

Textures

ISSN : 2971-4109

Éditeur : Université Lumière Lyon 2

22 | 2016

Déplacements

Paroles déplacées dans la chanson brésilienne des années 1960

Bernard Corneloup

🔗 <https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=162>

DOI : 10.35562/textures.162

Référence électronique

Bernard Corneloup, « Paroles déplacées dans la chanson brésilienne des années 1960 », *Textures* [En ligne], 22 | 2016, mis en ligne le 05 janvier 2023, consulté le 02 octobre 2026. URL : <https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=162>

Droits d'auteur

CC BY 4.0



Paroles déplacées dans la chanson brésilienne des années 1960

Bernard Corneloup

PLAN

Genèse du Tropicalisme

Les citations

Les relectures et réinterprétations

Les emprunts au *concretismo*

Déplacements au sein des textes du Tropicalisme

Conclusion

TEXTE

- 1 La réflexion autour du déplacement des paroles est particulièrement intéressante dans le domaine de la chanson brésilienne urbaine désignée sous l'appellation de MPB (*Música Popular Brasileira*), et notamment pendant la période dite « tropicaliste ». Il est possible, en effet, de déceler des décalages par rapport à une situation donnée, de noter des inadéquations dans une organisation existante ou construite, de percevoir des déviations par rapport à une ligne établie et, qui sait, peut-être plus facilement encore dans l'élaboration des produits symboliques que sont les objets d'art ou les pratiques sociales qui les entourent. S'agissant de la chanson brésilienne, la recherche de tels écarts par rapport à une conception symbolique construite peut conduire à en dénombrer beaucoup plus que ce que l'on pourrait imaginer, à commencer par le détournement ou l'appropriation de la notion de tradition.
- 2 Dans le cas de la chanson, qui nous intéresse ici, la partie « texte » est justement appelée « paroles ». Celles-ci peuvent se référer à d'autres textes, voire provenir d'autres textes, et sont soumises, ne serait-ce que de manière implicite, à la question de leur opportunité. Ces paroles s'inscrivent-elles dans un espace d'expression convenu, inattendu premières phases de construction de ce nouvel espace de création. J'aurais pu aussi étudier comment l'étude du parcours sémantique du sigle MPB fait apparaître que cette appellation très

répandue n'a de populaire que le nom. Il est en effet intéressant de voir que ce sigle « MPB » fut l'objet de déplacements sémantiques successifs puisque, désignant d'abord une musique nationale moderne avant de renvoyer à l'ensemble de la production musicale brésilienne, depuis les origines, il reperdra du territoire sémantique à partir des années 1980¹. Mais parmi tous ces sujets possibles, il m'a semblé que la production de la période dite « tropicaliste » convenait plus particulièrement à l'illustration de la question proposée. En effet, s'il est un mouvement qui s'inscrit plus que tout autre dans le jeu des déplacements, tant du sens que de l'interprétation et du regard qui a pu être porté par les composantes sociales avec lesquelles il s'est trouvé en interaction, c'est, me semble-t-il, le *Tropicalisme*.

- 3 Citations de tous ordres, parodie, pastiche et subversion sont les principes de base de la création tropicaliste, qui se situe dans le cadre de la réception dans un espace social constitué d'un appareil politique répressif s'efforçant de contrôler et de définir celui de la production culturelle sans cesse en mouvement. Plus que tout autre mouvement artistique, le Tropicalisme a posé en son temps la question de ce qui est convenant ou « déplacé ». C'est pourquoi il est intéressant d'étudier les principes de l'élaboration du produit tropicaliste qui, plus que jamais, met en évidence la prise en compte d'une œuvre par son public.
- 4 J'exposerai donc quelques éléments concernant le Tropicalisme musical brésilien en commençant par une présentation de la genèse de ce mouvement artistique, ce qui me permettra d'évoquer les autres formes d'expression ayant également participé à ce mouvement.

Genèse du Tropicalisme

- 5 C'est dans le milieu des arts visuels qu'est née la lexie *Tropicália*, nom donné par Hélio Oiticica à son projet environnemental, installation montée au MAM (*Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro*) au début de l'année 1967 et ouverte au public en mai. Reprenant les théories anthropophagiques d'Oswald de Andrade, l'installation d'Oiticica figurait un espace labyrinthique et fragmentaire, « mettant en opposition des situations contradictoires ». Cet espace était constitué de *penetráveis* (« pénétrables » : constructions symboliques

voulant représenter l'espace de la favela), dans lequel il était nécessaire d'adopter un rythme de déplacement aléatoire².

