…77, 120, 140, 173, 370, 371, 392

NAVARRO de TOLEDO, Caio……..41

NAZARÉ……...……...…….572

NEDER, Fernando……..……24

NEDER, Gizlene……..……...3, 24

NEIVA, Vicente……..……..386

Nelsão……..……..524

NETO, Antônio Henrique Pereira……..……...…169

NETO, Delfim……..…….260

NETO, João Cabral de Mello……..……...…….68, 157

NEVES, João das……...……349

NEVES, Tancredo……...……..395, 538, 592

NICOLETE, Aldéia……...……328

NIELSEN, Éric……...……...……305

NIETZCHE……..……..411

NIXON……...……...117

NOGUEIRA DE LIMA, Raul……...……168

NOSTRADAMUS, Michel de……...……187

NOVAES, Carlos Eduardo……...…….373

NUNES, Augusto……..……568

NUNES, Celso……...……302

NUNES, Rogério……...……...….230, 286, 332

NUNES LEAL, Vitor……..……94

O_____

O'CASEY……..……...303

OITICICA, Hélio…..……117, 145, 244

OLAVO, Agostinho……...……133

OLIMECHA, Luiz……...……..395

OLIVEIRA, Domingos……...…276

OLIVEIRA, Pernambuco de……..292

OLIVEIRA, Vilmar de……...……...358

ONO, Haruioshi……..……..577

OVERBECK, Martha……...…….308

P_____

PACHECO, Tania……...……..…227, 349, 358, 377, 380

PADILHA, Maria…….…….489

PADRE CÍCERO……..……137

PÁDUA, Nina de……..…….247, 315, 316, 327, 410, 413

PAES, Tavinho……..……364

PAIVA, B. (José Maria Bezerra de Paiva)……..……...…227

PAIVA, Rubens……...……..198

PARREIRAS, Roberto……..……341

PASCOAL, Hermeto……...……..464

PÉCORA, José Renato……..……57, 62

PEDIG de CAMPOS, Pedro……...……...417

PEDROSA, Mário……...……..464

PEIXOTO, Charles……...…….364

PEIXOTO, Fernando……...……71, 307, 349, 376, 419

PEIXOTO, Luis Arthur……...……..249, 273, 281

PENNA, Fátima…….448

PEPÊ……..397

PÊRA, Marília…….……..349, 381, 383, 445, 499

PEREIRA, Vicente……381, 408, 413

PEREIRA dos SANTOS, Nelson……82

PEREZ, Amador……466

PERTENCE, Sepúlvida……..……..119

PESSOA, Fernando……..……158

PESSOA, José Paulo……..……...381

PETIT……..……..397

PEYTON, Patrick…….…….……107

PICASSO……...……...…….458

PIETROBELLI, Paloma……..…….610

PIMENTA, Aluísio……..…….589

PIMENTEL, Altimar……...……..216, 309, 424

PIRAN, Wilson……..465, 466

PIRES, Meira…….160

PLANCHON, Roger……..155

PONTES, Paulo…….155, 349

PORCIDONIO, Gilberto……...……485

PORTELA, Eduardo……..233

PORTINARI, Candido……...…...458

POWER, Tyrone……....449

PRADO JUNIOR, Caio……...……..162

PRESTES, Analú……...……569

Q_____

QUADROS, Jânio (Jânio da Silva Quadros)……..……....26, 36, 37

QUEIROZ GARCIA, Wilson de……..……330, 331, 339

QUEIROZ TELLES, Carlos ……..……..70, 72

R_____

RAJNEESH……..……..……496, 504

RAMALHO, Elba……..396

RAMOS, Odir……...…….304

RANGEL, Flávio……...……63, 88, 152, 156, 160, 170

RAQUEL, Teresa……..……304

RATTO, Gianni……...……..160, 247

REICH, Wilhem……..……...188

REIS, Evandil……358

REZENDE, Nehemias……...……484

RIBAMAR, José……...…….393

RIBEIRO, Darcy……..……...44, 113, 115

RIBEIRO, Eid……...…….309

RIBEIRO, Leyla……...…….198

RIBEIRO de ALMEIDA, Maria……...330

RIBEIRO CHAVES NETO, João……..…...……372, 373

RICARDO, Sérgio……...……82

RICO……..…….……...397

RIPPER, Luiz Carlos……...……..201, 227

RITCHIE……..…….554, 555

RITO, Lúcia……..……418, 419

ROBERTO CARLOS……..…….543, 554

ROCHA, Glauber……82, 145, 244, 350, 431, 432, 443, 451, 630

ROCHMAN, Marta……..…….250

RODRIGUES, Felinto……...……160

RODRIGUES, Nelson……...…..50, 51, 52, 152, 160, 303

ROELS JR., Reynaldo……...……463

ROLIM CAUCHIOLI, Maria Inês……..…….…….508

ROSA, Noel……..…….….63

ROSA, Tomás Santa……50

RUI MEDEIROS, João……..288, 292-294

RUSK, Dean……..…110, 111, 113, 114

S

SÁ, Martim de……..…….447

SÁ RABELLO, César de……..……448

SALAZAR, Antônio de Oliveira……..…….……..90, 441

SALEMA, Antônio……..…….447

SAMPAIO, Júlia……...….281

SAMPAIO, Julita……..……249, 312

SANTEIRO, Sérgio……...……456

SANTOS, Célia Maria dos …….……24, 470

SANTOS, Lulu……..……397, 540, 544

SANTOS, Pedro……..……..499, 505, 521

SANTOS, Ronaldo……..……..364

SARGENTO, Nelson……...……..136

SARNEY, José……..……395, 543

SARTRE, Jean Paul……..……...…72, 74-76, 162

SCLIAR, Carlos……...……..466, 467

SEEGER, Peter……...……...142

SEIXAS, Raul……...…….205, 206, 393, 394, 464

SERRA, José……...……..119

SERRAUTE, Claude……...……69

SETTA, Ivo……..…….…570, 575, 576

SETTE, Maurício……...…….559-561, 566, 575-577

SEVERO, Helena……..……593

SHAKESPEARE……...……....304, 402

SILVA, Armando Sérgio da……..……..74

SILVA, Benedita da……..……587

SILVA, Ismael……...……136

SILVA, Paulo Márcio da…….....279, 319, 346

SILVA de SOUZA PEREIRA……...……572

SILVA TELLES JUNIOR, Godofredo da……...……..370

SILVEIRA VIDAL, Solange da……...……285

SIQUEIRA, João……..……490, 491

SOARES, Jorge Alberto……..……247, 248, 249, 253, 256, 281, 295, 312, 316

SOARES, Luis Eduardo……...……215

