

Intermédialités

Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques

Intermediality

History and Theory of the Arts, Literature and Technologies

Formes de résistance chez Chico Buarque et Caetano Veloso

Adalberto Müller

Numéro 37-38, printemps–automne 2021

résister
resisting

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1086260ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1086260ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue intermédialités

ISSN

1705-8546 (imprimé)

1920-3136 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Müller, A. (2021). Formes de résistance chez Chico Buarque et Caetano Veloso. *Intermédialités / Intermediality*, (37-38), 1–25. <https://doi.org/10.7202/1086260ar>

Résumé de l'article

Les oeuvres de Caetano Veloso et Chico Buarque — chansons, romans tout aussi bien que leurs « discours » — sont traités ici en fonction du rapport entre art et histoire, notamment lorsqu'il devient évident que l'espace de l'écriture et de la création artistique semble être un lieu de conflit, et en même temps un lieu de traduction entre le sujet et la vie sociale / politique. Malgré leurs différences et les métamorphoses qu'elles subissent, ces oeuvres développent différentes formes de résistance (à la dictature militaire de 1964–1985 aussi bien qu'au néolibéralisme) par le fait qu'elles articulent le temps historique en tant qu'image résistante (narrative ou lyrique).

Formes de résistance chez Chico Buarque et Caetano Veloso

ADALBERTO MÜLLER

LA CHANSON BRÉSILIENNE

Dans un pays où le niveau de scolarisation a toujours été bas et où l'analphabétisme fonctionnel est d'environ 29 pourcent de la population¹, il n'est pas surprenant que les manifestations culturelles dérivées de traditions non lettrées (le carnaval, les fêtes religieuses, la tradition orale), de même que les produits culturels transmis par les médias de masse (feuilletons télévisés, sports), soient devenus prépondérants dans le système culturel. On assiste également à l'essor du réseau médiatico-politique du pentecôtisme religieux qui contrôle actuellement une importante chaîne de télévision, qui domine une bonne partie de l'audience radiophonique², et qui occupe le tiers du Parlement, tout en imposant un programme politique d'extrême droite. Dans ce contexte, la chanson populaire brésilienne (connue vulgairement comme *samba*) a toujours occupé une place très importante. Il n'est donc pas étrange ainsi qu'on ait publié au Brésil un livre sur le 20^e siècle sous le titre *Le siècle de la chanson*³. Le fait que l'auteur de ce livre puisse mener simultanément la carrière de professeur de linguistique à l'Université de São

1. Ana Lima et Roberto Catelli Jr., « INAF Brasil 2028 – Resultados Preliminares », São Paulo, Ação Educativa, 2017, https://acaoeducativa.org.br/wp-content/uploads/2018/08/Inaf2018_Relato%C3%B3rio-Resultados-Preliminares_v08Ago2018.pdf (consultation le 13 octobre 2021).

2. Voir Fabio Sebastião Polato, *O uso do rádio e da TV por instituições religiosas: Um fenômeno crescente nos mais variados canais de comunicação*, TCC – Departamento de Comunicação da UNESP (Bauri), 2015.

3. Luiz Tatit, *O século da canção*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.

Paulo et celle de chansonnier⁴ réputé montre à quel point la chanson pénètre toutes les sphères de la vie culturelle brésilienne⁵.

C'est dans ce contexte que Caetano Veloso et Chico Buarque sont devenus des protagonistes de la vie culturelle du pays depuis la fin des années 1960. Entrepris pendant la période la plus sombre et violente de la dictature militaire de 1964–1985, leurs œuvres et leur activisme médiatique ont joué un rôle important dans la résistance culturelle au régime fasciste⁶ des militaires, tout en croisant les genres et les médias, comme l'a fait jadis dans le contexte francophone Boris Vian : Caetano est à la fois poète, compositeur, chanteur et interprète, avec des incursions dans le cinéma et l'écriture littéraire ; Chico Buarque, en plus d'être une grande vedette de la chanson, s'est investi avec la même force créative dans l'écriture théâtrale et du roman et a produit des chefs-d'œuvre dans tous ces domaines.

Or, une « lecture » des œuvres de Chico et de Caetano comme formes de résistance, telle que nous la proposons ici, suppose non seulement une approche littéraire, esthétique ou sociologique, mais aussi et avant tout intermédiaire. D'abord parce que la chanson est en elle-même un art syncrétique mêlant musique et poésie mais également un fait médiatique impliquant les technologies de l'enregistrement et de la diffusion⁷. Ensuite, parce que dans le cas de Caetano et de Chico, le foisonnement

4. Le terme « *cancionista* » — chansonnier —, proposé par Luiz Tatit, équivaut à la somme des termes français « auteur », « compositeur » et « parolier », et souvent, comme dans le cas de Caetano Veloso et de Chico Buarque, d'« interprète ». On emploie aussi « *canção popular* » — chanson populaire — pour la différencier du terme « *música popular brasileira* » (connue comme MPB). Elle se différencie de nos jours d'autres genres populaires tels que le *funk*, l'*axé* ou le *sertanejo*, bien qu'il y ait des intersections intéressantes. Caetano Veloso lui-même a composé du *axé* et sa sœur, Maria Bethânia, star de la chanson, a chanté bien du *sertanejo*. Luiz Tatit, *O cancionista: Composição de canções no Brasil*, São Paulo, EDUSP, 2012. Pour expliquer le sigle MPB : Marcos Napolitano, *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959–1969)*, São Paulo, Annablume/FAPESP, 2001.

5. Dans la perspective d'une étude sociologique, on pourrait citer quelques cas intéressants, liés peut-être à une caractéristique tout à fait brésilienne de syncrétisme et de mélange : Vinicius de Moraes était en même temps diplomate, poète, dramaturge et chansonnier ; Nelson Cavaquinho était policier ; Aldir Blanc était psychiatre et journaliste ; Gilberto Gil a été ministre de la Culture (du gouvernement Lula da Silva) ; Guinga est dentiste, et José Miguel Wisnik est aussi professeur de littérature brésilienne à la USP, dans la faculté où Luiz Tatit est enseignant (tous les deux sont chercheurs dans le domaine de la chanson).

6. Le régime des « *milicos* » (comme on appelle les militaires) a été soutenu par les partis politiques de droite, par les grands propriétaires ruraux, mais aussi par le capital international. René Armand Dreifuss, 1964 : *A conquista do Estado. Ação Política, Poder e Golpe de Classe*, Petrópolis, Editora Vozes, 1981.