- 6 Séduits par sa proposition, Caetano Veloso (qui donne le nom de *Tropicália* à sa dernière composition à la suite de sa rencontre avec Oiticica), Gilberto Gil, le cinéaste Glauber Rocha et le metteur en scène de théâtre José Celso Martinez adoptent sa perspective et font éclore le mouvement du Tropicalisme, chacun dans son domaine respectif. La pièce d'Oswald de Andrade, *O rei da vela*, mise en scène par José Celso Martinez Corrêa en septembre 1967, sera le point de départ de ce mouvement au théâtre, de la même manière que les films *Terra em transe*, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Antônio das Mortes), ainsi que *Macunaíma* de Glauber Rocha et Joaquim Pedro de Andrade le seront au cinéma. Dans le domaine musical, c'est en septembre 1967 que le Tropicalisme commence lors du III^e *Festival de Música Popular Brasileira* par lequel Gilberto Gil et Caetano Veloso se feront connaître à travers deux chansons récompensées à cette occasion.
- 7 Ces différentes formes d'expression domineront la vie artistique brésilienne durant toute l'année 1968 (le fait de mentionner cette date est également une indication quant aux attitudes et idées qui ont contribué à l'élaboration de l'esthétique tropicaliste). Mais ce mouvement sera stoppé dans son élan, en même temps que toute autre production artistique à la fin de cette même année, en décembre 1968, par une mesure emblématique de la dictature militaire, l'Acte Institutionnel n° 5 du 13 décembre 1968. La promulgation de cet acte par lequel le régime se donnait le pouvoir d'intervenir dans la vie publique sans avoir recours aux procédures juridiques légales a donc mis fin à toute forme d'expression qui, de près ou de loin, dérangeait le régime (et qui, aux yeux des militaires, était déplacée), ce qui était bien entendu le cas du mouvement tropicaliste.
- 8 Nous verrons à présent quelques exemples de cette forme d'expression, à travers des illustrations choisies dans le domaine textuel³. Nous considérerons donc la construction des textes tropicalistes à partir de quelques exemples de citations, de réappropriation ou seulement d'appropriations, de textes ou de formes empruntées à d'autres mouvements artistiques, et

principalement à partir d'exemples de constructions tropicalistes originales.

Les citations

- 9 En tant que mouvement proche de l'avant-garde artistique et des milieux universitaires, le Tropicalisme s'exprime dans des systèmes textuels ou musicaux allusifs qui nécessitent une démarche de décodage de la part des auditeurs, qui en apprécieront la richesse en fonction de leur degré de culture. C'est pourquoi on trouve souvent des bribes de textes ou de musiques utilisées de manière diverse : parodique, provocatrice ou en hommage à certains auteurs. Cela n'est pas sans rappeler le style des manifestes d'Oswald de Andrade.
- 10 On entend par exemple dans la chanson « Alegria, alegria » les paroles *Sem lenço, sem documento/ Nada no bolso ou nas mãos*⁴ qui semblent traduire un désir de liberté, cohérent avec le reste des paroles et en même temps révélateur des aspirations de la jeunesse de la fin des années 1960. Mais cela gagne sur le plan du sens lorsque l'on s'aperçoit que ce texte est une citation d'une phrase de Jean-Paul Sartre, extraite de son autobiographie *Les mots* :

Ce que j'aime en ma folie, c'est qu'elle m'a protégé, du premier jour, contre les séductions de « l'élite » : jamais je ne me suis cru l'heureux propriétaire d'un « talent » : ma seule affaire était de me sauver – *rien dans les mains, rien dans les poches* – par le travail et la foi⁵.

- 11 On retrouve également cette adhésion aux idées de mai 68 dans le titre de la chanson présentée au III^e Festival Internacional da Canção de TV Globo, en septembre/octobre 1968, *É proibido proibir* (« Il est interdit d'interdire »).
- 12 Les paroles de la chanson « Onde andarás » semblent également assez proches de celles de « Onde estarás » (les deux titres peuvent se traduire de la même manière : « Où es-tu ? »), de Evaldo Gouveia et Jair Amorim (1961), interprétée par Anísio Silva, qui est considéré parmi les chanteurs les plus *brega* (qualificatif péjoratif signifiant « populaire et de mauvais goût ») par Caetano, pour que cela soit une coïncidence. Nous sommes là devant un pastiche ayant pour but de tourner en dérision les chansons à caractère dramatique tout en

faisant une proposition ancrée dans la modernité à la manière de la Bossa Nova (la plage de la Zone Sud, le cinéma).

Onde estarás, nesta hora onde estarás
Em que coração
Qual o novo amor que tu beijarás
Pobre de mim
Sempre, sempre a me perguntar
Que carinhos tens
Em que braço estás, quando voltarás ⁶

Onde andarás nesta tarde vazia
Tão clara e sem fim
Enquanto o mar bate azul em Ipanema
Em que bar, em que cinema
te esqueces de mim
Enquanto o mar bate azul em Ipanema
Em que bar, em que cinema te esqueces... ⁷

- 13 En écho à « Onde andarás », « Paisagem útil » (« Paysage utile ») répond à « Inútil paisagem » (« Paysage inutile ») de A. C. Jobim, à travers une démystification du paysage urbain carioca, sur un mode parodique et avec des rythmes de marche. La parodie se situe tant au niveau du texte que de l'interprétation, et célèbre une lune matérialisée par l'enseigne de Esso illuminant les amours urbaines (*lua/ oval, vermelha e azul/ [...] da Esso* ⁸).