SOARES de MOURA ANDRADE, Auro……115

SOEIRO, Renato……..……180

SOPHOCLE……..……160

SOUZA, Tarik de……..……552, 553

STENDHAL (Henri-Marie Beyle)……..……..119

SUASSUNA, Ariano……137

SWANN, Carlos……....490

SWARTZ, Roberto……141

T_____

TABACOW, José……..577

TARDIEU, Jean…….…..…….……..71

TAUBMAN, Mauro……..…….…..…….545

TAVARES, L……..……..……304

TAYLOR, James……..…….396

TCHAÏKOVSKI……..…….269

TCHEKHOV, Anton……....267, 303

TELLES, Ladário…….....114

TENREIRO, Joaquim……...…….456

THOMAS, Charles……..……71

TIRADENTES……..……137

TORREÃO, Luís……..…….588

TORRES, Fernanda (actrice)……...…..238, 483, 487

TORRES, Fernanda (journaliste)……..……..….506

TORRES, Fernando……..……54, 55

TORRES GARCIA, Joaquim……..…….459

TRAVASSOS, Patrícia..……...…327, 330, 334, 356, 359, 360, 362, 408, 410, 411, 413, 445, 476, 483, 484, 492, 495, 514, 536, 568, 609

TRIMANO, Luiz…….……..……466

TUPY da FONSECA, Trude……..…..…….356, 362

TYNDARE, John……..……..……..448

U_____

V_____

VAL, Moacir do……..……70

VANDER GUCHT, Daniel……..…….213

VARGAS, Getúlio……..……..……32, 38, 63, 82, 310, 361

VAZ PEREIRA, Hamilton……..24, 236, 242, 243, 245-247, 249, 250, 253, 263, 266, 267, 271, 278, 281, 284, 294, 303, 305, 310, 312, 314, 315, 322, 328, 330, 334, 349, 358, 379-381, 389, 410, 412, 413, 418, 427, 428, 440, 445, 476, 477, 482, 484, 492, 505, 513, 517, 519-521, 546, 557, 566, 569, 607

VAZ PEREIRA, Monica……...……281

VELOSO, Caetano……..….140, 143, 145, 147, 148, 179, 195, 198, 243, 244, 290, 350, 426, 432, 433, 444, 464, 494, 503, 506, 519, 520, 523, 526, 527, 570, 574, 592
VENTURA, Zuenir……..…….……165, 469
VIANA, Guilda……..……...488
VIANA, Ralph……..……588
VIANNA, Angel……..…….247
VIANNA, Herbert……..……..539, 589
VIANNA, Klauss……..……165, 469
VIANNA FILHO, Oduvaldo……..……..…..60, 66, 83, 135, 137, 156, 308, 309, 441
VIANNY, Betina……...……349
VICENTE, José……...……..……198, 199
VIEGAS, Orlando……..……...339
VIEIRA, César……..……160
VIEIRA, Geraldinho……..…..…….530, 531
VILAR, Jean…….……155
VILHENA, Bernardo…….364, 550
VILLA-LOBOS, Heitor…….197
VINICIUS, Marcus……..70
VIOLA, Paulinho da……..136, 464
VODREL, Mario…….……..449

W_____

WADDINGTON, Ricardo……..……..……484
WAINER, Samuel……..…….43, 119, 580
WALTERS, Vernon……..……109
WEBER, Max……...…….211
WEDEKIND……...……...321
WEISS, Marisa……..……493

WEISS, Peter……..……..159

WERNECK, Sandra……..……464

WILHELM BOLLE, Stefan……...……...528, 608

WILLIANS, Tennessee……...……..……167, 304

WONDER, Stevie……..……...…517

X

X, Malcom……...……91

Y

YÁCONIS, Cleide……...……55

YUKA, Marcelo……..……..596

Z

ZAMPARI, Franco……..……..52-54

ZÉBRON……...……..……71

ZÉ LUIZ……..……..……545

ZERBINI, Luiz……..……497, 499, 505, 514, 521

ZIEMBINSKI, Zbigniew……..……..…….50-52, 55, 152

ZIRALDO……...……..……466

ZOLI, Cláudio……..…….555

ZÓZIMO……..…….268

ZUMBI…..……137

Bibliographie

1. ABREU, Marilúcia & PEIXOTO, Màrio. *Villa Ipanema.* Editora Novo Quadro, 1994.
2. ANDRES, Maria Helena. *Os caminhos da arte.* Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1977.
3. ALBIN, Ricardo Cravo. *O Livro de Ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
4. *ALBIN, Ricardo Cravo. Dicionário Houaiss Ilustrado da Música Popular Brasileira. Editora Paracatu, 2006.*
5. ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o Rock e o Brasil dos anos 80.* São Paulo: DBA Artes Gráfica, 2002.
6. ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena, uma estética de resistência.* São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
7. ALZER, Luiz André & CLAUDINO, Mariana. *Almanaque anos 80: Lembranças e curiosidades de uma década muito divertida.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
8. ARANTES, Antônio Augusto. *O que é cultura popular.* 1ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.
9. ARDENNE, PAUL. *Um art contextuel. Création artistique em milieu urbain, em situation, díntervention, de participation.* Paris : Champs arts, Flammarion, 2002.
10. ARENDT, Hannah. *A condição humana.* 10ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
11. ARENDT, Hannah. *O que é política?* 3ª edição – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
12. ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
13. AYALA, Marcos; IGNEZ, Maria e AYALA, Novais. *Cultura popular no Brasil – Perspectivas de análise.* Editora Àtica, 1987.
14. BADIE, Bertrand. *Cuture et politique.* Paris: Economica, 1983.
15. BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque 1964.* 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

16. BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70.* 1ª Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
17. BARBOZA, Marília T. e Arthur L. de Oliveira Filho. *"Cartola - os tempos idos"*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
18. BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira: 1994.
19. BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade.* Rio de Janeiro : Zahar, 1988.
20. BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida.* Jorge Zahar Ed., RJ, 2001
21. BARKER, Chris. *Cultural studies. Theory and Practice*. Londres, Sage, 2000.
22. BARROS. Roque S. L. de. *Cultura: Um Conceito Antropológico.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
23. BARRY, Jonathan & MELLING, Joseph. *Culture in history. Production, consumption and values in historical perspective*, Exeter, University of Exeter Press, 1992.
24. BENJAMIN, Walter. *El autor como produtor.* México: Editorial Itaca, 2004.
25. BHABHA, Homi K. *O local da cultura.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
26. BOAL, Augusto. *A estética do oprimido.* Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
27. BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
28. BONONI, José Gustavo. *Teatro Oficina 1958-1964:Indícios fotográficos da constituição de um grupo de vanguarda.* Jundiaí: Paco Editorial, 2014.
29. BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização.* São Paulo: Companhia das Letras.
30. BOURDIEU, Pierre. *La misère du monde.* Éditions du Seuil, 1993.
31. BOURDIEU, Pierre. *Langage et pouvoir symbolique.* Éditions fayard, 2001.
32. BOURSEILLER Christophe et PENOT-LACASSAGNE Olivier (sous la direction de), *Contrecultures !* Paris, CNRS Edition, 2013.
33. BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
34. CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (Orgs). *Domínios da História: Ensaios de teoria e metodologia.* Rio de Janeiro: Campus, 1997.
35. CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República do Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

36. CASCUDO, Luis Câmara. Dicionàrio do folclore brasileiro. 10è ed. São Paulo: Global, 2001.
37. CASTRO, Alice Viveiros de (Org.). *1º Catálogo Carioca de Teatro e Circo Contemporâneo*. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal das Culturas, RIOARTE, TEATROS DO RIO e Coordenação de Teatro e Circo. Edição: Márcio Libar, 2003.
38. CASTRO, Josué de. *Geografia da fome : o dilema brasileiro – pão ou aço.* 20e Ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008.
39. CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e D. Zica.* Rio de Janeiro: Relume Damará/Prefeitura, 2004.
40. CERQUEIRA FILHO, Gisálio. *A Influência das Idéias Socialistas no Pensamento Político Brasileiro.* Editora: Loyola, 1978.
41. CERQUEIRA FILHO, Gisálio. *A « Questão Social » no Brasil: crítica do discurso político.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
42. CERQUEIRA FILHO, Gisálio. *Memória de uma vida.* Rio de Janeiro: Editora Revan : FAPERJ, 2011.
43. CERTEAU, Michel de. *La culture au pluriel.* Éditions du Seuil, 1993.
44. CHARTIER (Roger), *Cultural History: Between Practices and Representations*. New York, Ithaca : 1988.
45. CHARTIER (Roger), *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétudes*. Paris, Albin Michel, 2009.
46. CHAUÍ, Marilena. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira.* Ed: Brasiliense, 1983
47. CHEVALIER, Scarlet Moon. *Areias escaldantes: inventário de uma praia.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
48. COHN, Sérgio (Org.). *Nuvem Cigana: Poesia e delírio no Rio dos anos 70.* 1ª edição. Azougue Editorial, 2007.
49. COSTA, Armando; PONTES, Paulo; VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Opinião: texto completo do "show".* Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.
50. COSTA, Maria Cristina Castilho (Org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro.* 1ª Ed. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.
51. COSTA, Ronaldo Souto. *Juscelino Kubitschec.* Editora Senado Federal, 2011.

52. CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica – Antropologia e Literatura no século XX*. José Reginaldo dos Santos Gonçalves (Org). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
53. DAPIEVE, Arthur. *Brock.* Rio de Janeiro: 34, 1996.
54. DEBORD, G. *La sociedad del espectáculo.* Buenos Aires : La Marca, 1995.
55. DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *História Oral: memória, tempo e identidades*, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2006.
56. DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *PTB: do getulismo ao reformismo (1945-1964)*, São Paulo, Marco Zero, 1989.
57. DREIFFUS, René Armand. *1964: a conquista do estado*, Petrópolis, Vozes, 1981.
58. DUBY, George; ARIÈS, P.; LA DURIE, E. L.; Le GOFF, Jacques. *História e Nova História*. Teorema.
59. DUFOUR, Danis-Robert. *L´art de réduire des têtes. Sur la nouvelle servitude de l´homme libéré à l´ère du capitalisme total.* Collections Médiations, Denoël. 2003.
60. DUFRENNE, Mikel. *Art et politique.* Union Générale d'Editions, 1974.
61. DULCI, Otávio. *A UDN e o antipopulismo no Brasil*, Belo Horizonte: Editora da UFMG/PROED, 1986.
62. DUMONT, Juliette, FLECHET, Anaïs et VELLOSO P., Mônica. *Histoire Culturelle du Brésil (XIXe – XXIe siècles).* Editions du IHEAL, 2019.
63. ELIAS, N. *O processo civilizador*. vol.2. Formação do Estado e Civilização. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
64. ELIAS, Norbert. *Escritos e ensaios.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
65. ELEY, Geoff. *A Crooked Line: From Cultural History to the History of Society*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.
66. FÁVERO, Maria de Lourdes de Albuquerque. *A UNE em tempos de autoritarismo.* Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.
67. FAUSTO, Boris & DEVOTO, Fernando J.. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002).* São Paulo: Ed. 34, 2004.
68. FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais anos 70*. São Paulo: Editora Unicamp, 2000.
69. FERNANDES, Florestan. *O Brasil em compasso de espera*, São Paulo: HUCITEC, 1981.