7. Voir notre édition de Friedrich Kittler, *Gramofone, Filme, Typewriter*, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Editora da UFMG/Eduerj, 2019. Dans la préface de cette édition (que je signe avec Erick Felinto), on signale que les faits médiatiques demandent une approche distincte de celle de la

créatif dans plusieurs arts et médias aussi bien que leurs incursions dans la vie politique imposent une désobéissance disciplinaire, c'est-à-dire une méthode qui soit suffisamment fluide et pointue pour briser les barrages méthodologiques des disciplines scientifiques⁸. On peut donc envisager Caetano en tant que *performer*, poète et musicien, mais aussi en tant qu'esthète et critique culturel engagé dans les grandes avant-gardes modernistes brésiliennes (de l'Anthropophagie⁹ d'Oswald de Andrade au Concrétisme des frères Campos). De même, on ne peut pas analyser le théâtre, la chanson et le roman de Chico Buarque, sans une méthode suffisamment souple pour saisir le sujet sur le vif, l'empêchant de se fragmenter. Une telle méthode répond aux critères de l'intermédialité, au moins telle qu'elle a été développée au Brésil en 2006, pour étudier les rapports entre cinéma et littérature, mais aussi pour l'analyse de la chanson¹⁰.

critique de l'industrie culturelle. Cependant, il faut dire que pour Kittler une analyse esthétique des faits médiatiques, telle que nous proposons ici, serait naïve du fait qu'elle ignore le rapport entre les faits médiatiques-culturels, les technologies numériques et l'industrie de l'armement. Mais c'est justement là que la notion de résistance devient importante pour aller au-delà du déterminisme kittlerien, puisque Caetano et Chico écrivaient et chantaient (dans et avec les médias) la résistance contre un gouvernement militaire soutenu par la CIA et le Pentagone. Évidemment, les militaires brésiliens ont compris cela, ont emprisonné Caetano et exilé Chico, leurs œuvres représentant une menace pour le pouvoir en place. Nous reviendrons à la question de la prison de Caetano ci-dessous.

8. Quoiqu'il existe une somme considérable de livres et d'articles sur Caetano Veloso et sur Chico Buarque, l'approche de leurs œuvres se fait souvent à partir d'un champ disciplinaire exclusif (par exemple celui de la littérature, de la sociologie ou de la musicologie) sans prendre en compte les autres champs permettant une vision holistique. Signalons ici justement l'importance et l'ample perspective de l'essai de Silviano Santiago sur Caetano Veloso, publié originellement en 1978, et républié dans une nouvelle édition : « Caetano enquanto superastro », *Uma literatura nos trópicos*, Recife, Companhia Editora de Pernambuco, 2019, p. 171-190.

9. Caetano Veloso a publié un essai sur le rapport entre l'anthropophagie — concept esthétique et politique de l'avant-garde moderniste (voir ci-dessous note 23) — et le tropicalisme : Caetano Veloso, *Antropofagia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

10. Je cite quelques-uns de mes travaux sur l'intermédialité, qui font partie d'un projet de recherche développé au Brésil entre 2005 et 2015, par ordre chronologique : Adalberto Müller, « Novos paradigmas para a pesquisa em literatura: estudos de mídia e tradução », *Cerrados*, vol. 21, 2006, p. 25-29 ; « A poesia pop de Bob Dylan », *Revista da ANPOLL*, vol. 1, n° 23, 2007, p. 21-32, <https://doi.org/10.18309/anp.v1i23.102> (consultation le 13 octobre 2021) ; « Além da literatura, a quem do cinema: considerações sobre a intermedialidade », *Outra Travessia*, n° 7, 2008, p. 47-53 ; « Medialidade: Encontros entre os Estudos Literários e os Estudos de Mídia », *Contracampo* (UFF), n° 19, 2008, p. 125-136 (avec Erick Felinto), disponible sur Periodicos.uff.br, <https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i19.405> (consultation le 13 octobre 2021) ; « Anthropophagie et intermédialité : l'essor des telenovelas brésiliennes », trad. Philippe Lavat, *Télévision* (CNRS), n° 3, janvier 2012, p. 119-128, disponible sur Cairn.info, <https://doi.org/10.3917/telev.003.0119> (consultation le 13 octobre 2021) ; « Orson Welles, Author of Don Quixote, Reconsidered », *Cinema Journal*, vol. 56, n° 1, automne 2016, p. 43-62. J'ai aussi publié deux livres concernant l'intermédialité : Adalberto Müller, *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*, Porto Alegre, Sulina, 2012 et *Orson Welles: banda de um homem só*, Rio de Janeiro, Azougue, 2015.

Chico Buarque lui-même était déjà une icône dans le domaine de la chanson francophone dans les années 1970, grâce à une version française de « À flor da pele », par Claude Nougaro (« Tu verras »), qui transformait en sentimentalisme mièvre la teneur politique et métaphysique de la chanson originale de Chico Buarque. De la même façon, « Essa moça tá diferente¹¹ » entra dans le « Top 10 de la Chanson » après avoir été utilisée dans une publicité de la « Schweppes Dry Lemon », en 1990¹². Il s'agissait d'une publicité racoleuse qui non seulement exploitait l'exotisme du Brésil, mais contribuait aussi à renforcer l'image de Rio de Janeiro en tant que paradis du tourisme sexuel. Parmi les millions d'auditeurs francophones qui bercent leurs fêtes au son de « Essa moça tá diferente », fort peu savent qu'il s'agit en réalité d'une « chanson critique¹³ ». En effet, lors de sa création en 1970, la recrudescence du régime militaire, d'un côté, mettait en scène les conflits critiques entre le tropicalisme et la tradition de la samba¹⁴, et de l'autre, pinçait de manière douloureuse les fesses de la classe moyenne adhérant à la devise du « *pra frente, Brasil* » [en avant Brésil !]. Cette devise stimulait la proposition soi-disant modernisatrice des militaires, en occultant la sanguinolente perversité pratiquée dans les soutes :

Essa moça tá diferente
 Já não me conhece mais
 Está pra lá de pra frente
 Está me passando pra trás
 Essa moça tá decidida
 A se supermodernizar

11. De l'album *Chico Buarque de Hollanda* No. 4 (1970).

12. Disponible sur YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=Usu2FhaMH2Y> (consultation le 13 octobre 2021).

13. Ce concept est de Santuza Cambraia Naves, *A canção brasileira: leituras do Brasil através da música*, Rio de Janeiro, Zahar, 2015. La « chanson critique » d'après Santuza Cambraia Naves est à la fois formelle et contextuelle. C'est-à-dire, dans le cas de « Essa moça... », une critique de la modernisation conservatrice menée par les militaires avec l'appui d'une partie de la classe moyenne du pays, mais aussi une « metacanção » [metachanson] : La fille est la chanson elle-même. Aussi, d'après Cambraia Naves, dans une chanson telle que « Desafinado » (Tom Jobim/Newton Mendonça), « les paroles et la musique, tout en se commentant mutuellement, font une critique des conventions musicales » (p. 29).

14. Le tropicalisme a également dialogué avec la tradition de la samba. Il s'agissait de conflits entre les tropicalistes et les musiciens de la MPB.

Cette fille-là a changé
 Elle ne me reconnaît plus
 Elle est trop en avant
 Elle me dépasse, adieu
 Cette fille est décidée
 À se supermoderniser¹⁵

En effet, dans le cas des deux « remédiations » de la chanson de Chico Buarque dans le contexte francophone, on peut considérer le concept de « régression auditive », proposé par Theodor W. Adorno. D'après Adorno¹⁶, la chanson populaire diffusée en disques ou à la radio dans un format standardisé acquiert le même caractère de fétiche de n'importe quelle marchandise sur le marché capitaliste. Cela étant, argumente Adorno, la programmation musicale mène à une écoute tout aussi standardisée, qui rend les auditeurs imbéciles et atomise les formes d'attention sérieuse et convaincue, que seules les grandes œuvres musicales exigent en éloignant les consommateurs de l'accès à la sphère de l'authenticité, ce qui les prive également de la liberté de choisir le non-identique, le non-standardisé par l'industrie culturelle dans la société de consommation, en contribuant de ce fait à l'impossibilité de l'émancipation politique et au maintien du *statu quo*.