Mas pra quê ?
Pra que tanto céu ?
Pra que tanto mar ? Pra quê ?
De que serve esta onda que quebra ?
E o vento da tarde ? De que serve a tarde ?
Inútil paisagem
Pode ser que não venhas mais;
Que não venhas nunca mais...
De que servem as flores que nascem pelos caminhos ?
Se meu caminho sozinho é nada... ⁹

Olhos abertos em vento
Sobre o espaço do Aterro
Sobre o espaço sobre o mar

O mar vai longe do Flamengo
O céu vai longe e suspenso
Em mastros firmes e lentos
Frio palmeiral de cimento
[...]

Os automóveis parecem voar
Mas já se acende e flutua
No alto do céu uma lua
Oval, vermelha e azul
No alto do céu do Rio
Uma lua oval da Esso
Comove e ilumina o beijo
Dos pobres tristes felizes
Corações amantes do nosso Brasil¹⁰

- 14 Dernier exemple de ce type : la chanson « Enquanto seu lobo não vem » (« Tant que ton minet ne vient pas ») qui se rapproche de la satire de « Paisagem útil » en citant en miroir la Bossa Nova « Lobo bobo » (« Minet idiot » : *lobo* signifiait à l'époque quelque chose entre « jeune homme à la mode » et « playboy ») de Carlos Lyra. Mais cette même chanson cite aussi, dissimulé dans l'arrangement musical, en paraphrase du vers *vamos passear escondidos* (« allons nous promener en nous cachant »), l'hymne de l'*Internationale*, provocation à l'encontre du régime militaire. Les exemples de citations, à tous les niveaux, sont nombreux, la citation étant un élément constitutif de base de la parodie, moteur essentiel de l'esthétique tropicaliste.

Les relectures et réinterprétations

- 15 Un autre principe de construction de l'effet tropicaliste est la relecture, la réinterprétation de compositions appartenant à des sphères socio-musicales très éloignées de celle dans laquelle évolue le Tropicalisme. Nous trouverons donc des exemples d'interprétation de chansons populaires, comme « Coração materno » de Vicente Celestino, ou d'hymnes officiels mis à distance à travers une relecture parodique, souvent provocatrice.

- 16 Les emprunts à d'autres sphères musicales ne s'inscrivent pas dans la continuité d'une pratique et leur présence sur le disque n'établit pas non plus un lien communautaire autour de celles-ci, du moins au premier degré. Elles sont proposées à titre symbolique, comme repoussoir. La récusation qu'implique la dérision de l'interprétation est une invitation à rejeter symboliquement le type de société dont elles sont issues. Par là il s'agit d'une invitation à constituer une unanimité contre celle-ci. Le déplacement s'inscrit davantage dans un processus de construction identitaire que dans une perspective de filiation.

Les emprunts au concretismo

- 17 Une autre facette de l'esthétique tropicaliste est celle des emprunts au mouvement de poésie d'avant-garde mené par les frères Campos et Décio Pignatari, le mouvement concrétiste. Là aussi il y a déplacement d'une forme d'expression restreinte à un groupe jouissant d'une faible audience dans les médias se voit réappropriée à travers une forme d'expression populaire, diffusée par le biais des canaux commerciaux. Cependant, même si les échanges avec les poètes concrétistes furent importants, et qu'à travers eux les tropicalistes accédèrent à une plus grande connaissance de l'œuvre d'Oswald de Andrade, la seule chanson mettant expressément en application la notion de poésie concrète est la chanson « Batmacumba¹¹ », chanson importante de l'un des principaux disques tropicalistes :

Batmacumba-iê-iê batmacumba oba
Batmacumba-iê-iê batmacumba o
Batmacumba-iê-iê batmacumba
Batmacumba-iê-iê batmacum
Batmacumba-iê-iê batman
Batmacumba-iê-iê bat
Batmacumba-iê-iê
Batmacumba-iê
Batmacumba
Batmacum
Batman
Bate
Ba

Bate
Ba
Bate
Batman
Batmacum
Batmacumba
Batmacumba-iê
Batmacumba-iê-iê
Batmacumba-iê-iê bat
Batmacumba-iê-iê batman
Batmacumba-iê-iê batmacum
Batmacumba-iê-iê batmacumba
Batmacumba-iê-iê batmacumba o
Batmacumba-iê-iê batmacumba oba¹²

- 18 Comme dans la poésie concrète, la composition verbo-combinatoire (*bate* + *Batman* + *macumba* + *obá* + *iê-iê*) dépasse le domaine de la syntaxe linéaire pour interférer avec celui des arts visuels et, allant au-delà de ces deux domaines entre lesquels oscille la poésie concrète, elle entre en interaction avec le support musical, en imposant une contraction suivie d'une extension de la mélodie, fait inhabituel dans les chansons.

