

Reflexos

ISSN : 2260-5959

: Université Toulouse - Jean Jaurès

8 | 2024

Si on chantait, si on chantait... en portugais

Brésil - Sertão e Favelas, par Zélia Barbosa : une théâtralisation de l'opprimé

Brésil - Sertão et Favelas, par Zélia Barbosa : une théâtralisation de l'opprimé

Brésil - Sertão et Favelas, de Zélia Barbosa: uma dramatização dos oprimidos

Brazil - Songs of protest, by Zélia Barbosa: a dramatisation of the oppressed

Marie-Noëlle Ciccía

 <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1649>

Marie-Noëlle Ciccía, « *Brésil - Sertão e Favelas*, par Zélia Barbosa : une théâtralisation de l'opprimé », *Reflexos* [], 8 | 2024, 03 janvier 2024, 08 janvier 2024. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1649>

CC BY

Brésil - Sertão e Favelas, par Zélia Barbosa : une théâtralisation de l'opprimé

Brésil - Sertão et Favelas, par Zélia Barbosa : une théâtralisation de l'opprimé

Brésil - Sertão et Favelas, de Zélia Barbosa: uma dramatização dos oprimidos

Brazil - Songs of protest, by Zélia Barbosa: a dramatisation of the oppressed

Marie-Noëlle Ciccia

1 « Deus dando a paisagem / O resto é só ter coragem » : c'est ainsi que le je poétique de « Cicatriz » résume sa vie. Cette chanson, écrite par Zé Keti en 1964, a été interprétée entre autres par Zélia Barbosa et compose, avec onze autres morceaux, tous écrits entre 1958 et 1965, le 33 tours *Brésil Sertão & Favelas* que cette dernière enregistra à Paris en 1967. Ces deux vers posent le contexte d'ensemble de l'album : l'homme est confronté à un milieu que Dieu lui a assigné et il lui appartient de dépasser par sa force d'âme et de caractère les contraintes de sa vie. Il est placé au centre d'un système social décrit comme oppressif, que ce soit celui du latifundium du Nordeste ou de la favela carioca, dans le contexte des premières années de la dictature militaire au Brésil. À la suite de la présentation et de l'analyse de cet album méconnu, il s'agira ici d'en proposer une lecture « dramaturgique », celle de la tragédie du quotidien qui se lit entre les lignes et les notes de musique de ces douze tableaux représentatifs d'une réalité brésilienne encore tangible aujourd'hui.

2 Décédée à 85 ans, le 17 octobre 2017 à Recife, la chanteuse et actrice Zélia Barbosa fut l'un des principaux noms de la scène culturelle du Pernambouc dans les années 1960-70¹. Moins connue dans le reste du Brésil, elle a cependant participé à des shows², des émissions de télévision et de radio au niveau national et s'est fait un nom à partir de 1965-70, notamment par sa participation au groupe Quinteto Violado. L'époque est d'effervescente richesse musicale, sur fond de régime autoritaire, au moment où la Bossa-nova perd de son lustre au profit de l'éclatant succès du Tropicalisme (auquel Zélia elle-même dit ne pas avoir adhéré « pois não combinava com seu estilo³ »). « A música naquele momento, commente Zélia, não era só música. Era um movimento, era uma maneira de se fazer política, era protesta-

dora, levantava a multidão e mexia com a Censura. Era a verdadeira Música Popular Brasileira⁴ ».

- 3 En mars 1966, elle fait un voyage en France, à Paris, où elle réside jusqu'en 1967, grâce à une bourse d'étude de chant, accordée par le Comité Catholique contre la Faim. Elle a l'occasion d'enregistrer le 45 tours « Borandá ». Le succès de cette première expérience lui permet de recevoir, de la part de l'éditeur musical français Le Chant du Monde, une invitation à inaugurer une nouvelle collection de disques 'La Chanson Rebelle'. Elle enregistre alors *Brésil - Sertão & Favelas* (LDX 7 4346), qui sera édité en 1968 en France, en Espagne, en Allemagne, au Mexique, aux États-Unis, au Japon, en Italie et en Argentine, et cependant jamais au Brésil. Elle reçut pour cet album (réédité en 1995 en format CD par le même éditeur Le Chant du Monde) le prestigieux prix de l'Académie Charles Cros.
- 4 La courte discographie de Zélia compte également : *Música Popular do Nordeste* (1972); *Capiba, Seus Poemas e Seus Poetas* (1984) et *Pra Se Viver Um Amor Maior* (2002).
- 5 La pochette française de l'album *Brésil-Sertão & Favelas* est illustrée par des reproductions de xylogravures, signe de la forte préoccupation culturelle du Chant du monde. Bien que la moitié des morceaux renvoie au contexte urbain du *morro carioca*, l'auditeur est invité à associer la sobriété de la musique à la rusticité des xylogravures nordestines. La réédition de 1995 propose également une xylogravure, en couleurs cette fois.

Figure 1 : Pochette recto-verso de l'album de 1967



Figure 2 : Pochette de l'album de 1995



- 6 La pochette de l'édition américaine (1^{er} janvier 1968) affiche plus expressément le type musical de l'album par le titre *Brazil – Songs of protest*. Elle fait fi, en revanche, des aspects culturels typiquement nordestins, revendiqués par les xylogravures des pochettes françaises pour privilégier une photo qui n'est pas un portrait de Zélia, mais le stéréotype de la belle brésilienne noire, sensuelle et séduisante, en

l'occurrence totalement étrangère au contexte des chansons du disque.