70. FERREIRA, Jorge (Org.). *O populismo e sua História - Debate e Crítica*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2001.
71. FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *João Goulart: entre a memória e a história*, Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
72. FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína (Orgs.). *Uso e abusos da história oral.* 4ª Edição. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.
73. FESTA, Regina & SILVA, Carlos Eduardo Lins *da (orgs.). Comunicação popular e alternativa no Brasil.* São Paulo: Paulinas, *1986*.
74. FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
75. FICO, Carlos. *Ibase: usina de ideias e cidadania.* Rio de Janeiro: Garamond, 1999.
76. FICO, Carlos. *O grande irmão. Da operação Brother Sam aos anos de chumbo. O governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
77. FIGUEIREDO Argelina Cheibub. *Democracia ou Reformas? Alternativas democráticas à crise política – 1961-1964.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
78. FILHO, Evaristo de Moraes (org.). *Georg Simmel.* São Paulo: Editora Ática, 1983.
79. FILHO, João Roberto Martins. *Movimento estudantil e ditadura militar, 1964-1968.* Campinas: Papirus, 1987.
80. FLECHET, Anaïs. *"Si tu vas à Rio…": La musique populaire brésilienne en France au XXe siècle.* Paris : Armand Collin Editeur, 2013.
81. FLECHET, Anaïs, GOETSCHEL, Pascale, HIDIROGLOU, Patricia, JACOTOT, Sophie, VERLAINE, Julie et MOINE, Caroline. *Une histoire des festivals : XXe-XXIe siècle.* Paris : Publications de la Sorbonne, 2013.
82. FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil.* Rio de Janeiro: UFRJ: IPHAN, 1997.
83. FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
84. FREIRE, Paulo. *Pédagogie de l'autonomie.* Toulouse : Editions Erès, 2013.
85. FREIXO, Adriano de; MUNTEAL, Oswaldo; VENTAPANE, Jacqueline (orgs). *Cultura e Participação nos anos 60.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

86. FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura.* São Paulo: Penguin Classics-Companhia das Letras, 2011.
87. FREUD, Sigmund. *Totem e tabu; algumas correspondências entre a vida psíquica dos selvagens e a dos neuróticos.* Porto Alegre: L&PM, 2013.
88. GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira: cinema.* São Paulo: Brasiliense, 1983.
89. GARCIA, Marco Aurélio (org.). *As esquerdas e a democracia*. Rio de Janeiro, Paz e Terra/CEDEC, 1986.
90. GASPARI, Élio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de & ZUENIR,Ventura. *70/80 Cultura em Trânsito: Da Repressão à Abertura.* Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.
91. GASPARI, Élio. *A Ditadura Envergonhada*, São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
92. GASPARI, Elio. *A Ditadura Encuralada.* Rio de Janeiro : Intrínsica Editora, 2a edição, 2004.
93. GEERTZ, Clifford. *Interpretação das Culturas.* Rio de Janeiro: LTC, 1989.
94. GEERTZ, Cliflord. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Editora -UFRJ, 2002.
95. GINZBURG, Carlo. *Por reverència terror. Llegir Hobbes avui.* Primera edició. Barcelona : Arcadia, 2009.
96. GLEIZAL, Jean-Jacques. *L'art et le politique. Essai sur la médiation.* 1ère édition. Paris. Presses Universitaires de France, 1994.
97. GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana.* 18ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
98. Gogol, Nicolas. *L'Inspecteur Général (Revizor).* Collection Etrangère. N. 352. Paris: Libraire A. Hatier. Traduction Française de Prosper Mérimée.
99. GOMES, Angela de Castro & FERREIRA, Jorge. *Jango, as múltiplas faces.* Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
100. GORENDER, Jacob. *Combate nas Trevas. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*, São Paulo: Ática, 1987.
101. GREEN Jonathon et KAROLIDES Nicholas. *The Encyclopaedia of Censorship*(1990) Facts on File Inc, 2e éd° 2005
102. GUARNIERI, Gianfrancesco. Um Grito Parado no Ar. Revista Argumento, Rio de Janeiro, n. 1, 1973. Entrevue à Geraldo Mayrinki.

103. *Guia Rock Nacional anos 80. A Década de Ouro do Rock Brazuca.* Editora On Line, 2017.

104. GUCHT, Daniel Vander. *Art et politique. Pour une redéfinition de l´art engagé.* Bruxelles : Éditions Labor, 2004.

105. GUIMARÃES, Maria Juçá. *Circo Voador: A Nave.* Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2013.

106. GULLAR, Ferreira. *Cultura popular posta em questão. Vanguarda e subdesenvolvimento. Ensaios sobre Arte.* Ed. José Olympio, 2002.

107. HARVEY, David. *Condição pós-moderna.* 13ª edição, São Paulo: Edições Loyola, 2004.

108. HART, Michael & NEGRI, Antônio. *Império.* 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

109. HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

110. HOBSBAWM, Eric. *Sobre História.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

111. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

112. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde*, 1960/1970. 3ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

113. HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil.* 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

114. HUNT, Lynn. *The New Cultural History*. Berkeley: University of California Press, 1989.

115. IANNI, Otávio. *O colapso do populismo no Brasil*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

116. JAGUAR, *O Pasquim. Antologia. Volume I. 1969-1971*, Rio de Janeiro: Desiderata, 2006.

117. JEZO-VANNIER, Steven. *Contreculture(s). Des Anonymous à Promethée*. Marseille: le Mot et le reste, 2013.

118. JONES Derek, *Censorship: A World Encyclopedia*. Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago: 2001.

119. JUNIOR, Caio Prado. *Formação do Brasil Contemporâneo.* 8ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1965.

120. KHÉDE, Sonia Salomão. Censores de pincenê e gravata: dois movimentos da censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

121. KELLY, Paul (Texto e edição). *O livro da política.* 1ª edição. São Paulo: Globo, 2013.

122. KNAUSS MENDONÇA, Paulo & MALTA , Marize. *Objetos do olhar: História e arte.* Editora: Sguerra, 2015.

123. KNAUSS MENDONÇA, Paulo (Coord.). *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro.* Editora: Sette Letras, 1999.