Déplacements au sein des textes du Tropicalisme

- 19 Les textes des chansons tropicalistes se démarquent de la période précédente par le fait que, fuyant la redondance des thèmes qui évoquent la pauvreté et ses implications politiques, ils s'orientent vers une description sans restriction des multiples facettes de la réalité moderne. Les textes tropicalistes fondateurs, ou du moins les plus caractéristiques à mes yeux, se rencontrent sous la forme d'un montage de lexies, simples ou complexes, juxtaposées, sans connexion logique apparente. Le résultat serait une sorte de kaléidoscope fait d'images, de tableaux ou de photos mises les unes à côtés des autres, et qui donnent une vision particulière du monde contemporain : « des fiancées pathétiques, des visages sénatoriaux, des phrases d'une dignité intransigeante, des passions de tango [...]. On se demande si ce sont des êtres désemparés ou bien des

créatures malveillantes¹³ ». Ces compositions, proposées à côté d'autres, telles que celles présentées précédemment, renforcent l'effet de collage d'images contrastantes, qui se perçoit donc à deux niveaux : soit à l'intérieur des compositions les plus emblématiques, soit au niveau du syntagme que constituent les musiques à la surface du disque (à une époque où l'on distinguait matériellement les différentes pistes à la surface d'un disque vinyle). L'effet du premier sera perceptible surtout au niveau des paroles, bien que l'orchestration vienne souvent paraphraser le texte, alors que l'effet du second niveau viendra plutôt du contraste entre les divers genres musicaux présentés sur le même disque.

- 20 Le déplacement est ici un déplacement de sens issu de la confrontation de réalités nommées de manière emblématique, juxtaposées au niveau des paroles des chansons, alors que cette mise en présence ne survient qu'exceptionnellement dans le réel. La confrontation symbolique de réalités antagonistes (le moderne et l'ancien, la richesse et la pauvreté, le traditionnel et l'avant-gardisme, le populaire et l'élitisme, etc.) à travers les mots qui les désignent provoque, au sens premier du terme, l'auditeur et engendre en même temps un effet inédit, qui semble dénoncer un état de fait inacceptable.
- 21 Dans le contexte d'un régime politique oppresseur et réducteur des formes d'expressions, ces confrontations symboliques, enrichies du ton parodique qui les accompagne le plus souvent, éclairent d'un sens nouveau les mots qui les constituent et finissent par être ressenties comme une forme d'opposition, alors qu'elles ne disent en apparence rien de déplacé aux yeux des censeurs. Le Tropicalisme est donc parvenu à inventer un langage inédit, appréhendé avec une certaine jubilation par les auditeurs et spectateurs qui ressentent une forme de complicité face à une censure impuissante à cerner l'inconvenance du déplacement.
- 22 La chanson « Alegria, Alegria », par exemple, présente la réalité sous la forme d'une mosaïque analogue à la devanture d'un kiosque à journaux, sur laquelle se côtoient les images les plus disparates, « crimes, fusées spatiales, guérillas, Claudia Cardinale, portraits de présidents, baisers, dents, jambes, drapeaux, bombe, Brigitte Bardot » :

O sol se reparte em crimes
Espaçonaves, guerrilhas
Em Cardinales bonitas

Eu vou...

Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot...

O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia

Eu vou...¹⁴

- 23 La chanson « Tropicália¹⁵ », et un certain nombre d'autres qui peuvent être considérées comme caractéristiques, apparaît comme un collage de citations d'événements, de titres, d'images pittoresques, interprétées sur un ton à la fois pathétique et dérisoire, solennel ou parodique. La narration est abandonnée au profit d'une juxtaposition d'éléments donnant une vision allégorique du Brésil : Brasília (*monumento bem moderno*), le Carnaval de Salvador (*cinco mil altofalantes*), le Nordeste (*Pero Vaz de Caminha et Porto Seguro*¹⁶, *os chapadões*¹⁷, *verde mata* et *O luar do Sertão*¹⁸, *urubus*¹⁹), la Bossa-Nova (*Fino da Bossa*²⁰), la télévision (*bang-bang*²¹), la misère (*criança feia e morta estende a mão*), la guérilla (*o movimento*), le moderne et l'ancien (*aviões, caminhões, palhoça, rua antiga estreita e torta*), les loisirs (*piscina, Amaralina*²²), les origines indiennes (*Ipanema, Iracema*²³), le cinéma hollywoodien exotique (*Carmen Miranda*), la Jovem Guarda (*Quero que vá tudo pro inferno*), etc. Le ton est parodique, comme celui d'un annonceur de spectacles ou d'un leader politique (*senhoras e senhores*), et l'irrévérence sous-jacente dans la métonymie qui renvoie à Brasília (*monumento de papel crepon e prata*²⁴), en prenant l'allure d'une comptine dans la structure de l'avant-dernière strophe (*domingo... segunda-feira... terça-feira* »).