Figure 3 : Pochette de l'album dans l'édition américaine de 1968



- 7 L'ordre des morceaux est différent de l'édition française et une traduction « allégée » des paroles de chaque morceau, proposée au verso de la pochette, permet de rectifier l'impression biaisée suscitée par l'image du recto.
- 8 Le disque ne paraît donc pas au Brésil ; cependant, les 12 chansons qui le composent sont des reprises appartenant à un répertoire immédiatement contemporain de Zélia puisque leur création se situe entre 1958 et 1965. Elle y est accompagnée de trois musiciens, deux Brésiliens - la guitariste Raquel Chaves, décédée en 1996, Nelson Serra de Castro à la batterie - et le Français Max Hediguer (1937-1998) à la basse. Musicalement, la proposition est assez minimaliste : pas d'arrangements mais un simple accompagnement rythmique et mélodique. Les chansons renvoient toutes aux traditions musicales nordestines (rythme du *baião*, du *xote* ou du *xaxado*, par exemple) ou à la samba.
- 9 Titres, date de première création, auteur, compositeur⁵ :
 1. Carcará 1963 João do Vale/José Cândido
 2. Nega Dina 1964 Zé Ketí
 3. Chegança 1963 Edu Lobo/Oduvaldo Vianna Filho

- Funeral de um lavrador 1965 Chico Buarque/Melo Neto
5. Canção da terra 1965 Edu Lobo/Ruy Guerra
 6. Opinião 1964 Zé Keti
 7. Feio não é bonito 1964 Nara Leão
 8. Pedro pedreiro 1965 Chico Buarque
 9. Sina de caboclo 1958 João do Vale
 10. Pau-de-arara 1965 Carlos Lyra/Vinícius de Moraes
 11. Cicatriz 1964 Zé Keti
 12. Zelão 1960 Milton Banana/Sérgio Ricardo
- 10 En quelques mots, le commentaire anonyme sur la pochette de l'album en français trace le contexte dans lequel naît cet album et les sujets dont il sera question plus loin :
- « Chanter la vie, le ciel et les fleurs, cela ne suffit pas »
- Profession de foi des jeunes artistes de la musique pop au Brésil, ce cri traduisait le désir de faire de la chanson un instrument au service du peuple, d'offrir à ce peuple un moyen de s'exprimer, de se raconter, de communiquer : il marquait un tournant vers l'évolution de la musique brésilienne. Ce tournant témoignait un renouveau dans deux directions : d'une part, un retour aux origines mêmes de la chanson, une redécouverte de l'immense éventail de rythmes populaires, une recherche des sources d'inspiration du peuple, ce qui permettrait de mieux connaître son langage. La chanson se dégageait ainsi des influences étrangères, la création musicale redevenait authentiquement brésilienne. D'autre part, ce changement était une sorte de définition, de prise de position. Il fallait montrer par la chanson le drame du peuple, le rendre conscient de sa pauvreté, de sa misère, de sa faim, mais aussi de son droit de vivre. Il fallait s'engager à ses côtés, interpréter son chant déchiré par cette attente, constamment déçue, rester fidèle à son espoir de changer de vie, partager sa lutte pour la liberté. La chanson se voulait donc participante, politique.
- 11 Par l'usage de l'imparfait (« traduisait », « marquait » etc.), le rédacteur évoque ces chansons comme si elles appartenaient à un passé révolu. Il se trouve que presque concomitamment avec la sortie de l'album de Zélia est né le tropicalisme (1967) bientôt suivi de la « MPB » des années 1970, si bien que les options musicales de l'album ont pu rapidement passer pour « démodées ». Il s'agit de chansons dites « contestataires » (*canção de protesto*) qui revendiquent l'au-

thenticité, les racines de la chanson régionale populaire brésilienne et parient sur la mise en valeur de la tradition. Nelson Barros da Costa, dans sa thèse intitulée *A produção do discurso lítero-musical brasileiro*, note que

o movimento da canção de protesto tem como tônica o conteúdo das letras das canções. Na verdade, é a ação performativa da canção (o protesto) que é acentuada. Assim, ele não vai buscar em qualquer estilo musical a realização dessa ação. Com efeito, o movimento se caracteriza pelo resgate ou estilização de gêneros e estilos musicais regionais e populares [...]. (Costa, 181-2)

- 12 De fait, la *canção de protesto* est un style résolument à contre-courant de la bossa nova non marquée sur le plan politique, qui le précède chronologiquement et puise davantage ses influences dans le jazz nord-américain. S'inspirant des rythmes traditionnels et régionaux, elle vit l'émergence de grands artistes (Chico Buarque, Caetano, Gil, Gal Costa, Bethânia, Nara Leão et tant d'autres) qui se produisaient dans les festivals de *música popular brasileira* de la TV Record. Dès les premiers mois du régime dictatorial instauré en avril 1964, les milieux artistiques discutaient en effet du meilleur moyen de résister à la suppression de la liberté et de lutter contre la misère vécue par les classes sociales défavorisées, urbaines et rurales. Les festivals de musique ont été très importants à ce moment-là⁶, diffusant des chansons aux discours engagés et, le plus souvent, encodés de manière à échapper à la censure et aux poursuites.
- 13 Il se trouve que cinq des morceaux de *Brésil Sertão & Favelas* ont été empruntés à un spectacle musico-théâtral, *Opinião*, mis en scène par Augusto Boal, l'auteur du *Théâtre de l'opprimé*⁷, créé en décembre 1964 à Copacabana (Rio de Janeiro). Il est considéré comme le premier show d'opposition à la dictature militaire. "A primeira resposta do teatro ao golpe foi musical", argumente le professeur et critique littéraire Roberto Schwarz⁸.
- 14 En scène, trois protagonistes : une représentante de la classe moyenne carioca (Nara Leão, remplacée ensuite par la toute jeune Maria Bethânia), un représentant du sertão nordestin (João do Vale) et un représentant de la périphérie de Rio de Janeiro (Zé Keti). Les chansons aux thèmes populaires alternent dans le spectacle avec des