Mais dès les années 1980, la critique culturelle brésilienne revoyait les critères d'Adorno, vu qu'il semblait qu'ici, dans cette condition périphérique et postcoloniale, la tradition populaire s'était infiltrée dans l'industrie culturelle de manière inusitée, d'après les modèles européens. En évoquant un célèbre conte de J. G. Rosa¹⁷ dans lequel on raconte l'histoire d'un message qui semble venir du fond de la terre, en passant de bouche à oreille jusqu'à ce qu'il parvienne à son destinataire final, lequel finit par échapper à un piège grâce à ce message, José Miguel Wisnik voyait, dans la chanson brésilienne « un réseau de messages¹⁸ », capable de subvertir, par son caractère

15. Je propose ici des versions des chansons qui peuvent être chantées, en assumant qu'une chanson s'accomplit seulement lorsque la parole se joint à la mélodie. Toutefois, je garde, dans la traduction, les mots qui sont essentiels à la compréhension de la chanson dans son contexte.

16. Theodor W. Adorno, *Le caractère fétiche dans la musique* [1938], trad. Christophe David, Paris, Allia, 2001.

17. João Guimarães Rosa, « O recado do morro », *Fição Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995, vol. 1, p. 615–666.

18. José Miguel Wisnik, « O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez », A. M. Bahiana, J. M. Wisnik et M. Autran (dir.), *Anos 70. Música Popular*, Rio de Janeiro, Europa Empresa Grafica e Editora, 1979, p. 14.

artisanal, aussi bien la standardisation de l'industrie culturelle que les lois de la censure des militaires qui prirent le pouvoir en 1964, avec l'appui des élites conservatrices. Cela étant, la chanson populaire brésilienne est traitée comme un phénomène culturel complexe, souvent incompris par la propre critique, pour les raisons suivantes :

a) bien qu'elle maintienne un cordon de liaison avec la culture populaire non lettrée, elle s'en défait pour entrer au marché ou dans la ville; b) bien qu'elle se laisse pénétrer par la poésie érudite, elle ne suit pas la logique évolutive de la culture littéraire ni ne s'affilie au filtrage; c) bien qu'elle se reproduise dans le contexte de l'industrie culturelle, elle ne se réduit pas aux règles de la standardisation¹⁹.

Si l'on suit le raisonnement de Wisnik, il faut se rappeler que la samba naquit déjà empreinte du processus d'industrialisation, quand Donga enregistra *Pelo telefone* (1916)²⁰. La « samba », telle que la nomme le chanteur dans l'introduction du disque de 78 tours enregistré par la Casa Edison do Brasil, c'est déjà ce que Benjamin définit comme l'« œuvre d'art dans l'ère de sa reproductibilité technique²¹ », mais en même temps elle semble apporter dans ses sillons des échos du *candomblé* — la religion afro-brésilienne —, elle s'échappait déjà de la coquille des gramophones comme un prototype de chanson critique, dans la mesure où elle se commentait elle-même en tant que genre, en révélant aussi ses connexions de la musique afro-brésilienne avec la vie moderne : le téléphone, le commissaire de police, le casino, tout s'intègre dans le rythme syncopé de la samba, qui « rend les jambes molles, mais qui fait jouir²² ».

De l'autre côté, à partir de Noel Rosa, en passant par le génie de João Gilberto, le chansonnier brésilien sut extraire aussi bien de la littérature brésilienne que de la musique des éléments modernes qui rompaient avec la tendance à la standardisation. Dans le cas de João Gilberto, la création d'une nouvelle forme de structuration rythmique-mélodique — en accord avec l'architecture dépouillée de Niemeyer — eut un impact si fort sur la musique mondiale, qu'il peut seulement être comparé à l'impact

19. Wisnik, 1979, p. 14.

20. Disponible sur YouTube, www.youtube.com/watch?v=woLpDB4jjDU (consultation le 13 octobre 2021). La paternité de « Pelo telefone » est le motif de discussions ardues au Brésil. Il faut aussi mettre en relief que la Casa Edison do Brasil, depuis 1902, enregistrait déjà des prototypes de la samba sur des cylindres, comme *Isto é bom* (de Xisto Bahiano). Traduction de l'auteur.

21. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1939], trad. Frédéric Joly, préface d'Antoine de Baecque, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2013.

22. Je traduis les vers de « Pelo telefone » : « Poe a perna bamba / mas faz gozar ».

provoqué par la rumba, par le be-bop et par le rock. Dans les chansons de Caetano Veloso et de Chico Buarque, la relation avec la littérature commence à atteindre un nouveau niveau, qui obligera cette dernière elle-même à revoir ou à repenser son champ d'autonomie. Elles sont une clé pour comprendre la mobilité poreuse de la culture brésilienne, qui est capable de concilier des rites archaïques (par exemple le *candomblé*) avec la « grande littérature », en créant des textes syncrétiques d'une grande densité sémantique. C'est ce que l'on voit, par exemple, dans une chanson, telle que « Livros²³ », de l'album *Livro* (1998) de Caetano Veloso : après une introduction orchestrale mélodieuse et classique, accompagnée d'un battement militaire de caisses, les sons sourds de l'école de samba bourdonnent, et les cordes commencent à vibrer en *staccatos* dissonants, qui annoncent l'entrée vocale :

Tropeçavas nos astros desastrada
 Quase não tínhamos livros em casa
 E a cidade não tinha livraria
 Mas os livros que em nossa vida entraram
 São como a radiação de um corpo negro
 Apontando pra a expansão do Universo
 Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso
 E, sem dúvida, sobretudo o verso
 É o que pode lançar mundos no mundo [...].

Tu traversais les astres en désastre
 On avait peu de livres chez nous
 Dans un village sans libraires
 Mais ceux qui sont entrés dans notre vie
 Sont comme la radiation d'un corpus noir
 Indiquant l'expansion de l'Univers
 Vu que la phrase, le concept, l'intrigue, le vers
 Sans doute, surtout le vers
 C'est ce qui peut lancer des mondes dans le monde [...] ²⁴.

23. Disponible sur YouTube, www.youtube.com/watch?v=mXxkhJf-b4M (consultation le 13 octobre 2021).

24. Comme je l'ai déjà signalé, j'ai traduit les chansons citées ici, parce que je crois que les traductions font aussi partie de mon interprétation.