- 24 Sortie en mai 1968 sur le disque *Tropicália*, alors que « Tropicália » figurait sur le disque de Caetano Veloso de janvier 1968), la chanson « Geleia Geral » profite d'une maturation des auteurs qui se remarque dans la systématisation du procédé. Dès la première strophe, c'est le ton de la parodie qui domine dans la critique des poètes institutionnels et de leur verbiage arrogant et apologétique d'un Brésil pittoresque et aliéné, à travers les adjectifs pompeux du troisième vers (*resplandente, cadente, fagueira*), ou encore la rime commune à tous les vers. Comme le fait remarquer Gilberto Vasconcelos dans son analyse de cette chanson, « la préférence pour le descriptivisme pittoresque et l'anecdotique porte, consciemment ou inconsciemment, la marque d'une prise de position idéologique²⁵ ».
- 25 Cette attitude critique vis-à-vis de l'idéologie culturelle imposée, ou du moins favorisée, qui « oublie les véritables déterminations²⁶ » de la réalité brésilienne se retrouvera plus loin à travers les citations de lieux communs, la parodie de l'hymne au drapeau (*salve o lindo pendão dos seus olhos*), de la propagande gouvernementale (*país do futuro*²⁷ : expression associée à la présidence Medici), ou la caricature de samba-exaltação²⁸ (*minha terra é onde o sol é mais limpo/ e mangueira é onde o samba é mais puro* : ces vers imitent le célèbre poème de Gonçalves Dias²⁹ cité dans l'hymne brésilien et déjà pastiché par Oswald de Andrade³⁰). Une telle attitude témoigne aussi de la volonté du groupe de se présenter comme un mouvement d'avant-garde, en établissant une relation avec le modernisme de Oswald de Andrade à travers des citations du *Manifesto antropófago* (« Alegria é a prova dos nove, pindorama, roteiro³¹ »). On rencontre dans ce texte des éléments à caractère nationaliste ou emblématiques du pays (*bandeira, país do futuro, tropical, Brasil, Porto Seguro, Mangueira [...] Portela*³², *mês de abril*³³, *carne seca na janela, carnaval, bananas, morro*). On retrouve ces mêmes éléments dans les productions des autres formes artistiques tropicalistes : décor de la pièce *O rei da vela*, défilé de fanfare et majorettes dans le film *Antônio das mortas – O dragão da maldade contra o santo guerreiro*³⁴, générique sur fond vert et jaune³⁵ et musique de l'hymne *Desfile aos heróis do Brasil*, de Heitor Villa-Lobos, dans *Macunaíma*³⁶. Les expressions qui contiennent ces éléments se présentent souvent sous un aspect négatif qui sous-tend

une critique (*desfolha a bandeira, examina a folia, a tristeza é teu porto seguro, carnaval de verdade*). De ce bric-à-brac émergent encore la référence à une chanson connue (« Carolina da janela examina a folia » : Chico Buarque³⁷) ou l'agglutination caractéristique « bumba-iê-iê-boi » (*bumba meu boi*³⁸ + *iê-iê-iê*) qui synthétise l'effet tropicaliste. Cette agglutination trouve un écho dans l'orchestration qui utilise la guitare électrique jouant à la manière du berimbau (comme dans « Domingo no parque »), et accentue l'anachronisme entre musique traditionnelle (*bumba-meu-boi*) et musique urbaine moderne (*iê-iê-iê*) évoqué par les paroles. Cette figure de style antithétique soulignant la présence du moderne et de l'ancien dans la réalité brésilienne, s'ajoute à l'évocation du matin tropical (*manhã tropical*) publié dans le *Jornal do Brasil* au début de la chanson.

Um poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
Resplendente, cadente, fagueira [...]
Na geleia geral brasileira
Que o Jornal do Brasil anuncia

Ê bumba iê iê boi
Ano que vem, mês que foi
Ê bumba iê iê iê
É a mesma dança, meu boi

« A alegria é a prova dos nove »
E a tristeza é teu Porto Seguro
Minha terra é onde o Sol é mais limpo
E Mangueira é onde o Samba é mais puro [...]
Pindorama, país do futuro

Ê bumba iê iê boi [...]

[...] Maracujá, mês de abril
Santo barroco baiano
Super poder de paisano
Formiplac e céu de anil
Três destaques da Portela
Carne seca na janela [...]

Ê bumba iê iê boi [...]

[...] Miss linda Brasil diz : « Bom Dia »
E outra moça também, Carolina
Da janela examina a folia

Ê bumba iê iê boi [...]

[...] Pego um jato, viajo, arrebento
Com o roteiro do sexto sentido
Voz do morro, pilão de concreto
Tropicália, bananas ao vento ³⁹.

- 26 Pour compléter cet aperçu rapide de manière plus visuelle, on peut observer que la couverture du disque-manifeste du mouvement est composée selon les principes que nous venons de décrire. Nous retrouvons une juxtaposition d'éléments disparates, qui appartiennent à des réalités sociales différentes, mais dont la mise en présence suggère les disparités qui pouvaient exister à l'époque et existent toujours au Brésil. La pochette de cet album semble s'inspirer fortement, dans sa composition, de celle de l'album de 1967 des Beatles Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, par son aspect hétéroclite, les collages de personnages emblématiques ou la présence de végétation tropicale. Les vêtements des protagonistes de cette couverture inspireront également la pochette du disque de Gilberto Gil de 1968 (Figures 1, 2 et 3).

Figure 1 : Couverture du disque collectif *Tropicália – Panis et circensis*, 1968 (dirigé par Caetano Veloso et Gilberto Gil).