124. KUCINSKI B., *Jornalistas e revolucionários : nos tempos da imprensa alternativa*, São Paulo: Scritta, 1991.

125. KUHNER, Maria Helena; ROCHA, Helena. *Opinião: para ter opinião.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

126. KUPER, Adam. C*ultura; a visão dos antropólogos.* Bauru, SP: EDUSC, 2002.

127. KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda – Jornalista e censores, do AI-5 à Constituição de 1988.* 1ª Ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

128. LEVINE, D. N. (ed.) *On Individuality and Social Forms.* Chicago: Chicago Press, 1987.

129. LINHARES, Maria Yedda (Org). *História Geral do Brasil.* Rio de Janeiro: Campus, 1990.

130. MAIA, Marisa Schargel. *Extremos da alma.* Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

131. MARANHÃO, Ricardo. *O Governo Juscelino Kubitschek.* SP : São Paulo. Editora Brasiliense, 1987.

132. MARCUSE, Herbert. *Eros et civilisation, contribution à Freud.* Edition de Minuit, 1963.

133. MARTIN, Laurent. *L'enjeu culturel : la réflexion internationale sur les politiques culturelles, 1963-1993.* OpenEdition Journals, 2013

134. MARTIN, Laurent (dir). *Les censures dans le monde, XIXe – XXIe siècle.* Presses Iniversitaires de Rennes, 2016.

135. MARTIN, Laurent & CHAUBET, François. *Histoire des relations culturelles dans le monde contemporain.* Edition : Armand Colin, 2011.

136. MARTIN, Laurent & VENAYRE, Sylvain (Sous la direction de). *L´histoire culturelle du contemporain.* Nouveau Monde éditions, 2005.

137. MARTINS, Luciano. *A « geração AI-5 » e Maio de 68. Duas Manifestações Intransitivas.* Porto Alegre : Editora Argumento, 2004.

138. MARX, Karl. *Le Capital.* GF Garnier Flammarion.

139. MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola.* São Paulo: Ed. 34, 2003.

140. MELO, Wander Miranda. *Anos JK: Margens da modernidade.* São Paulo: Imprensa Oficial, 2002.

141. MENDONÇA, Sônia Regina de & FONTES, Virginia Maria. *História do Brasil recente 1964-1992.* 4ª edição. Editora Ática, 2001.

142. MESQUITA, Evandro. *Xis-tudo.* Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

143. MICELI, Sérgio. *Estado e cultura no Brasil.* DIFEL - Difusão Editorial S.A. Coleção "Corpo e Alma do Brasil", 1984.

144. MICHALSKI, Yan. *O Palco amordaçado – 15 Anos de Censura Teatral no Brasil.* 1a. edição. Avenir, 1979.

145. MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

146. MONTEIRO, José Fernando. *Mini História da Música Popular Brasileira.* Clube dos Autores, 2018.

147. MORAES, Dênis. *Vianinha – Cúmplice de uma paixão.* Editora Nórdica, 1991.

148. MORENO, Antônio. *Cinema brasileiro: história e relações com o Estado.* Niterói/Goiânia: EDUFF-CEGRAF/UFG, 1994.

149. MORSE, Richard M.. *O espelho de próspero - Cultura e ideias na América.* Companhia das Letras, 1998.

150. MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da Cultura de Esquerda).* Proposta Editorial Ltda, 1982.

151. MOTA, C. G. *Ideologia da Cultura Brasileira 1933-1974.* São Paulo: Editora Ática, 1978.

152. MOTTA Rodrigo Patto Sá. *Jango e o golpe de 1964 na caricatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

153. MÜLLER Beate (dir.), *Censorship and cultural regulation in the Modern Age*, Amsterdam / New York: Rodopi, 2004.

154. MUNTEAL, Oswaldo; VENTAPANE, Jacqueline & FREIXO, Adriano (org.). *O Brasil de João Goulart: um projeto de nação*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006.

155. NANDI, Ítala. *Teatro Oficina, onde a arte não dormia.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

156. NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro.* 1ª Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014.

157. NEDER, Gizlene. *Duas Margens – Idéias Jurídicas e Sentimentos Políticos.* Rio de Janeiro : Editora Revan, 2011.

158. NEDER, Gizlene. *As Reformas políticas dos homens novos (1830-1889)*. 1er édition. Editora : Revan, 2016.

159. NEDER, Gizlene & CERQUEIRA FILHO, Gisálio. *Emoção e Política: Aventura e imaginação sociologica para o século XXI.* Editor : Sérgio Antônio Fabris, 1997.

160. NOVAES, Adauto (Organizador). *Civilização e Barbárie.* São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

161. OLIVEIRA, Francisco. *Economia Brasileira: a crítica à razão dualista*, São Paulo: CEBRAP, 1975.

162. OLIVEIRA, José Aparecido de. *Cultura & Liberdade.* Belo Horizonte: Secretaria de Estado e Cultura de Minas Gerais / Imprensa Oficial, 1986.

163. ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e a Indústria Cultural.* São Paulo: Brasiliense, 1991.

164. ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional.* 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

165. ORTIZ, Renato. *Mondialização, saberes e crenças.* Brasiliense, 2006.

166. PEIXOTO, Fernando. Notas sobre Um Grito Parado no Ar. In: *Teatro em pedaços*. São Paulo: Hucitec: 1980.

167. PEREIRA, Hamilton Vaz. *Trate-me leão.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

168. PERKINS, John. *Confessions d'un assassin économique. Nouvelles révélations d'initiés sur la manipulation des économies du monde.* Edition Ariane, 2016

169. PINTO, Álvaro Vieira. *Ideologia e Desenvolvimento Nacional.* 4ª edição. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura - Instituto Superior de Estudos Brasileiros, textos Brasileiros de Filosofia - 4, 1960.

170. PINTO, Eveline. *Penser l´art et la culture avec les sciences sociales. En l´honneur de Pierre Bourdieu*. Publications de la Sorbonne, 2002.