Comme cela se produit dans les textes de Caetano, la narration se construit sur une syntaxe baroque, en spirales et en volutes, et les syntagmes se superposent de façon discontinue, un processus, qui, dans une dimension amplifiée, construit le récit autobiographique de *Verdade tropical* (1997) : ici coexistent l'emploi de la citation (« tu pisavas nos astros distraída », c'est le début d'une chanson très célèbre d'Orestes Barbosa « Chão de estrelas »), le registre autobiographique (là, le « tu » est Maria Bethânia et la « ville » est Santo Amaro, à Bahia) et le texto essayiste-argumentatif, qui compare l'effet des livres à celui de la radiation dans l'univers en expansion. Comme si cela ne suffisait pas, avant de reprendre la strophe finale, Caetano insère une longue citation — qu'il lit lui-même en français, au son de tambours, d'*agogôs* et de guitares — de *Le Rouge et le Noir*, de Stendhal, dans laquelle nous voyons la célèbre scène de la grotte, au cours de laquelle Julien Sorel pense s'écrire un livre sur ses idées bonapartistes réprimées par la société, dans laquelle il vit, mais il finit par y renoncer en brûlant le manuscrit :

Ici, dit-il avec des yeux brillants de joie, les hommes ne sauraient me faire de mal. Il eut l'idée de se livrer au plaisir d'écrire ses pensées, partout ailleurs si dangereux pour lui. Une pierre carrée lui servait de pupitre. Sa plume volait [...] Pourquoi ne passerais-je pas la nuit ici ? se dit-il ; j'ai du pain, et je suis *libre* ! [...] Au son de ce grand mot son âme s'exalta [...] Mais une nuit profonde avait remplacé le jour, et il y avait encore deux lieues à faire pour descendre au hameau habité par Fouqué. Avant de quitter la petite grotte, Julien alluma du feu et brûla avec soin tout ce qu'il avait écrit.²⁵

Il y a un autre niveau sémantique, qui est en jeu, dont nous traiterons. Celui des formes de résistance élaborées dans les chansons de Caetano et de Chico pendant le régime militaire (1964–1985), et qui se répercutèrent dans leurs œuvres les plus récentes. Ce que nous voyons ici, c'est ce qu'une certaine critique de gauche²⁶ ne voulut pas voir dans le tropicalisme : un mode d'élaborer des formes de résistance à l'autoritarisme *à partir du cœur* de l'industrie culturelle. Contrairement au fait d'être un simple produit fétichisé, la chanson tropicaliste, en tant que forme de résistance,

25. Stendhal, *Le rouge et le noir*, Paris, Michel Levy Frères, 1854, p. 71. Le texte de Stendhal a été soumis à des coupures par Caetano.

26. Roberto Schwarz, « Cultura e Política, 1964–1969 », *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*, São Paulo, Penguin Classics Companhia das Letras, 2014, p. 7–47. Pour une vision contraire à celle de Schwarz, voir João Camillo Penna, *O tropo tropicalista*, Rio de Janeiro, Circuito / Azougue, 2017.

défaisait la rigidité des contours qui limitent la haute culture et la culture populaire, en créant un moyen terme, capable de faire penser le corps et le faire danser en même temps, comme le dit la chanson « Odara », de Caetano : « Deixa eu dançar, pro meu corpo ficar odara / Minha cara, minha cuca ficar odara²⁷. »

BOSSA NOVA, TROPICALISME ET DICTATURE MILITAIRE

Bien qu'il ait des racines dans les tendances abstractionnistes et minimalistes de l'art dans les années 1950, et de la confluence du pop art et de l'art conceptuel naissant au début des années 1960, le mouvement tropicaliste — tel qu'il se manifeste chez Caetano Veloso —, peut aussi être vu comme le dernier déploiement du modernisme de 1922²⁸. C'est à partir de lui que commence à se manifester une « pensée tropicale », sous deux aspects : sous l'aspect « anthropophagique », défini par Oswald de Andrade²⁹, elle importe des modes de production et des processus esthétiques des avant-gardes européennes de même qu'elle valorise les racines amérindiennes. L'aspect, que je dénomme « autophagique » a à voir avec le mode tel que la culture « caipira » et « sertaneja », de même que les manifestations culturelles amérindiennes et afro-descendantes (*lundu*, les *congadas*, le *boi-bumbá*, etc.) sont réutilisées dans l'espace urbain. La musique brésilienne urbaine, qui en vient à passer par un processus industriel de production et de diffusion (maisons de disques, émissions radiophoniques), sera l'un des lieux de confluence de toutes ces tendances, qui seront amalgamées dans la synthèse culturelle qu'est la bossa nova. Il faut remarquer que le battement de João Gilberto synthétise, dans les cordes de la guitare et dans le mode d'insertion de la voix, l'école de samba et le baião³⁰. Cette réduction synchrétique était

27. « Laisse-moi danser, pour que mon corps soit odara / Ma chère, que ma tête soit odara. » *Odara* est un mot d'origine yoruba et signifie « bien fait, bon et beau ».

28. Voir Eduardo Losso, « O terremoto tropicalista e sua monstruosidade barroca », *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, n° 411, 10 décembre 2012, <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/4812-eduardo-guerreiro-brito-losso-1> (consultation le 13 octobre 2021).

29. Silviano Santiago et al., *Brésil / Europe: repenser le Mouvement Anthropophagique – Papiers n° 60*, actes de colloque du Collège International de Philosophie, septembre 2008, <https://ciph.org/IMG/pdf/papiers60.pdf> (consultation le 13 octobre 2021); Filipe Ceppas et João Camillo Penna, « Antropofágias futuras, seus tempos, seus textos », *Das Questões*, vol. 11, n° 1, 2021, disponible sur Periodicos.unb.br, <https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/37229> (consultation le 13 octobre 2021). L'idée d'autophagie que je présente ici sert à exprimer le contraste entre le rapport international, d'un côté, et le rapport national, de l'autre.

30. Walter Garcia, *Bim Bom: A contradição sem conflitos de João Gilberto*, São Paulo, Paz e Terra, 1999.

contemporaine du constructivisme architectonique de Niemeyer³¹, du *cool jazz* et des tendances minimalistes de l'art des années 1950.

À partir de la donnée bossanoviste — et de la relation avec les deux aspects du modernisme décrits ci-dessus —, Chico Buarque développera ses dictionnements en tant que chansonnier, tel que le définit Luiz Tatit : « la voix qui parle de la voix pendant qu'elle chante³² », et qui articule une relation particulière entre la mélodie et les paroles à partir de ses expériences et de ses relations avec la tradition.

D'après Luiz Tatit, on a, chez Chico Buarque, une diction « profonde », capable de synthétiser des actions et des passions intenses dans de petits cadres narratifs et dramatiques, qui assument divers points de vue ou perspectives : l'observateur distancié qui juge et / ou sanctionne des comportements étrangers (*Quem te viu, quem te vê*) ou le protagoniste capable de parler avec la voix de personnages, y compris de personnages féminins (*Meu Guri, Olhos nos olhos*). « Chico conçoit la passion comme un état condensateur de narratives », observe Luiz Tatit, « c'est pourquoi sa chanson semble toujours être revêtue de diverses couches de sens qui confèrent une profondeur tridimensionnelle à la ligne mélodique³³ » —, ce qui, d'après Tatit, le rapproche de la dramaturgie. Comme nous le verrons également, cette oscillation entre le narratif et le dramatique, ponctuée par la profondeur passionnelle et par l'adoption de plusieurs voix ou perspectives (l'ouvrier abasourdi, la femme trahie, le filou, le gamin, la ballerine, l'actrice), rendra possible également l'écriture du roman, comme si celui-ci était une conséquence déjà prévue dans son impulsion créatrice originale (dans sa « diction »). Mais ces mêmes éléments le mèneront à prendre position de façon plus directe et frontale par rapport aux événements politiques de la dictature militaire et de ses conséquences contemporaines. D'où la visibilité et la transparence de son « engagement ».