Figure 2 : Couverture du disque des Beatles *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967.



Figure 3 : Couverture du disque de Gilberto Gil éponyme, 1968.



Conclusion

27 Pour conclure, mettons l'accent sur le fait que le Tropicalisme est un courant qui s'est exprimé simultanément à travers plusieurs formes artistiques. Notons également que c'est de la confrontation de ces différentes productions que nous pouvons dégager des constantes afin de mieux en comprendre les intentions. L'écoute des musiques de l'époque ne se présente plus selon la même évidence qu'à la fin des années 1960. L'évolution des moyens techniques, l'apparition de nouveaux instruments, comme les synthétiseurs, et le traitement numérique du son ont beaucoup changé l'oreille des auditeurs. Il est donc difficile pour le public d'aujourd'hui d'appréhender le caractère « déplacé » de ces compositions musicales. De plus, nous n'avons pas d'enregistrement de la mise en scène de la pièce d'Oswald de Andrade par Zé Celso Martinez Correia, ni la possibilité de visiter aujourd'hui l'installation de Hélio Oiticica. Le cinéma reste donc peut-être le média le plus accessible pour aborder ce sujet. À ce propos, le film *Macunaíma*⁴⁰ est sans doute l'un des plus représentatifs de la période.

28 *Macunaíma* est l'adaptation cinématographique du roman éponyme de l'auteur moderniste Mário de Andrade. C'est un film très coloré,

décalé et parodique, profondément ancré dans les racines brésiennes, et traitant de manière sous-jacente de l'identité brésilienne. Il est donc emblématique du mouvement tropicaliste à plusieurs titres, en raison notamment du traitement parodique de l'histoire. Il s'inscrit, par conséquent, dans la perspective qui nous intéresse ici, puisqu'il nous confronte à la fois à la question du déplacement du sens et à celle de l'inconvenance, le dérangement qu'il a suscité ayant amené les autorités du moment à considérer ce type de discours comme déplacé. Ce film est à lui seul une leçon de Tropicalisme et contient les clés permettant de mieux appréhender, par analogie, le Tropicalisme musical.

BIBLIOGRAPHIE

- ANHANGUERA, James, *Corações futuristas*, Rio de Janeiro, A regra do jogo, 1978.
- BASUALDO, Carlos (dir.), *Tropicália, uma revolução na cultura brasileira*, Rio de Janeiro, Ed. Cosac Naif, 2008.
- CALADO, Carlos, *Tropicália, A história de uma revolução musical*, São Paulo, Editora 34, 1997.
- COELHO, Cláudio N. P, « A Tropicália : cultura e política nos anos 60 », dans *Tempo Social*, vol. 1, n° 2, Dpto. Sociologia, São Paulo, USP, 1989, p. 159-176.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena, *A forma da festa – tropicalismo : a explosão e os seus estilhaços*, São Paulo, Editora Universidade de Brasília, 2000.
- CAMPOS, Augusto de, *Balanço da bossa e outras bossas*, São Paulo, Debates, Perspectiva, 1978.
- FAVARETTO, Celso Fernando, MEDAGLIA, Júlio, PERRONE, Charles, TATIT, Luiz, et alii, *Dossiê Música Brasileira*, Revista USP, n° 4, déc-jan 1989-1990, São Paulo.
- , *Tropicália Alegoria, Alegria*, São Paulo, Traços, Kairós, 1979.
- FERREIRA, Nadiá Paula, « Tropicalismo : retomada oswaldiana », dans *Revista de Cultura Vozes*, n° 10, déc. 1972, p. 6-15.
- MELLO, José Eduardo Homem de, *A Era dos Festivais : Uma Parábola*, São Paulo, Editora 34, 2003.
- LOPES, Paulo Eduardo, *A desinvenção do som : a dialógica do Tropicalismo*, Thèse de doctorat, Université de São Paulo, São Paulo, 1996.
- LUCCHESI, Ivo et DIAGUEZ, Gilda, *Caetano, por que não ? Uma viagem entre a aurora e a sombra*, Rio de Janeiro, Leviatã, 1993.

MACIEL, Luiz Carlos, *Geração em transe : memórias do tempo do tropicalismo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996.

NAPOLITANO, Marcos, « A música popular (MPB) dos anos 70 : resistência política e consumo cultural », dans *V Congresso Latino Americano de IASPM*, México, 2002.

—, VILLAÇA, Mariana Martins, « Tropicalismo : As relíquias do Brasil em debate », dans *Revista Brasileira de História*, vol. 18, n° 35, São Paulo, 1998.

NAVES, Santusa Cambraia, « Da Bossa Nova à Tropicália : contenção e excesso na música popular », dans *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 15, n° 43, São Paulo, juin 2000.

NAVES, Santusa de Castro (dir.), *Do samba-canção à Tropicália*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará/Faperj, 2003.

PAIANO, Enor, *Tropicalismo : bananas ao vento no coração do Brasil*, São Paulo, Scipione, 1996.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder, *O que é contracultura*, São Paulo, Brasiliense, 1986.