discours parlés, souvent humoristiques, faisant allusion à des questions politiques et culturelles du moment. Le journaliste Yan Michalski, du *Jornal do Brasil*, interrogea alors le directeur du spectacle sur le genre véritable de ce show (pièce de théâtre ou pas ?) et reçut la réponse suivante :

■ Não é uma peça de teatro no sentido de que não possui, em nenhum grau, uma estrutura básica de conflitos; toda a parte de textos resume-se a informações prestadas diretamente à plateia pelos cantores. Uma única vez os cantores dialogam entre si dentro de uma situação imaginária. O texto inclui também informações diversas sobre música e sobre a vida dos três participantes, Nara Leão, Zé Keti e João do Vale. No entanto, embora não se trate evidentemente de um texto dramático, Opinião procura, à maneira do teatro, explicitar todas as ideias contidas nas letras das canções. Jamais os cantores cantam apenas. Procurou-se sempre estruturar as canções de tal forma que o cantor cante dizendo para alguém o que a letra implica. Isto é, procurou-se teatralizar as músicas e as letras. (Michalski, 5)

- 15 Les chansons sont donc théâtralisées par la mise en scène d'Augusto Boal. Elles s'y prêtent volontiers par l'aspect résolument concret des paroles qui font corps avec les parties dialoguées ou les monologues des chanteurs/compositeurs/acteurs, agents de cette « théâtralisation ». Les problématiques rurales et urbaines se rejoignent autour de la question commune de la misère et de l'oppression des classes défavorisées :

■ Esses aspectos pareciam contribuir para a constituição de uma aliança efetiva entre a produção engajada intelectualizada e a cultura popular "autêntica", representada tanto pela "tradição" do samba urbano de Zé Keti como pelas "raízes" sertanejas de João do Vale. Mais que isso, "simbolizavam não só territórios da 'autêntica brasilidade', mas espaços imaginários de resistência 'popular' ao novo contexto autoritário, em meio aos quais a juventude estudantil engajada deveria buscar suas referências. (Napolitano, 85)

- 16 Le show *Opinião* est rapidement devenu une référence de la lutte contre la censure déjà très active en décembre 1964⁹. Les thèmes de prédilection des chansons sont la justice ou plutôt l'injustice sociale, le courage, la fraternité, la réforme agraire, les luttes historiques pour

la liberté etc. Mais, comme le soulignent les chercheurs, le motif dominant est celui des lendemains qui chantent, de l'idéologie du « dia-que-virá », le « despertar de um horizonte histórico-mítico salvacionista em que o futuro e o amanhã continuam, numa certeza quase mágica, a promessa da felicidade popular » (Wisnik, 183). Même s'il n'est pas repérable dans tous les morceaux de cet album, cet état d'esprit est manifeste, par exemple, dans la chanson « Opinião » de Zé Keti :

■ Se não tem água, eu furo um poço
■ Se não tem carne, eu compro um osso
■ E ponho na sopa e deixa andar
■ Deixa andar, deixa andar

- 17 La production de chansons de protestation s'apparente à une entreprise collective dans laquelle est engagé l'artiste pour le bien commun et la plupart des morceaux du show *Opinião* renvoient à cet idéal fraternel, de liberté, de courage dans l'adversité. Le choix de Zélia d'inclure cinq de ces chansons dans son propre album ne permet pas de doute quant à son intention de perpétuer et faire connaître à l'étranger l'esprit du show. Elles appartiennent, avec les sept autres, à une actualité musicale immédiate. Visées par la censure, elles portent toutes sur la même problématique de la misère au Brésil.
- 18 La contribution de Zélia Barbosa à la « théâtralisation » des chansons s'opère par la voix, instrument également indispensable à l'acteur de théâtre et qui, grâce aux enregistrements de la chanteuse, permet un contact d'une autre nature, néanmoins très intime, avec l'auditeur. La voix est totalement au service du message. Le timbre¹⁰ de Zélia est puissant, intense et profond, de même que sa capacité d'articulation phonétique et phonique¹¹. Elle s'attache à traduire les contenus dramatiques des textes, générant une tension qui mène à une perception sensorielle tout autant qu'intellectualisée des morceaux chantés. Ce faisant, elle laisse percevoir par sa voix sa propre souffrance, celle de son âme et de son corps, devant la misère des petites gens qui peuplent son univers¹². La chanson « Canção da terra » illustre particulièrement l'amplitude de sa voix, passant du grave (dans le moment de prière syncrétique « Avê, meu pai/O teu filho morreu »), à l'aigu exprimant le cri de douleur révoltée (« Sem ter nação para viver/Sem ter um chão para plantar »).