En revanche, chez Caetano Veloso, Tatit observe une double diction, contradictoire, comme l'œuvre et la personne de Caetano le furent toujours, et que la chanson « O quereres³⁴ » exprime si bien. D'un côté, un mouvement d'absorption de toutes les dictionnements possibles, et non seulement des nationales : des Beatles, de Bola de Nieve, de Vicente Celestino à João Gilberto, rien n'échappe à l'éclectisme créateur de

31. Voir Justin Read, « Alternative Functions: Oscar Niemeyer and the Poetics of Modernity », *Modernism/modernity*, vol. 2, n. 12, 2005, p. 253–272.

32. Luiz Tatit, 2012, p. 16.

33. *Ibid.*, p. 236.

34. Disponible sur YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=NwuBV1IuaII> (consultation le 26 novembre 2021).

Caetano. Tatit nomme ce mouvement « dysphorie de la cristallisation »³⁵, décrivant l'aspect caméléonien de l'œuvre de Caetano et de sa personne publique, célèbre au Brésil pour son engagement dans des diatribes politiques et culturelles. De l'autre côté, Tatit observe aussi chez Caetano une « euphorie de la singularité »³⁶. Elle se manifeste à partir de ce que Tatit dénomme appelle « iconisation », c'est-à-dire comme la une tendance à traduire les expériences vécues en termes d'images sensorielles, qui peuvent être visuelles, tactiles et gustatives, ou des synesthésies, comme, par exemple, la chanson « Você é linda »³⁷:

Fonte de mel
nos olhos de gueixa
Kabuki, máscara
Choque entre o azul
E o cacho de acácias
Luz das acácias
Você é mãe do sol

Source de miel
T'es yeux d'une geisha
Kabuki, masque
Un choc d'azur
Et grappes d'acacia
Lumière d'acacia
T'es la mère du soleil

L'iconisation chez Caetano peut encore se développer en images juxtaposées (*Lua de São Jorge*, *Força Estranha*, *Tropicália*) ou confluer vers la construction d'un personnage (*Leãozinho*, *Um Índio*, *Tigresa*), ou bien elle peut avoir une incidence sur des éléments expressifs (l'allitération du « i » dans *Cajuína*, les répétitions de mots monosyllabiques dans *Eu sou Neguinha*?). En partant de cela, nous pouvons dire

35. Luiz Tatit, 2012, p. 264.

36. *Ibid.*, p. 265.

37. Disponible sur YouTube, www.youtube.com/watch?v=7xMydSJy4zI (consultation le 13 octobre 2021).

que c'est là justement le processus d'iconisation, celui qui rapproche le plus la diction de Caetano du discours lyrique, c'est-à-dire de ce que nous entendons par poésie. La présence simultanée de ces éléments, c'est-à-dire de l'aspect mutant de son style et de l'iconicité répond également à la forme singulière avec laquelle Caetano prend position face aux atrocités du fascisme. Derrière la délicatesse du plumage du paon de ses poèmes chantés, on entrevoit toujours le regard féroce du lion. Un lion caméléonien.

FORMES DE RÉSISTANCE

L'ascension du gouvernement Jair Bolsonaro après les élections de 2018 prouve la thèse de Marx selon laquelle l'histoire ne se répète que deux fois³⁸, en tant que tragédie et en tant que farce. Ce que Marx n'avait pas prévu, c'est que les deux choses peuvent se produire simultanément, et c'est ce qui se produisit au Brésil.

Chico Buarque aussi bien que Caetano Veloso furent impliqués directement dans l'ascension de l'extrême droite dans le Brésil de Bolsonaro. Caetano fut l'objet d'un *bullying* virtuel de l'extrême droite, et Chico Buarque, après avoir été agressé par de riches passants, fut encore boycotté officiellement par le gouvernement Bolsonaro au moment du décernement du prix Camões. Les deux formes de violence rappellent la façon dont les mêmes artistes furent traités en 1968, après l'Ato Institucional n° 5 (AI-5)³⁹ — Acte institutionnel n° 5, qui inaugura officiellement la phase de terreur de la dictature militaire. En 1968, avant l'AI-5, Chico Buarque vit sa pièce *Roda Viva* (1968) subir une attaque de la part d'intégrants d'un groupe extrémiste de droite, avec l'appui des militaires, et immédiatement après l'AI-5, il fut obligé de s'exiler en Italie, et un grand nombre de ses chansons furent censurées par le régime (telle que « Partido alto », en 1972). En novembre 1968, Caetano fut arrêté sans jugement et sans accusation formelle et il passa trois mois à subir différentes formes de torture psychologique, qu'il relate dans le chapitre « Narciso em férias » « Narcisse en vacances » de *Verdade Tropical*, et maintenant dans le film documentaire⁴⁰ du même nom, qui est montré à Venise pendant que j'écris cet essai. Pourquoi Caetano et Chico incommodent-ils les militaires aussi bien que la bourgeoisie réactionnaire au

38. Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* [1851], Paris, Les Éditions Sociales, 1969, p. 19.

39. Acte du Gouvernement Brésilien de 13.12.1968, version numérique disponible sur Planalto.gov.br, http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm (consultation le 26 novembre 2021).

40. Renato Calil et Renato Terra, réal., *Narciso em Férias*, 2020.

Brésil ? Et pourquoi incommode-t-ils encore ? Et comment, en même temps, leurs chansons continuèrent-elles à être jouées sur les radios et à se maintenir à l'apogée du succès dans leurs disques et dans leurs livres ? Pourquoi, encore de nos jours, leurs œuvres se maintiennent-elles vivantes et pourquoi leurs noms engendrent-ils tant de polémique ? Je crois qu'ils occupent une position unique dans le scénario brésilien, et que ceci est dû aux formes de résistance qu'ils élaborent dans leurs œuvres et dans leurs propres vies tout en tenant compte du grand développement de l'industrie culturelle depuis les années 1960⁴¹.

Pour parler de formes de résistance, il faut avant tout préciser le sens que nous donnons à résistance. À première vue, le terme résistance semble être associé à la lutte politique contre des situations d'oppression (et le lecteur francophone pensera certainement à la résistance pendant l'Occupation), mais ce terme a un spectre sémantique aussi vaste qu'intéressant, auquel on peut penser. Voyons quelques définitions extraites et abrégées du *Trésor de la Langue Française* informatisé spécialement pour ce travail⁴²:

I. – [À propos de qqch.]

A. Tout phénomène physique qui s'oppose à une action ou à une force [...]. « Force avec laquelle le bois s'oppose à la pénétration, à la séparation ou à la déformation de ses parties » [...] **De résistance.** Dont on ne vient pas à bout facilement. *Plat de résistance.* [...] **Électricité.** Opposition au passage du courant [...]