171. POERNER, José Artur. *O poder jovem: história da participação política dos estudantes brasileiros.* 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

172. POIRRIER, Philippe. *Les enjeux de l´histoire culturelle.* Editions du Seuil, octobre 2004.

173. POUJOL, Geneviève et LABOURIE, Raymond. *Les Cultures populaires. Permanence et émergence des cultures minoritaires locales, ethniques, sociales et religieuses.* Toulouse : Privat, 1979.

174. RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

175. RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983

176. REIS, Daniel; RIDENTI, Marcelo & MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *O golpe e a ditadura militar, 40 anos depois (1964-2004)*, Bauru: EDUSC, 2004.

177. REIS, José Carlos. *Tempo, História e Evasão*. Campinas: Papirus, 1994

178. *REVEL, Jacques. Jogos de escalas. A experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

179. RODRIGUES, José Albertino (Org.). Florestan Fernandes (Coord.). *Emile Durkheim.* São Paulo: Editora Ática, 2000.

180. RODRIGUES, Rodrigo. *As Aventuras da Blitz.* Nova Fronteira Editora, 2008.

181. RIBEIRO, Darcy. *Jango et moi.* UnB Editeur/Fondation Darcy Ribeiro, 2010.

182. RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora UNICAMP, 2000.

183. RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias.* 4ª edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

184. RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária.* São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

185. RIVIÈRE Tiphaine. *Carnets de thèse.* Éditions du seuil, 2015.

186. RUIZ, Giselle. *Arte/Cultura em trânsito : O MAM/RJ na década de 1970.* Rio de Janeiro : Editora MAUAD X / FAPERJ, 2013.

187. SANFELICE, José Luiz. *Movimento estudantil: a UNE na resistência ao golpe de 64.* São Paulo: Cortez e Autores Associados, 1986

188. SANTNER, Eric L.. *The Royal remains: the people's two bodies and the endgames of sovereignty.* Chicago and London: The University of Chicago Press, 2011.

189. SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política.* 3ª edição. São Paulo: Cortez, 2010

190. SANTOS, Nilton (org.). *História da UNE; depoimentos de ex-dirigentes.* São Paulo: Livramento, 1980.

191. SANTOS, Wanderley Guilherme. *Sessenta e quatro: anatomia da crise*. Rio de Janeiro: Vértice, 1986.

192. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças: Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil – 1870-1930.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

193. SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política: 1964-1969.* São Paulo: Paz e Terra. 3ª edição, 2009.

194. SCHORSKE, Carl E.. *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*. Vintage Books Edition, 1981.

195. SILVA, Hélio. *Juscelino Kubitschek.* Editora Três, 1983.

196. STARLING, Heloísa. *Os senhores das gerais: os novos inconfidentes e o golpe de 1964*. Petrópolis: Vozes, 1986.

197. STEPAN, Alfred (Ed.). *Authoritarian Brazil*. New Haven: Yale University Press, 1973.

198. TAVARES, Maria da Conceição. *Da substituição de importações ao capitalismo financeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

199. TAVARES, Renan. *Teatro Oficina de São Paulo : seus primeiros dez anos [1958-1968]*. São Caetano do Sul, SP : Yendis Editora, 2006.

200. *TINHORÃO, José ramos. Música Popular : um tema em debate. São Paulo: Editora 34, 1997.*

201. *TOCQUEVILLE, Alexis de. De la démocratie en Amérique 1*. Paris : Flammarion, 1981, collection GF.

202. TOLEDO, Caio Navarro (org.). *1964: visões críticas do golpe – democracia e reformas no populismo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

203. TOLEDO, Caio Navarro. *O governo Goulart e o golpe de 64*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

204. VASQUES VIDAL, Adam Tommy. *Circo Voador: Voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012.

205. VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não terminou. A aventura de uma geração.* Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988.

206. VIANNA, *Luiz Werneck*. *A revolução passiva*. *Iberismo e americanismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1997.

207. WEFFORT, Francisco C.. *Formação do pensamento político brasileiro: ideias e personagens.* São Paulo: Ática, 2006.

208. WERNECK, Nelson Sodré. *Síntese de História da Cultura Brasileira.* 10ª edição. São Paulo: DIFEL S.A., 1982.

209. WHITE, Leslie A. [com] DILLINGHAM, Beth. *O conceito de cultura.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

210. ZIRALDO. *Só dói quando eu rio.* São Paulo: Editora Globo, 2010.

211. ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real.* São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

Brochures

1. *Acervo do Circo Voador 1982/1997*. 1ª edição, Rio de Janeiro: Circo Voador, 2015.
2. Cadernos de teatro. Publicação d'O Tablado patrocinada prlo Serviço Nacional de Teatro – DAC – FUNARTE, órgão do Ministério de Educação e Cultura. Diretor responsável João Sérgio Marinho Nunes. Octobre-Novembre-Décembre 1979. Rio de Janeiro.
3. COSTA, Marcus de Lontra. *Onde está você Geração 80?* (catálogo da exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil de 12 de julho a 26 de setembro de 2004). Rio de Janeiro: CCBB, 2004.
4. *Jardim da Oposição – 1975-1979.* Réalisation : Escola de Artes Visuais do Parque Lage et Associação de amigos da Escola de Artes Visuais - AMEAV.

Soutien: Governo do Estado do Rio de Janeiro et Secretaria de Estado de Cultura. Rio de Janeiro : Editora Aeroplano, 2009.

5. *UNE: Luta atual sobre a reforma universitária.* Cadernos de Coordenação Universitária: décembre 1963.

Collection

1- Coleção O Cão Comendo Mariola.

1.1- VAZ PEREIRA, Hamilton ; ASDRÚBAL TROUXE O TROMBONE. *Trate-me Leão.* Rio de Janeiro : Associação dos Amigos da Fundação Cidade das Artes, 2016. (Coleção O Cão Comendo Mariola).

1.2- VAZ PEREIRA, Hamilton ; CHACAL ; ASDRÚBAL TROUXE O TROMBONE. *Aquela Coisa Toda.* Rio de Janeiro : Associação dos Amigos da Fundação Cidade das Artes, 2016. (Coleção O Cão Comendo Mariola).