RIDENTI, Marcelo S., « Ensaio geral de socialização da cultura : o epílogo tropicalista », dans TUCCI CARNEIRO, Maria Luiza (dir.), *Minorias Silenciadas*, São Paulo, Edusp, 2002, p. 377-401.

RUIZ, Adilson J., *Infinita Tropicália*, Mémoire de Mestrado, Université de São Paulo, 1986.

SANTAELA, Maria Lucia, *Convergências : poesia concreta e tropicalismo*, São Paulo, Nobel, 1984.

SCHWARZ, Roberto, « Remarques sur la culture et la politique au Brésil, 1964-1969 », *Les Temps Modernes*, n° 288, juillet 1970, p. 37-73.

VASCONCELOS, Gilberto, *De olho na fresta*, Rio de Janeiro, Graal, 1977.

VILLAÇA, Mariana Martins, *Polifonia Tropical : Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*, São Paulo, « Humanitas História Social-USP », 2004.

—, *Tropicalismo (1967-1969) e Grupo de Experimentación Sonora (1969-1972) : engajamento e experimentalismo na canção popular, no Brasil e em Cuba*, Mémoire de Mestrado, História Social / FFLCH-USP, 2000.

NOTES

1 Ce sujet est traité dans ma thèse de doctorat et a également été développé lors de la journée d'étude sur « le déplacement réel ou imaginaire dans le monde lusophone » : Bernard Corneloup, *Génération MPB : entre filiations, dialogues et ruptures*, thèse de doctorat, Université Lumière

Lyon 2, Lyon, 2012 ; et dans mon article « Musique Populaire Brésilienne : créations et mouvements de sens dans un espace symbolique », dans João Carlos Vitorino Pereira (dir.), *Le déplacement réel ou imaginaire dans le monde lusophone – Migrations, exils et terres d'utopie*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2013, p. 145-163.

2 L'original de cette exposition se trouve au Musée Tate Modern de Londres.

3 Nous laisserons donc de côté de nombreux autres aspects entrant dans la composition de l'esthétique tropicaliste, le but n'étant pas de faire ici une présentation exhaustive de cette forme d'expression.

4 « Sans mouchoir, sans papiers, rien dans les poches ni dans les mains ». Cette traduction, ainsi que toutes celles qui suivent, sauf mention contraire, ont été faites par l'auteur de cet article.

5 Jean-Paul Sartre, *Les mots*, Gallimard, 1964 (nous soulignons).

6 Anísio Silva, « Onde Estarás ». « Où peux-tu être à cette heure, où te trouves-tu/ dans quel cœur/ Quel nouvel amour embrasses-tu/ Pauvre de moi/ Toujours/, toujours à me demander/ De quelle tendresse es-tu entouré /Dans quels bras te trouves-tu, quand reviendras-tu ».

7 Caetano Veloso, « Onde Andarás ». « Où erres-tu en cet après-midi vide/ Si clair et sans fin/ Tandis que la mer bleue déferle sur Ipanema/ Dans quel bar, dans quel cinéma/ M'oublies-tu/ Tandis que la mer bleue déferle sur Ipanema/ Dans quel bar, dans quel cinéma m'oublies-tu ».

8 « Lune ovale, rouge et bleue de Esso ».

9 Tom Jobim, « Inútil Paisagem ». « Mais pourquoi ?/ Pourquoi tant de ciel ?/ Pourquoi tant de mer ? Pourquoi ?/ À quoi sert cette onde qui se brise ?/ Et le vent du soir ? A quoi sert le soir ?/ Inutile paysage/ Il se peut que tu ne viennes plus ;/ Que tu ne viennes jamais plus.../ À quoi servent les fleurs qui naissent sur les chemins ?/ Si mon chemin seul n'est rien... ».

10 Caetano Veloso, « Paisagem Útil ». « Yeux ouverts au vent/ Sur l'espace de l'Aterro/ Sur l'espace sur la mer/ La mer s'étend loin de Flamengo/Flamengo/ Le ciel s'étend loin et suspendu/ Aux mats solides et lents/ Froide palmeraie de ciment/ [...] Les automobiles semblent voler/ Mais déjà s'éclaire et flotte/ Dans le ciel une lune/ Ovale, rouge et bleue/ Dans le ciel de Rio/ Une lune ovale d'Esso/ Elle émeut et illumine le baiser/ Des pauvres tristes heureux/ Cœurs aimants de notre Brésil ».