- 19 En dépit des capacités de sa voix, Zélia ne recherche la sophistication dans l'interprétation. Sans fioritures ni trémolos, son timbre clair a pour but de convaincre tout comme elle est convaincue du message de ses chansons. Elle ne recourt pas au pathétique mais compose, au contraire, avec une articulation rythmique¹³ qui interpelle l'auditeur, parfois avec une certaine violence, d'autres fois avec douceur, ces variations amplifiant le sens du message musical et textuel. L'ensemble des caractéristiques techniques de sa voix lui confèrent un « geste interprétatif », non pas unique mais tout à fait significatif qu'elle met au service de son discours engagé.
- 20 Un texte interprété par des voix différentes n'est plus le même texte. La composition de la chanson unit mélodie et paroles mais ce stade reste « virtuel » tant que l'interprète ne lui a pas donné corps, physiquement et intellectuellement par l'instrument qu'est sa voix. La voix est à ce point fondamentale qu'elle transforme et extrapole le sens d'une chanson. L'auditeur a sa part dans ce processus : « On pourrait ainsi sans paradoxe distinguer deux rôles dans la personne de l'auditeur : celui de récepteur et celui (au moins, virtuel) de co-auteur » (Zumthor, 19). Regina Machado, dans sa thèse concernant l'analyse sémiotique de la chanson populaire brésilienne, remarque que les voix des chansons de *protesto* (dans les festivals et autres spectacles de cette époque) sont d'une tessiture médiane, que les auditeurs peuvent aisément entonner à leur tour, « fato que confere veracidade à fonte sonora, por [as vozes] se aproximarem da sobriedade da referência falada » (Machado 27), ajoute-t-elle. Le but n'est pas la prouesse vocale mais au contraire l'accès du chant à tous. Cette « révolution » ne naît pas de transformations esthétiques mais de la volonté de l'union des voix ; elle est un appel à l'action collective, « como se se tratasse de um coro em uníssono ». (Machado, 28)
- 21 Cette action collective entend ici défendre le petit peuple brésilien, victime de conditions de vie misérables. Dans le sertão, l'oppression économique, qui mène à la mort ou à l'exode, est un effet délétère du système latifundiaire associé au climat de sécheresse. Dans la favela, la misère économique et sociale se double de la perte d'identité, de l'illusion, de l'espoir frustré. Les personnages qui peuplent ces chansons sont tous marginalisés : « Eu sou um marginal brasileiro » annonce le personnage de Nega Dina, dans une conscience semble-t-il déjà avancée de sa condition.

- 22 On remarque que neuf des douze morceaux de cet album (hormis « Funeral de um lavrador », « Pedro Pedreiro » et Zelão ») abordent les sujets à partir de l'énonciation du personnage, à la première personne du singulier (une fois à la première du pluriel dans « Chegança »). La parole est donnée à la victime qui parle à tous en son propre nom, dans une expression volontairement populaire, simple, dépouillée, mêlant réalisme et poésie. Seules les deux chansons de Chico Buarque (« Funeral de um lavrador », « Pedro Pedreiro ») sont davantage travaillées tant sur le plan de la musique que sur celui du texte (métaphores sonores, discours intertextuel...). Elles marquent une division entre la musique « intellectuelle », plutôt blanche et la musique populaire « traditionnelle » qui se perpétue dans les couches les plus humbles du spectre social, selon l'analyse politico-sociologique de José Ramos Tinhorão¹⁴.
- 23 Pour les autres, les discours à la première personne font office de monologues tragiques, sans allocutaire direct qui partagerait, tel qu'au théâtre, un même espace de représentation. Cependant, l'intermédiarité du disque entre énonciateur et auditeur n'exclut pas le dialogisme. Ces monologues ne sont pas des soliloques, le récepteur étant encouragé par la musique à entonner la chanson à son tour ou simultanément, à se la réapproprier de maintes manières.
- 24 Le spectre de la folklorisation (reproche souvent agité à la face de la musique populaire) est balayé par le sujet de chaque chanson, traité comme la tragédie individuelle du quotidien d'un individu clairement identifié par son discours à la première personne et non par celle d'une collectivité abstraite. L'humanité des textes exacerbe la tragédie vécue, réduite à l'essentiel de quelques vers. Huit chansons exposent une intrigue, un canevas tragique ; les quatre autres (« Carcará », « Opinião », « Feio não é bonito », « Cicatriz »), structurées par des verbes conjugués au présent de vérité générale, dépeignent des lieux de vie ou, plutôt, de survie urbaine ou rurale. Dix chansons sont au présent, sauf « Zelão » qui met en scène un fait-divers récent (la destruction du *barracão* de Zelão par les pluies torrentielles sur le *morro*) et « Pau-de-arara » qui brosse à l'imparfait l'aventure carioca du sertanejo Zé-com-fome qui a tenté sa chance en ville (les deux premières strophes) et retourne (cette fois dans le temps présent de la narration) dans le sertão du Ceará, « porque lá tenho um nome », affirme-t-il. Du sertão asséché au *morro* insalubre,

les hommes perdent espoir, joie de vivre ; ils perdent même leur identité. Leur discours à la première personne exprime la prise de conscience individuelle de leur condition. Toutes proportions gardées, si la tragédie aristotélicienne a pour but d'exciter la terreur et la pitié et se termine ordinairement par un événement funeste, alors chaque chanson est ici une mini tragédie aristotélicienne, censée engendrer chez les spectateurs la pitié et l'émotion, autant de sentiments pathétiques nécessaires à la catharsis, à la purgation. « Funeral de um lavrador » est même comparable au discours d'un chœur antique, une entité énonciatrice qui n'est pas personnage, mais une sorte de communauté, qui ne s'adresse pas directement au public comme dans le théâtre grec, mais au paysan lui-même. Par l'usage du tutoiement, dans un mélange de proximité et de condescendance, il lui démontre ironiquement que sa tombe est le seul lopin de terre – ajusté à sa taille – auquel il aura droit non pas dans sa vie mais dans sa mort.