II. – [À propos de l'animé]

A. – [Sur le plan physique] Qualité de ce qui résiste, caractère résistant (v. ce mot B). **1.** [Résistance d'une personne] Énergie, bon état physique qui permet de supporter sans dommage grave des atteintes et des agressions diverses [...].

B. – [Sur le plan physique et moral] Action de résister à une agression, une contrainte, une oppression physique ou / et morale. **1.** Défense, riposte par la force à un adversaire, à un ennemi qui a déclenché les hostilités. *Résistance afghane,*

41. Chez Caetano Veloso, notamment, la télévision a toujours été objet de considérations plus ou moins théoriques, ce qui s'exprime dans des chansons comme « Os meninos dançam », de l'album *Cinema Transcendental* (1979). De même, dans son film *Cinema Falado* (1986), l'apparition de la télé joue un rôle très important, notamment dans une scène où les acteurs-personnages partent du visionnement d'un film au petit écran pour une performance notable du roman *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

42. Entrée « Résistance » dans le *Trésor de la langue française informatisé*, en date du 26 novembre 2021.

islamique, palestinienne [...] — [...] 2. Refus d'accepter, de subir les contraintes, violences et / ou vexations, jugées insupportables, qui sont exercées par une autorité contre une personne, les libertés individuelles ou collectives

– *Absolument*

♦ *La résistance*. Combat mené contre un envahisseur, un occupant indésirable[...]. ♦ *Histoire (XIX^e es.)* Parti de la Résistance. Au début de la monarchie de Juillet, parti des orléanistes conservateurs [...]. ♦ [...] Au cours de la Seconde Guerre mondiale, action clandestine menée en France et en Europe contre les armées allemandes d'occupation; le mouvement qui en découle.

PSYCHANAL. Toutes les forces d'opposition du sujet aux efforts faits pour mettre à jour les complexes ou sentiments refoulés [...].

Étymologie et Histoire [...] Emprunté au b. lat. eccl. *Resistentia* « résistance » [...] dérivé du verbe *resistere* [...].

En 1968, nous pouvons donc vérifier qu'il y des formes opposées et symétriques dans les œuvres de Chico et de Caetano, en accord avec le mode de compréhension de la signification de résistance. Chez Chico Buarque, par exemple, nous vérifions que ses chansons surgissent en tant que force de la résistance (I. A) de la tradition de la samba (« Ela desatinou ») ou de la continuité de la bossa nova (« Retrato em branco e preto »), en s'opposant aux innovations matérielles et formelles qui avaient déjà été proposées par le groupe qui lança l'album anthologique *Tropicália ou panis et circenses* (1968): utilisation de guitares et recours à la musique électro-acoustique combinés avec des orchestrations dissonantes et avec des instruments populaires (*berimbau* de la capoeira, triangle du *baião*); mélange de rythmes bien fondés (samba, *baião*, *frevo*) avec des rythmes provenant du monde pop (rock'n roll, blues) et latino-américain (rumba, tango). À la même époque, Chico Buarque lançait, en 1968, quelques chansons qui composaient la bande sonore de la pièce *Morte e Vida Severina*⁴³, telle « Funeral de um Lavrador », qui faisait allusion aux révoltes des paysans massacrés par les militaires, en se mettant dans une situation de résistance (II. A) au régime, et en s'alignant sur les guérillas de résistance (II. B) qui se formaient et qui furent durement réprimées par les militaires, au moyen de tortures cruelles et d'assassinats avec des corps exposés (Epaminondas Gomes de Oliveira) ou occultés (Stuart Angel Jones).

43. Le poème dramatique *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto (publié en 1955), mis en scène par Roberto Freire, a remporté un grand succès et a été présenté au IV^e Festival mondial du théâtre universitaire de Nancy en 1966, avec la musique de Chico Buarque.

Chez Caetano Veloso, et parmi les tropicalistes, cependant, les chemins de la résistance semblent prendre une direction inverse. D'un côté, il n'y a pas d'alignement direct sur le sens historico-politique de la résistance (II. B1), justement parce que Caetano Veloso et Gilberto Gil étaient vus par la gauche, en 1968, comme les défenseurs des valeurs capitalistes qui soutenaient le régime militaire⁴⁴. Une chanson telle que « Baby⁴⁵ », avec la voix de Gal Costa, est bien plus qu'une apologie allégorique de la consommation capitaliste, comme les orthodoxes voulaient le croire. La force de résistance de cette chanson ne vient pas de ce que la chanson *dit* ou *semble dire*, dans sa liste d'images apparemment déconnectées, mais de ce qu'elle *laisse entendre*, au moyen de l'ironie, qui déconstruit l'imbriication entre l'impératif-performatif de la publicité capitaliste (« Tu dois connaître / la piscine / la margarine / Carolina... ») et la voix de commandement typique du régime militaire (*Brasil, ame-o ou deixe-o!* — Le Brésil, aime-le ou quitte-le!). Par conséquent, il s'agit ici d'une autre forme de résistance, qui opère bien plus dans la forme implicite que dans celle de l'explicite. Un peu comme les maquis. La chanson qui vient après « Baby » sur l'album *Tropicália* (1968), « Enquanto seu lobo não vem⁴⁶ », suit cette même ligne, mais crée une tension entre l'ironie des paroles — qui suggère une promenade dans un climat d'appréhension — dans la « forêt cachée » qu'il va faire « sous la boue / sous le lit », faisant allusion à ceux qui fuyaient la répression — et l'arrangement inusité, qui combine des clairs militaires avec des éléments afro-brésiliens, comme la percussion de l'*agogô*. Outre ces éléments, la citation de la chanson « Dora », de Dorival Caymmi et la référence à l'Escola de Samba Mangueira opèrent dans un double régime de résistance : elles situent l'auditeur dans la relation entre le tropicalisme et la tradition (une tradition *baiano-carioca* [de Bahia-de Rio de Janeiro]), tandis qu'elles subvertissent l'image du militaire romantique et cordial, alors que l'agneau se transforme en loup. Enfin, les allusions à Vargas et aux États-Unis (nous savons aujourd'hui combien les militaires comptèrent sur le soutien de la CIA⁴⁷) font de cette chanson l'un des moments les plus forts de la résistance au régime militaire, bien qu'elle ne le dise aucunement explicitement.

44. Cette thèse est explicitée dans le texte de Roberto Schwarz, 2014.

45. De l'album *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968), disponible sur YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=vLJIM9NjRwc> (consultation le 13 octobre 2021).

46. Disponible sur Youtube, www.youtube.com/watch?v=NGblOvV86bo (consultation le 13 octobre 2021).

47. Voir Carlos Fico, *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.

Ce fut justement cette forme de *faire entendre* implicite plus que le *dire* explicite, comme dans le célèbre dicton (il reste donc « le dit par le non-dit »), qui mena aussi bien la gauche orthodoxe que les censeurs militaires à *ne pas comprendre* ce que le tropicalisme voulait dire en 1968. Quand on lit aujourd'hui le chapitre « *Narciso em férias* » — Narcisse en vacances —, de *Verdade tropical*, ce qui saute aux yeux, c'est justement le fait que les militaires eux-mêmes semblaient ne pas savoir pourquoi ils devaient arrêter Caetano. Finalement, rien de ce qu'il « disait » ne ressemblait à la position déclarée des opposants au régime (appelés génériquement « communistes »). Cependant, ce non-savoir cachait une méfiance, elle fut suffisante pour arrêter Caetano et Gil, et pratiquement réduire en poussière un mouvement très intéressant comme ce qui surgit autour de l'album *Tropicalia*.