1.3- VAZ PEREIRA, Hamilton ; ASDRÚBAL TROUXE O TROMBONE. *A Farra da Terra.* Rio de Janeiro : Associação dos Amigos da Fundação Cidade das Artes, 2016. (Coleção O Cão Comendo Mariola).

Articles

1. BOAL, Augusto. *Tentativa de análise de desenvolvimento do Teatro Brasileiro.* Arte em Revista, São Paulo, n.6, p.8-11, out. 1981.

2. COUDRAY, Sophie. *Réalité(s) et fantasme(s) d'un théâtre du peuple brésilien. Du Teatro de Arena au Teatro do oprimido, Augusto Boal et l'idée de théâtre populaire.* Cahiers d'études romanes, 35 / 2017, 449-460.
3. DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Governo João Goulart e o Golpe de 1964: da construção do esquecimento às interpretações acadêmicas.* Universidade de Brasília e Universidade Federal de Minas Gerais.
4. FERNANDES, Bruno & WHEELER, Maira. *Patota em construção… Turma do Pier de Ipanema.* 22/11/2011.
5. GARCIA Miliandre. *Patética : o prêmio e as censuras (anos 1970).* Baleias na arte – Estudos em arte e sociedade. ISSN 1808 -8473 - n. 9, vol. 1, 2012.

6. LAMBERT, Alexandre. *Rock : no limiar pos-dramàtico. Hoje é dia de Rock.* Teatro Brasileiro Contemporâneo. 25/07/2014.
7. LEMOS, Renato. *Projeto de segurança de Ipanema.* (site pierdeipanema.com.br).
8. MAZZACARO, Natasha. *Pier de Ipanema : 40 anos depois do fim do icone que marcou uma geração carioca.* 23/04/2015.
9. OBREGON, Osvaldo. *Le théâtre latino-américain accueilli par la critique française (1958-1977).* In: Caravelle, n°58, 1992. L'image de l'Amérique Latine en France depuis cinq cents ans. Pp. 99-115.
10. OLIVIO, Petit. *Houve uma vez um pier.* (http://ipanemaview.com.br/wp/)
11. PAIVA, Vitor. *A historia do Pier de Ipanema, icone da contracultura e do surf no Rio dos naos 1970.* (site : https:/www.hypeness.com.br)
12. Teatro Paulista de Estudante. *"O Teatro Amador em Defesa de Nossas Tradições Culturais".* In: Revista do Teatro Amador, ano I, n. 6, janeiro de 1956.
13. VALENTINI, Daniel Martins. *Uma leitura sobre a censura ao Teatro Oficina nos anos 1960.* In: Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas . ISSN 1981-061X . Ano XI . abr./2016 . n. 21. P. 41-62.
14. ZAND, Nicole. *Le Festivalde Nancy à la d'une formule.* Publié le 10 mai 1968. Archive Le Monde.

Monographie

1. KLAFKE, Mariana Figueiró. *Show Opinião: engajamento e intervenção no palco pós-64.* Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Porto Alegre, 2013.

Dissertation

1. NICOLETE, Adélia M. *Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo.* Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicação e Artes. USP – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.
2. PEREIRA, Paulo Márcioda Silva. *Biografia do Asdrúbal.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.

Thèse

1. CAVALCANTI, Johana de Albuquerque. *Teatro experimental (1967–1978), pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda.* Escola de Comunicação e Artes. USP - Universidade de São Paulo. São Paulo: 2012.
2. FLECHET, Anaïs. *Aux rythmes du Brésil: exotisme, transferts culturels et appropriations:la musique populaire en France au Xxe siècle.* Paris 1, Sorbonne. Thèse en Histoire. Paris: 2007.
3. GARCIA, Miliandre. *"Ou vocês mudam ou acabam": teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)* UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro/IFCS – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Programa de Pós-graduação em História Social, Rio de Janeiro: 2008.
4. RIBEIRO, Carlos Albeto Campello. *Henrique Lage e a Companhia Nacional de Navegação Costeira: a História da empresa e sua inserção social (1891-1942).* UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro: 2007.

Archives

1. Collection Digital da Folha de São Paulo
2. Collection Digital Revista Veja
3. Collection da exposição *25 anos de Asdrúbal,* Karen Accioly
4. Collection Memória Lage
5. Collection O Estado de São Paulo
6. Collection Unirio
7. Archive Dapress
8. Archive Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras
9. Archive do Jornal do Brasil
10. Archive do Jornal O Fluminense
11. Archive do Jornal O Globo
12. Archive du Ministério da Educação e Cultura - MEC.
13. Archive FUNARTE - Fundação Nacional de Arte
14. Archive Geral da Cidade do Rio de Janeiro
15. Archive Revista Epoca.
16. Archive Instituto Rubens Gerchman
17. Biblioteca Nacional
18. Biblioteca Nacional Digital
19. SNT - Serviço Nacional de Teatro.

Revues

1. PATTO SA MOTTA R., *« A ditadura nas representações verbais e visuais da grande imprensa : 1964-1969 »,* Topoi, vol.14, n°26, janvier-juillet 2013.

Entretiens

1. *A prisão que libertou. Historia de Perfeito Fortuna.* Museu da Pessoa. Uma historia pode mudar o seu jeito dever o mundo. PROAC – Programa de Ação Cultural São Paulo. Lei de Incentivo.
2. *Une civilisation est un détournement du rituel quotidien.* Entretien avec Augusto Boal par Colette Godard. Publié le 20 mai 1971. Archive Le Monde.