- 25 Les conditions d'énonciation fictionnelle de ces textes tragiques dans un espace dramatique virtuel (puisque la chanson s'écoute, et s'écoute *a priori* n'importe où) rendent néanmoins parfaitement vraisemblables les espaces que sont le Sertão et les favelas par la voix qui se met au service de figures de style, de structures littéraires le plus souvent figuratives, ainsi que par l'usage d'une langue très populaire. Par exemple, le *carcará*, l'oiseau vorace qui a donné son titre à l'une des chansons, s'attaque même au bétail lorsqu'il a faim ; il a plus de courage qu'un homme et il « pega, mata e come ». Ce vers ternaire, assez obsessionnel car répété huit fois, constitué de verbes d'actions violentes, est chanté avec la force donnée par le rythme musical. En outre, la dureté du nom même de l'oiseau, mot oxyton formé de l'occlusive sourde [k] et de l'alvéolaire roulée [r] en combinaison avec la voyelle [a] qui est la voyelle primaire, celle du cri, porteuse de l'accent tonique, suggère toute l'agressivité de l'animal. Dans « Pedro Pedreiro », outre les nombreuses métaphores visuelles ou sonores et le discours encodé, la trouvaille phonétique du syntagme « que já vem », prononcé de plus en plus rapidement à la fin de la chanson suggère le bruit du train enfin là pour emmener Pedro au travail, dans une interprétation de premier niveau de ce texte. D'une manière générale, la langue familière du quotidien le plus trivial, parfois argotique, se double dans certains morceaux d'une prononciation très populaire,

rustique, qui se manifeste, entre autres, par l'apocope du [R] final, la permutation populaire du [l] en [r] dans le groupe consonantique initial [pl], la simplification de la diphtongue en voyelle fermée, la disparition de la marque du pluriel, la fermeture complète de certaines voyelles, la déformation de certains mots. Par exemple « O que eu colho é dividido / com quem não prantô nada » (« Sina de caboclo ») ou « Os burrego novinho num pode andá/ Ele puxa no bico inté matá » (« Carcará »).

26 Dans la plupart des chansons, les personnages sont en action. Ces personnages sont des héros tragiques, dont la valeur humaine est diamétralement opposée à leur position sociale. Les paroles entendent transmettre la grandeur d'âme, le courage de ces hommes (jamais des femmes¹⁵) face aux vicissitudes de leur vie, comme le suggère la voix plurielle de la chanson « Chegança » qui n'a guère d'illusion quant à l'issue de l'exode rural : « Ah se viver fosse chegar ».

27 Augusto Boal analyse dans sa théorie dramatique les préceptes aristotéliens pour mieux les battre en brèche – en particulier en rejetant leur fonction « répressive », coercitive. Sa proposition est celle d'un théâtre didactique, socio-politique menant à l'émergence d'un homme nouveau, libéré, conscient de sa position sociale et prêt à la lutte pour l'amélioration de sa vie. Il considère que « [...] le théâtre, dans son intégralité, est nécessairement politique. [...] Le théâtre est une arme. Une arme très efficace » (Boal, 7) et en a une lecture marxiste :

■ Marx a dit quelque chose comme : assez d'une philosophie qui interprète le monde. Il faut changer la réalité. Marx aurait peut-être dit quelque chose d'approchant pour le théâtre. Il nous faut un théâtre qui nous aide à changer la réalité. Pas seulement qui aide à changer la conscience du spectateur. Le spectateur qui va changer la réalité va changer avec son corps. C'est-à-dire une révolution, une lutte contre plusieurs types d'oppression, globale. (Boal, 185)

28 Il n'est pourtant pas certain que ces chansons protestataires mènent à la révolution. On peut considérer que se noue ici le paradoxe suivant, démontré par Christophe Traïni :

■ En raison de la pluralité de ses usages, l'exploitation de la musique à des fins de protestation s'inscrit à l'intérieur d'une série d'alternatives

concurrentes dont certaines relèvent moins de la subversion que de la subordination à des normes sociales préexistantes. L'examen attentif des logiques que caractérisent ces diverses alternatives nous conduira à élucider un fait de prime abord paradoxal : si, sous certaines conditions, la musique favorise la contestation de l'ordre social, elle peut également tendre à neutraliser ou relativiser la critique nécessaire au développement des conflits et des mobilisations collectives. (Traïni, 193)

- 29 De fait, aucune de ces chansons n'appelle à un bouleversement, à un ordre nouveau mais à un retour à ces notions qui semblent perdues dans une société qui se déshumanise : la solidarité, la fraternité, la justice, le partage. C'est au fond une morale très chrétienne qui se fait jour ici. Il s'agit de replacer l'homme au centre d'un système qui s'est emballé et le broie. La tragédie est destinée à retrouver un ordre qui se serait perdu. Le discours politique proposé dans les chansons prend rarement la forme d'une attaque frontale envers un pouvoir en place. La plupart des textes se cantonnent à l'exposition d'une situation censée susciter une réaction de pitié de la part de l'auditeur :

Todo morro entendeu quando Zelão chorou
Ninguém riu, ninguém brincou
E era carnaval¹⁶.