Après la prison et l'exil, les deux chansonniers adoptèrent des pratiques tantôt convergentes, tantôt divergentes, de résistance. Dans *Construção* (1971), l'album extrêmement important de Chico Buarque, le chansonnier en vient à adopter une ligne constructive et harmonique qui flirte avec quelques processus tropicalistes et avec Caetano lui-même, surtout dans la façon de travailler l'iconisation et l'ironie. Dans la chanson qui donne le titre à l'album (*Construção*⁴⁸), Chico Buarque relate le quotidien d'un ouvrier de la construction civile, depuis le moment où il prend congé de sa femme jusqu'à l'accident au cours duquel il perd la vie. Dans la première partie de la chanson, écrite en alexandrins, les phrases suivent un ordre d'actions linéaire :

[...] Subiu a construção como se fosse máquina
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
Tijolo com tijolo num desenho mágico
Seus olhos embotados de cimento e lágrima [...].

[...] Il monta sur la construction comme une machine
Il bâtit sur le palier des murs solides
Une brique sur l'autre, un dessin magique
Ses yeux étaient émoussés de ciment et de larmes [...].

48. Disponible sur YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=wBfVsucRe1w> (consultation le 13 octobre 2021).

En revanche, dans le deuxième segment de la chanson, les mêmes phrases subissent un processus de permutation des éléments syntaxiques à la fin de la phrase :

[...] Subiu a construção como se fosse sólido
Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
Tijolo com tijolo num desenho lógico
Seus olhos embotados de cimento e tráfego [...].

[...] Il monta sur la construction comme un solide
Il bâtit sur le palier des murs magiques
Une brique sur l'autre, un dessin logique
Ses yeux étaient émoussés de ciment et de larmes [...].

En même temps, la mélodie (dans un rythme de *samba-canção*) suit un modèle répétitif, qui réalise ce que Luiz Tatit dénomme *thématisation de l'expression* : l'absence de grands sauts intercalaires dans le champ des altitudes crée une texture mélodique répétitive et circulaire, qui semble imiter les actions décrites dans la narration. Ce caractère répétitif est maintenu, dans le champ harmonique, par le maintien du modèle itératif dans l'instrumentation de la samba (battement de la guitare, caisse et *agogô*). Cependant, parallèlement, l'arrangement de l'orchestre, de Rogério Duprat⁴⁹, insère une composante de dramatisation en relation avec la texture mélodique, avec des *crescendos*, des *glissandi*, des *vibratos* et des *fortissimos*, qui accentuent la coloration tendue et dramatique des permutations qui se produisent dans les paroles. Avec tous ces éléments, la construction est en train de se transformer en une déconstruction, et le *dit* engagé finit par révéler sa face de *dit par le non-dit*, de sorte que la chanson élabore une forme de résistance assez proche de celle que nous avons vue dans *Tropicália*. Il convient encore de rappeler que l'idée de construction était fondamentale pour le soi-disant « miracle économique » du régime militaire pendant la période de 1970–1980, quand on réalisa des œuvres de grande envergure, telles que Itaipu, Transamazônica et Angra I, qui voulaient créer l'image d'un Brésil dynamique et stable économiquement, mais qui cachaient le coût humain et l'endettement, ceci sans compter les catastrophes environnementales engendrées par ces œuvres.

49. R. Duprat était la figure de proue du tropicalisme, et il fut arrangeur, parmi d'autres fonctions, de l'album *Tropicália* (1968).

Dans les années 1970, après avoir plongé dans l'expérimentalisme de *Araçá Azul* (1973), qui est sans aucun doute l'un de ses chefs-d'œuvre, Caetano Veloso s'éloigne de plus en plus du discours engagé dans les grands thèmes, et opte pour la biopolitique. Dans l'album *Bicho* (1976), Caetano investit dans deux lignes de résistance qui auraient des conséquences dans les années suivantes, et arrivent jusqu'à nos jours. La première est celle qui s'annonce dans la propre élaboration de l'album, qui incorpore dans ses harmonies des éléments rythmiques du pop nigérien (high-life, afro-funk et juju), mais qui effectue aussi une relecture de l'héritage yoruba au Brésil, et de la manière dont elle participe de la création d'une culture syncrétique, comme on l'entend dans « Odara », déjà mentionnée, et dans « Two Naira Fifty Kobo⁵⁰ », chanson qui reflète le passage de Gilberto Gil et de Caetano à Lagos, au Nigéria. D'après l'anecdote de Caetano, le titre se réfère au prix que le chauffeur nigérien demandait, dans la monnaie du pays, pour les commandes de Caetano et de Gil pendant le temps où ils se trouvaient à Lagos :

No meu coração da mata gritou Pelé, Pelé
 Faz força com o pé na África
 O certo é ser gente linda e dançar, dançar, dançar
 O certo é fazendo música
 A força vem dessa pedra que canta Itapuã
 Fala tupi, fala iorubá
 É lindo vê-lo bailando ele é tão pierrô, pierrô
 Ali no meio da rua, lá [...].

Dans mon cœur de la jungle criait Pelé, Pelé
 Il pousse avec un pied en Afrique
 Il vaut mieux être beau et danser, danser, danser.
 Il vaut mieux faire de la musique
 La force vient de ce rocher qui chante Itapuã.
 Parlez Tupi, parlez Yoruba
 C'est beau de le voir danser, il est tellement pierrot, pierrot...
 Là, au milieu de la rue, là-bas [...].

50. Disponible sur YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=_GH3rsnUVWY (consultation le 13 octobre 2021).

Sur la texture harmonique de la percussion et de la basse électronique, des guitares et du piano (et, plus tard, de la formation du *jazz band*), les paroles développent une série de références, comme si elles étaient coquilles de cauri lancées par une voyante. Dans le contexte de ces références, le sujet individuel (« mon cœur ») se trouve comme un sujet collectif (« gente Linda » — jolies personnes), qui s'identifie avec la « força » — force, qui, de son côté, se manifeste dans la danse et dans la musique. Il s'agit de chercher une forme d'*affirmation*, et en même temps de *visibilité*, de l'héritage yoruba et africain dans la culture brésilienne, qui finit par affirmer un Brésil bien différent de celui des images et des narrations médiatiques⁵¹. C'est pour cela qu'il est si important qu'ici la « force » signifie « parler tupi, parler yoruba », et c'est pour cela même que la phrase-refrain qui se répète intensément à la fin est si significative: « personne ne sait s'il est blanc, s'il est mulâtre ou nègre ».