- 11 Caetano Veloso & Gilberto Gil, LP *Tropicália ou panis et circensis*, Philips, R 765.040L, 1968.
- 12 Caetano Veloso & Gilberto Gil, « Batmacumba », du disque *Tropicália ou panis et circensis*. « Bate » : du verbe « bater », battre, par exemple un rythme ; « Batman » : le super-héros ; « macumba » : rituel magique d'origine africaine ; « obá » : cri de joie ; « iê-iê » : référence au mouvement musical brésilien du début des années 1960, s'apparentant au twist et au rockabilly.
- 13 Roberto Schwarz, « Remarques sur la culture et la politique au Brésil, 1964-1969 », dans *Les Temps Modernes*, n° 288, 1970, p. 37-73. Il s'agit de la traduction de « Cultura e política, 1964-1969, alguns esquemas », dans Roberto Schwarz, *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 61-92.
- 14 Caetano Veloso, « Alegria, Alegria ». « Le soleil se répartit en crimes/
Vaisseaux spatiaux, guérillas/ En jolies Cardinales// Je pars// En visages de
présidents/ En grands baisers d'amour/ En dents, jambes, drapeaux/
Bombe et Brigitte Bardot// Le soleil sur les kiosques à journaux/ Me
remplit de joie et de paresse/ Qui lit tant de nouvelles// Je pars ».
- 15 Caetano Veloso & Gilberto Gil, LP Philips R 765.026 L., 1968.
- 16 Porto Seguro : point d'arrivée des premiers navigateurs portugais, emmenés par Pedro Álvares Cabral, au sud de l'État de Bahia.
- 17 « Chapadões » : particularité géographique du centre-ouest et du Nordeste.
- 18 « Luar do Sertão » : chanson de l'auteur nordestin Cátulo da Paixão Cearense, citée à travers les mots *verde mata*.
- 19 « Urubu » : oiseau de proie charognard, emblématique de la région, mais répandu au-delà du Nordeste.
- 20 Programme de télévision consacrée à la Bossa Nova au milieu des années 1960.
- 21 « Bang-bang » : western.
- 22 « Amaralina » : plage de Salvador.
- 23 « Iracema » : nom de l'héroïne indienne du roman éponyme de José de Alencar.
- 24 « Monument en papier crépon argenté ».

- 25 Gilberto Vasconcelos, *De olho na fresta*, Graal, Rio de Janeiro, 1977, p. 20.
- 26 *Ibid.*
- 27 « Brésil, pays du futur ».
- 28 Style de samba dont les paroles vantent des célébrités ou des éléments culturels brésiliens, historiques, géographiques, de l'ordre du bien-être ou de l'art de vivre.
- 29 *Canção do exílio*, poème de Gonçalves Dias, 1843.
- 30 Ces vers sont également pastichés dans le poème de Oswald de Andrade *Canto de regresso à pátria*.
- 31 Oswald de Andrade, *Manifesto antropófago*, 1928.
- 32 Mangueira et Portela sont deux écoles de samba emblématiques de Rio.
- 33 « 22 de abril » : le Brésil fut découvert un 22 avril.
- 34 Glauber Rocha, *Antônio das mortes – O dragão da Maldade contra o santo guerreiro*, 1969.
- 35 Le vert et le jaune sont associés comme couleurs nationales, de par leur présence sur le drapeau du Brésil, et à travers l'expression *verde-amarelismo*.
- 36 « Glória aos homens-heróis dessa pátria, a terra feliz do Cruzeiro do Sul », *Desfile aos heróis do Brasil*, musique de Heitor Villa-Lobos, au générique du film *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, 1969.
- 37 « Carolina » : il y a sans doute une allusion à plusieurs chansons de Chico Buarque : « A banda » (*a moça debruçada na janela pensando que a banda tocava pra ela*), « Januária » (*toda gente homenageia Januária na janela*), « Carolina » (*o tempo passou na janela e Carolina não viu*), « Ela e sua janela » (*ela e sua janela, espiando*).
- 38 Le *bumba-meu-boi* est une musique associée aux fêtes de Noël et des rois (*Folia de Reis*) et du solstice d'été (*São João, festas juninas*) dans le Nord et le Nordeste.
- 39 Gilberto Gil – Torquato Neto, « Geleia geral ». « Un poète défeuille le drapeau/ Et le matin tropical se lève/ Resplendissant, rythmé, suave [...] / Dans la marmelade brésilienne/ Que le *Jornal do Brasil* annonce// Ê bumba iê iê boi/ Une nouvelle année, un mois qui passe/ Ê bumba iê iê boi/ C'est la même danse, mon bœuf// « La joie est la preuve par neuf »/ Et la tristesse ton Porto Seguro/ Mon pays est là où le soleil est le plus pur/ Et Mangueira

là où la samba est la plus vraie [...] / Pindorama, pays du futur // Ê *bumba iê iê boi* [...] // [...] Fruit de la passion, mois d'avril / Saint baroque bahianais / Super-pouvoir civil / Formica et ciel indigo / Trois danseuses étoiles de Portela / Viande séchée à la fenêtre [...] // Ê *bumba iê iê boi* [...] // [...] Miss belle Brésil dit : « Bonjour » / Et une autre fille aussi, Carolina / De sa fenêtre observe le carnaval // Ê *bumba iê iê boi* [...] // [...] Je prends un jet, je voyage, j'explose / Guidé par mon sixième sens / Voix de la favela, pilon de béton / Tropicalia, bananes au vent ».

40 *Macunaíma*, Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

AUTEUR

Bernard Corneloup

Université Lumière Lyon 2 – LCE

IDREF : <https://www.idref.fr/179272497>