- 30 La tragédie est en ce sens moralisante. Étayée par la vraisemblance, la leçon tragique devient profitable. L'auditeur est censé ressentir à la fois de la compassion, de la révolte mais peut-être aussi un réconfort cathartique. Aucun texte n'appelle explicitement à la lutte. Seuls « Sina de caboclo », « Pau de arara », « Canção da terra », et « Opinião » expriment une véritable posture de refus de l'injustice¹⁷, par l'usage d'expressions négatives de la part de personnages singuliers. Ils ne renvoient que subrepticement à l'action collective même si, de fait,

le personnage est caractérisé par un discours, discours d'un groupe, d'une classe sociale, idiolecte d'un individu. Le discours dépend d'une situation d'énonciation générale ou particulière ; et il y a une relation de réciprocité entre les traits distinctifs du personnage et les caractéristiques de son discours. (Ubersfeld, 66)

- 31 Dans cet ensemble de chansons, on retrouve en partie cette volonté de faire coïncider langage et personnages qui sont, d'une certaine manière, des stéréotypes, rarement porteurs d'un nom, parfois d'un surnom (Pedro Pedreiro, Zé com fome, Pau-de-arara, Zelão), mais porteurs d'un discours lui aussi stéréotypé (lexique ou prononciation du Nordeste ; argot carioca...). Ils sont les représentants d'un groupe social mais ne s'engagent pas directement en son nom. La chanson attribue ce rôle à des artistes qui appartiennent majoritairement à une classe plus favorisée et, dans ce processus se perd l'authenticité du discours. C'est le reproche majeur qui a pu être fait à une culture issue le plus souvent de la classe moyenne supérieure, à l'exemple de la création du CPC (Centro Popular de Cultura) :

O reflexo mais visível dessa nova atitude da jovem geração carioca da alta classe média dos anos 60 – ainda mal acordada do sonho ilusório da conquista lírica de uma boa vida, claramente expressa na temática da flor, amor, céu, azul e mar de seus primeiros sambas – foi a formação, na União Nacional dos Estudantes, a UNE (que em 1942 ajudou a combater Getúlio Vargas, recebendo uma vitrola de presente de Nelson Rockefeller), de um Centro Popular de Cultura, o chamado CPC.

Entre os objetivos do CPC – criado para promover, além de discussões políticas, a produção e divulgação de peças de teatro, filmes e discos de música popular – constava o de deslocar « o sentido comum da música popular, dos problemas puramente individuais para um âmbito geral : o compositor se faz intérprete esclarecido dos sentimentos populares, induzindo-o a perceber as causas de muitas das dificuldades com que se debate. (Tinhorão, 250)

- 32 L'emploi du verbe *Induzir* sous-entend une position de supériorité, une posture paternaliste de la part de ceux qui pensent la culture sans vivre au quotidien la réalité de la misère et du sous-développement. La lutte des nantis en faveur des défavorisés serait artificielle et condescendante. A propos de la chanson de Geraldo Vandré « Para não dizer que não falei de flores », en 1968, José Ramos Tinhorão rapporte que la professeure Walnice Nogueira Galvão avait démontré que cette chanson censée être protestataire n'était rien moins qu'une « evasão e consolação para pessoas altamente sofisticadas » (Tinhorão, 252). Ces chansons protestataires pourraient n'être

qu'un voile de bonne conscience posé sur d'inextricables problèmes sociaux et n'apporteraient aucune solution concrète. La réalité est transcendée artistiquement dans ces chansons et il a été souvent regretté que la parole de ces classes défavorisées ait été prise en charge par des artistes sans doute tout à fait sincères mais qui n'appartenaient pas à ces milieux si fragilisés. Dans ce processus de réappropriation d'un discours social se perdrait, comme cela a été dit plus haut, l'authenticité même de ce discours. A cette époque, les revendications étaient-elles de l'ordre de la liberté de vivre dignement ? Dans le Sertão du Nordeste, en tout cas, selon Josué de Castro, il s'agissait surtout de lutter pour mourir et être enterré dignement :

Em 1955 [...] o objetivo inicial das Ligas Camponesas fora o de defender os interesses e os direitos dos mortos, não os dos vivos. Os interesses dos mortos de fome e de misérias ; os direitos dos camponeses mortos na extrema miséria da bagaceira. E era para lhes dar o direito de dispor de sete palmos de terra onde descansar os seus ossos e o de fazer descer o seu corpo à sepultura dentro de um caixão de madeira de propriedade do morto, para com ele apodrecer lentamente pela eternidade fora. (Castro, 23)

33 À en croire Josué de Castro, au milieu du XX^e siècle, il semble que les préoccupations des paysans nordestins soient encore éloignées d'une vraie prise de conscience politique. Il n'en reste pas moins que leur existence souvent tragique a pu susciter la volonté d'une classe sociale plus politisée de lutter pour leur défense. Mue par des théories marxistes, cette prise de parole musicale est-elle parvenue à la distanciation brechtienne nécessaire à l'action ? S'est-elle cantonnée involontairement à la compassion aristotélicienne ? En ce qui concerne l'album de Zélia Barbosa, sa diffusion exclusivement hors du Brésil a eu le mérite de révéler internationalement les réalités sociales de son pays, à une période où ce dernier est considéré comme le pays de l'avenir¹⁸. Il n'a malheureusement pas rencontré l'écho politique qu'elle en espérait peut-être à l'intérieur de ses frontières.

çois Maspéro, 1977].

CASTRO, Josué de. *Sete palmas de terra e um caixão*, São Paulo, Editora Brasileira, 1967.