Entretiens Missions doctorales

1. Célia Maria (habitué du Parque Lage)
2. Fernando Neder (acteur et musicien)
3. Gisálio Cerqueira Filho (politologue)
4. Gizlene Neder (historienne)
5. Hamilton Vaz Pereira (acteur et dramaturge)
6. Hamilton Vaz Pereira EAV
7. Hamilton Vaz Pereira Parque Lage 2
8. Hamilton Vaz Pereira Parque Lage 3
9. Jorge Gomes (psychanaliste et artiste plastique)
10. Perfeito Fortuna (acteur et producteur culturel)
11. Reinaldo Cotia Braga (acteur et dramaturge)
12. Xico Chaves (artiste graphique)

Filmes

1. *Les temps modernes.* (1936) Charlie Chaplin.
2. *Manhã cizenta.* (1968), Olney São Paulo
3. *Pra frente Brasil.* (1982), Roberto Farias
4. *Nunca fomos tão felizes.* (1984), Murilo Salles
5. *Zuzu Angel*. (2006) Sérgio Rezende
6. *Cabra marcado pra morrer.* (1962, 1984), Eduardo Coutinho
7. *Araguaya conspiração do silêncio.* (2004) , Ronaldo Duque
8. *República de assassinos.* (1979), Miguel Faria Jr.
9. *O que é isso, companheiro?* (1997), Bruno Barreto
10. *Ação entre amigos.* (1998), Beto Brant
11. *Cabra cega.* (2005), Toni Venturi
12. *O ano que meus pais saíram de férias.* (2006), Cao Hamburger
13. *Hoje.* (2011), Tata Amaral
14. *Tatuagem.* (2013), Hilton Lacerda
15. *Batismo de sangue.* (2007) – Helvécio Ratton.
16. *O Bom burguês.* (1979) Oswaldo Caldeira
17. *Paula: a história de uma subversiva.* (1979) Francisco Ramalho Júnior
18. *Terra em transe*. (1967) Glauber Rocha

19. *Tudo bem.* (1978) Arnaldo Jabor (com Luis Fernando e Regina Casé)
20. *Moon over Parador (Luar sobre parador)*. (1988) Paul Mazurski

Documentaires

1. A Farra do Circo (2014) – Roberto Berliner. Coleção Canal Brasil
2. Conversa com Bial (2017) – Emission TV Globo
3. Cidadão Boilesen – um dos empresários que financiou a tortura no Brasil (2009) - Chaim Litewski
4. Circo Voador - A Nave (2013) Tainá Menezes
5. Muito além do cidadão Kane (1993) - Simon Hartog
6. O dia que durou 21 anos (2012) - Camilo Tavares
7. Xarabovalha (2004) – Heloísa de Buarque Hollanda

Séries

1. Série de la chaîne de Télé Viva - Asdrúbal Trouxe o Trombone.
   a) Episode 1- Perdido para o Mundo (18/11/2017)
   b) Episode 2- No dorso da pantera (18/11/2017)
   c) Episode 3- Gran Circo Polaco de Diversões (25/11/2017)
   d) Episode 4 - Tempo de fazer uma criança (25/11/2017)
   e) Episode 5 – Exército do surf (02/12/2017)
   f) Episode 6 – Salve juventude (02/12/2017)
   g) Episode 7 – E ver pra crer (09/12/2017)
   h) Episode 8 – Uma dispersa trupe de solitários (09/12/2017)
   i) Episode 9 – Mocidade independente (16/12/2017)
   j) Episode 10 – Pessoas que cantam e dançam (16/12/2017)
   k) Episode 11 – Festa tranbordante (23/12/2017)
   l) Episode 12 – Quem parte quem fica (23/12/2017)

Vidéos

1. Vidéo sur le spectacle Trate-me leão. https://vimeo.com/13860973
2. Vidéo publiée le 16 de julliet 2015 par Luiz Fernando Guimarães https://www.youtube.com/watch?v=QkYyFDBCSQk

3. Vidéo publiée par Alfredo Pessoa le 22 janvier 2011 https://www.youtube.com/watch?v=-E1qWn-7X54
4. Vidéo publiée par Denise Arcoverde le 26 août 2006 https://www.youtube.com/watch?v=iGP-SiJqwos
5. Vidéo publiée par Brock Anos Oitenta le 3 mai 2014 https://www.youtube.com/watch?v=rfiCsr5qcRg
6. Vidéo puliée par Alvaro Carlini le 7 mars 2012 https://www.youtube.com/watch?v=dysdrhFau80
7. Vidéo publiée par Alê Primo le 6 avril 2017 https://www.youtube.com/watch?v=yb_yiM2qeVI
8. *Perfeito Fortuna relembra momentos dificeis na prisão com Caetano Veloso.* Domingão do Faustão. 31/décembre/2017. (3 min.). https://globoplay.globo.com/v/6391246/
9. *A prisão que libertou Perfeito Fortuna.* Museu da Pessoa. Entretien le 17/juillet/2009. http://www.museudapessoa.net/pt/conteudo/historia/a-prisao-que-libertou-47621/colecao/98196
10. Vidéo sur le concert "o Banquete dos mendigos". https://www.youtube.com/watch?v=zFQUYu1mKCY
11. Lecture du début de la Charte des Droits de l'Homme et du Citoyens. Intégralité du concert, album "o Banquete dos mendigos" RCA, direction de Jards Macalé. 10/12/73 au Musée D'Art Moderne MAM. https://www.youtube.com/watch?v=MHOKaI3VoME
12. Chico Buarque au concert "Banquete dos mendigos"au MAM le 10/12/73. https://www.youtube.com/watch?v=MRfe9wtcK4I

Sites

1. Adorocinema.
2. Circovoador.com.br
3. E Enciclopédia Itaú Cultural.
4. Escola de Artes Visuais do Parque Lage (Site).
5. Portal das Artes – FUNARTE –Fundação Nacional das Artes.
6. Portal do Governo, FUNARTE, Fundação Nacional de Artes.
7. Rio de Janeiro Aqui.

Pages

1. Enciclopédia Itaú Cultural. http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento398612/um-grito-parado-no-ar.
2. Page Facebook – Pier de Ipanema https://www.facebook.com/search/top/?q=pier%20de%20ipanema&epa=SEARCH_BOX
3. TV Brasil. Perfeito Fortuna conta histórias da carreira no Recordar é TV. 20/avril/2018. http://tvbrasil.ebc.com.br/perfeito-fortuna-conta-historias-da-carreira-no-recordar-e-tv