COSTA, Nelson Barros da. *A produção do discurso lítero-musical brasileiro*, Thèse, São Paulo, PUC, 2001. <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/19852>

GEROLAMO, Ismael de Oliveira. « O Canto Livre de Nara Leão : Engajamento Artístico, Sonoridade e Gesto Vocal », Universidade Estadual de Campinas, IASPM Journal [Journal of the International Association for the Study of Popular Music], vol.11 no.2, 2021. [Consulté le 26/07/2023] https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/1027

MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo: Análise semiótica do canto popular brasileiro*, Thèse, USP, São Paulo, 2012. [Consulté le 26/07/2023] https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-02082012-132557/publico/2012_ReginaMachado_VRev.pdf

MICHALSKI Yan. “Teatro” (coluna) *Journal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2^o caderno,

p. 5, 8 dez. 1964, p. 5-8.

NAPOLITANO Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*, São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

SCHWARZ Roberto. *Cultura e Política*, São Paulo, Paz e Terra, 2009 (3 ed.).

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*, Lisboa, Editorial Caminho, 1990.

TRAÏNI, Christophe. *La musique en colère*, s.l., Presses de Sciences Po, Coll. « Contester », 2008.

UBERSFELD, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996.

WISNIK, José Miguel. “Algumas questões de música e política no Brasil”, 1999 In BOSI, Alfredo (org.), *Cultura brasileira: temas e situações*, São Paulo, Ática, 4^a ed., s/d., p. 114-123.

ZUMTHOR, Paul. « Oralité » *Intermedialités / Intermediality*, (12), 2008, p. 169-202. [Consulté le 26/07/2023] <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2008-n12-im3626/039239ar.pdf>

1 <https://www.folhape.com.br/cultura/cantora-e-atriz-zelia-barbosa-morre-aos-85-anos/45617/> [Consulté le 26/07/23]

2 Par exemple “O Samba, a Prontidão e Outras Bossas”, show dans lequel Zélia présente à Recife le jeune sambiste carioca encore inconnu Paulinho da Viola, accompagné de Naná Vasconcelos e Paulo Guimarães. De nombreux autres détails biographiques concernant Zélia sont à lire ici : <http://www.culturaecoisaetal.com.br/2022/03/viva-zelia-barbosa.html> [Consulté le 26/07/23]

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 L'album est intégralement disponible à l'audition sur le web.

6 « Podemos apontar três vertentes produtivas desse período, distribuídas entre os nichos dos Festivais, da Jovem Guarda e da Tropicália. Em cada uma dessas vertentes é possível observar os comportamentos vocais que se tornaram refletores das ideologias subjacentes aos diversos grupos. Por exemplo, embora os festivais fossem um espaço natural para a diversidade musical e vocal, a consagração do gênero *música de protesto* dominou a imagem que se lançou depois sobre este ambiente. Sendo assim, essa chamada MPB que discutia os direitos civis por meio da canção popular fixa o espaço do festival como seu principal ponto de permanência. » Regina Machado, *Da intenção ao gesto interpretativo : Análise semiótica do canto popular brasileiro*, Tese de doutoramento, USP, São Paulo, 2012, p. 27. https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-02082012-132557/publico/2012_ReginaMachado_VRev.pdf

7 Augusto Boal, *Le théâtre de l'opprimé*, Paris, François Maspéro, 1977 (édition utilisée : Paris, La Découverte, 1996).

8 SCHWARZ Roberto, *Cultura e Política*, São Paulo, Paz e Terra, 2009 (3 ed.), p. 38-39. Cité par Ismael de Oliveira Gerolamo, « O Canto Livre de Nara Leão : Engajamento Artístico, Sonoridade e Gesto Vocal », Universidade Estadual de Campinas, IASPM Journal [Journal of the International Association for the Study of Popular Music], vol.11 no.2, 2021, p. 87.

9 « [A]os poucos todos os órgãos de informação foram neutralizados pelos militares que, ao suspenderem o regime constitucional presidido por João Goulart, haviam afastado qualquer hipótese de o poder político aproximar-se dos trabalhadores e ouvi-los.” James Anhanguera, *Corações futuristas*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1978, p. 73.

10 « O timbre é o componente físico que diferencia e particulariza uma voz ou mesmo o som de um instrumento. É, por excelência, o componente da identidade, aquilo que nos faz reconhecer a fonte sonora e que pode produzir, em cada um, a sensação de conforto pelo reconhecimento ou de desconforto pela impossibilidade de identificação da fonte sonora. No entanto, muitas vezes, essa mesma impossibilidade pode despertar a atração pelo desconhecido. » Regina Machado, *Op. cit.*, p. 51.

11 *Ibid.*, p. 41.

12 Elle illustre par-là les propos théoriques de Paul Zumthor : « La voix se prête à traduire les nuances affectives les plus fines. Aussi, pour l'individu qui se sert de sa voix, celle-ci s'identifie, à un niveau psychique profond, avec sa volonté d'exister et de se dire. Quand elle se tait, la voix semble se retirer dans le silence du corps, dont elle sortira de nouveau peu après. Elle est souffle ; elle émane du corps et, symboliquement, elle le fait être. [...] La voix est liée à des images de force primordiale, d'énergie et de volonté de sortir de soi. » (Paul Zumthor, « Oralité » *Intermédialités / Intermediality*, (12), 2008, p. 171). <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2008-n12-im3626/039239ar.pdf>)

13 « A articulação rítmica é a maneira como a voz articula os tempos do discurso musical associados ao discurso linguístico; como constrói, no plano da expressão, cada sílaba (ação local), cada palavra (ação local ampliada) e, depois, cada frase (ação global) e cada período (ação global ampliada), atuando na construção de uma significação no campo extenso, mediante, ações intensas. » Machado, *Op. cit.*, p. 52.

14 « A música agora chamada de tradicional (porque continuava a desenvolver-se dentro da interação de influências culturais campo-cidade, ao nível das camadas mais baixas) seguiria sendo representada pelos frevos pernambucanos, pelas marchas, sambas de carnaval, sambas de enredo, sambas-canções, toadas, baiões, gêneros sertanejos e canções românticas em geral. Isto é, como a situação económica e cultural das grandes camadas não se modificava substancialmente, e suas condições de lazer portanto não mudavam, a sua música continuava a dirigir-se ao Carnaval e às necessidades de lirismo, sentimentalismo ou de drama, conforme as pressões maiores ou menores exercidas pelo sistema económico-social sobre sua estrutura estabilizada na pobreza e na falta de perspectivas de ascensão. ». José Ramos Tinhorão, *História social da música popular brasileira*, Lisboa, Editorial Caminho, 1990, p. 248.

15 Les deux seules femmes rapidement évoquées dans ces textes n'ont guère le beau rôle : ce sont la femme enceinte et soumise de Pedro Pedreiro et Dina, l'épouse râleuse de « Nega Dina » qui empêche le « marginal » de vivre. L'heure n'est pas encore à la lutte pour la libération féminine...

16 <https://www.youtube.com/watch?v=y4WkB-gL30Q>

17 Em « Sina de Caboclo » : « Mas prantâ pra dividir/Não faço mais isso não ». Em Pau de Arara : « Vou picar minha mula, vou antes que tudo rebente/Porque tô achando que o tempo tá quente/Pior do que antes não

pode ficar » ; em « Canção da Terra » : « Sem ter nação para viver/Sem ter um chão para plantar/Sem ter amor para colher /Sem ter voz livre para cantar/[...] Quem manda na terra tudo quer/E nem o que é teu bem vai querer dar./Por bem não vai, não vai ». Em « Opinião » : « Podem me prender, podem me bater/Podem até deixar-me sem comer/Que eu não mudo de opinião/Daqui do morro eu não saio não”.

18 L'époque est aux transamazoniennes, à la construction de Brasília, à un essor économique grandissant.

Français

L'album *Brésil - Sertão et Favelas*, enregistré en 1967 en France par la chanteuse pernamboucaine Zélia Barbosa, diffusé dans plusieurs pays dont les Etats-Unis, n'est jamais sorti au Brésil. Il se compose de douze chansons, peuplées pour la plupart de personnages issus du monde du Sertão en proie à la sécheresse ou de la favela carioca, univers urbain également misérable. Ces morceaux, tous écrits entre 1958 et 1965, appartiennent pour cinq d'entre eux au show *Opinião*, représenté à Copacabana en décembre 1964 et qui est considéré comme le premier spectacle contestataire contre la jeune dictature militaire. L'ensemble du disque offre un échantillon de chansons de *protesto* dont la vogue précède de peu le Tropicalisme. Les personnages qui peuplent ces univers misérables ruraux ou urbains expriment la plupart du temps à la première personne la tragédie de leur quotidien, théâtralisant à leur façon l'oppression subie, résultat des difficiles conditions économiques, sociales et politiques du Brésil de cette période.

Português

O álbum, *Brésil - Sertão et Favelas* gravado em 1967 em França pela cantora pernambucana Zélia Barbosa, foi difundido em vários países, incluindo os Estados Unidos, mas nunca foi lançado no Brasil. É composto por doze canções, a maioria das quais povoadas com personagens do mundo do Sertão, afectado pela seca, ou da favela carioca, um universo urbano igualmente miserável. Cinco destas canções, todas escritas entre 1958 e 1965, pertencem ao espectáculo *Opinião*, apresentado em Copacabana em Dezembro de 1964 e considerado o primeiro espectáculo de protesto contra a jovem ditadura militar. O disco inteiro oferece uma amostra de canções de protesto cuja voga precede por pouco o Tropicalismo. As personagens que povoam estes miseráveis mundos rurais ou urbanos expressam, sobretudo na primeira pessoa do singular, a tragédia da sua vida quotidiana, dramatizando à sua maneira a opressão sofrida, fruto das das condições económicas, sociais e políticas do Brasil da época.

English

The album *Brésil - Sertão et Favelas* (*Brazil - Songs of protest*), recorded in 1967 in France by the Pernambuco singer Zélia Barbosa, was broadcast in several countries including the United States, but has never been released in Brazil. It consists of twelve songs, most of which are populated by characters from the world of the drought-stricken Sertão or the favela of Rio de Janeiro, an equally miserable urban universe. Five from these songs, all written between 1958 and 1965, belong to the *Opinião* show, performed in Copacabana in December 1964 and considered the first protest show against the young military dictatorship. The whole disc offers a sample of protest songs whose vogue precedes Tropicalism. The characters who populate these miserable rural or urban worlds express the tragedy of their daily lives in the first person, dramatising in their own way the oppression suffered as a result of the difficult economic, social and political conditions in Brazil at the time.

Mots-clés

Zélia Barbosa – chanson contestataire – dictature militaire brésilienne – Sertão – Favela

Keywords

Zélia Barbosa - protest song - Brazilian military dictatorship - Sertão - Favela

Palavras chaves

Zélia Barbosa - canção de protesto - ditadura militar brasileira - Sertão - Favela

Marie-Noëlle Ciccia

Université Paul-Valéry Montpellier 3