La deuxième ligne de résistance est celle qui se profile à partir de « Um Índio⁵² », qui ouvre un éventail de possibilités pour repenser des questions identitaires et décoloniales. Contrairement à l'« Indien » romantique-nationaliste et au bon sauvage, l'« Indien » de Caetano est un « Indien »-post (ou un post-« Indien », si l'on veut), comme cela s'annonce déjà depuis le début :

Um índio descerá de uma estrela colorida, brilhante
De uma estrela que virá numa velocidade estonteante
E pousará no coração do hemisfério sul
Na América, num claro instante
Depois de exterminada a última nação indígena
E o espírito dos pássaros das fontes de água límpida
Mais avançado que a mais avançada das mais avançadas das tecnologias
[...]

Un Indien descendra d'une étoile colorée, brillante
D'une étoile qui viendra avec une vitesse étonnante
Et qui atterrira au cœur de l'hémisphère sud

51. Edmilson de Almeida Pereira et Núbia Pereira M. Gomes, *Ardís da imagem. Exclusão étnica e violência nos discursos da cultura brasileira*, Juiz de Fora, Mazza Edições / Puc Minas, 2011.

52. Disponible sur YouTube, www.youtube.com/watch?v=-n1ZRbRKHOo (consultation le 13 octobre 2021).

En Amérique en un moment assez clair
 Après que la dernière nation indienne sera exterminée
 Et l'esprit des oiseaux des fontaines d'eau limpide
 Plus avancé que la plus avancée des technologies les plus avancées
 [...]

Cet « Indien »-post de l'ère de l'Anthropocène présuppose déjà l'Amérindien vu à travers la loupe de la « pensée sauvage⁵³ » codifiée par Lévi-Strauss, et qui serait revu par l'anthropologie inversée et par le perspectivisme d'Eduardo de Viveiros de Castro⁵⁴, qui révèle qu'outre l'« Indien », « l'esprit des oiseaux » pense aussi. L'« Indien » de Caetano est, enfin, non pas l'« Indien » explicite, mais celui qui fut toujours « occulté quand il aura été l'évident ».

Dans la production la plus récente de Caetano Veloso, les thèmes liés à l'héritage autochtone se concilient avec une préoccupation écologique (voyons par exemple « Purificar o Subaé », enregistrée par Maria Bethania en 1981) et avec une problématisation croissante des questions raciales au Brésil, particulièrement par rapport aux descendants d'Africains. Dans l'album *Noites do norte* (2000), Caetano se penche sur la question de l'esclavage (« Noites do norte », « 13 de maio ») et du métissage, mais il ne manque pas d'enregistrer, dans l'une de ses plus belles chansons (« Cobra coral⁵⁵ ») l'héritage amérindien. Le texte de cette chanson, signé par le poète Waly Salomão, est ce que l'on appelle une *image dense*⁵⁶, vu qu'elle dérivait d'une chanson des « Indiens » tupinambas, enregistrée par Montaigne (à la fin de « Des Cannibales »), et qui, plus tard fut retraduite par Goethe, et transformée en *Lied* par Max Brod⁵⁷.

Les questions identitaires et décoloniales et leurs intersections affleuraient aussi dans les disques et dans les romans de Chico Buarque dans les années 2000.

53. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

54. Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales: Lignes d'anthropologie post-structurale*, Paris, P.U.F., 2009.

55. Disponible sur YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=KBY3LW9RxE> (consultation le 26 novembre 2021).

56. J'ai développé le concept d'image dense dans plusieurs conférences en 2019–2020, notamment au sein du cycle « Diálogos Transdisciplinares – ABRALIC » en septembre 2021. Résumé disponible sur Abralic.org, <https://abralic.org.br/noticia/?id=296> (consultation le 26 novembre 2021).

57. Voir le site The Lieder Net Archive, https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=32710 (consultation le 26 novembre 2021).

La pochette de *As cidades* (1998) présentait quatre images d'un hypothétique Chico Buarque: un « noir », un « nissei », un « arabe », un « gringo »⁵⁸. Dans ce même album, la chanson « Iracema voou » montre déjà la personnage « indienne » de José de Alencar⁵⁹ dans des temps de la mondialisation et du néolibéralisme: elle vit en tant que clandestine en « Amérique » et « lave le plancher dans un salon de thé ». Le thème identitaire et interculturel reviendrait dans le beau roman *Budapeste* (2003), dont le protagoniste, José Costa, est un *ghost writer*, qui émigre en Hongrie et finit par y vivre sous une autre identité (Zsoze Kósta) mais avec la même profession, maintenant dans la langue hongroise. Ici aussi, Chico Buarque se sert du processus « constructif-déconstructif » de *Construção*, dans une forme narrative qui oscille entre le réel et le possible, mais qui présuppose aussi l'« impossible » de Leibniz tel que le pense Deleuze⁶⁰. Dans le roman suivant, *Leite derramado*, la question décoloniale s'incarne dans la longue histoire de la vie d'un personnage aristocratique, dont la trame biographique se confond avec l'histoire du Brésil: son arrière-grand-père était trafiquant d'esclaves, et toute sa vie sera marquée par un remords imprégné par la question raciale et décoloniale. Finalement, dans *O irmão alemão*, un récit autofictionnel émouvant, il revient une fois de plus sur la question identitaire — maintenant élargie par l'existence concrète d'un frère du compositeur-romancier né dans l'Allemagne nazie, à partir d'une relation extra-conjugale de son père, le célèbre historien Sérgio Buarque de Hollanda. Comme cela se produit dans *Leite derramado*, la question décoloniale se fond avec l'histoire du Brésil moderne, et les personnages et les membres de leurs familles voient leurs vies traversées par la violence de la dictature militaire de 1964-1985.

Comme Caetano Veloso le fit dans *Noites do norte* et dans les disques suivants, l'œuvre récente de Chico Buarque semble indiquer l'urgence de penser la question raciale au Brésil de façon sérieuse. La vérité est que les inégalités sociales au Brésil dissimulent qu'elles sont avant tout le fruit des inégalités raciales qui découlent du processus de la colonisation et de l'esclavage, que seule la distribution des revenus accompagnée

58. Voir l'entrée « As Cidades » sur Wikipedia.org, https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Cidades (consultation le 26 novembre 2021).

59. Disponible sur YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=LCNEIMNQ2e0> (consultation le 26 novembre 2021). Il s'agit du célèbre roman romantique Iracema de José de Alencar, publié en 1865. Alencar est aussi l'auteur du roman O guarani, qui a été transformé en opéra par Carlos Gomes (Il Guarany, 1870). Alencar a été fort influencé par l'Atala de Chateaubriand.

60. Gilles Deleuze, *Le pli: Leibniz et le Baroque*. Paris, Éditions de Minuit, 1988.

de politiques de quotas peut racheter. Dans « Sinhá » (2011), une chanson de Chico Buarque avec João Bosco⁶¹ emploie sa capacité de dramatisation et de perspectivisme, que nous avons décrite ci-dessus, afin de narrer la souffrance d'un esclave puni de cécité pour « avoir ensorcelé » d'amour sa « Sinhá » blanche aux yeux bleus. Un esclave qui « pleure en yoruba, mais qui prie Jésus ». À la fin de la narration, le chansonnier lui-même, dans un processus autofictionnel, se dévoile et dans ce dévoilement, il y a peut-être une clé pour un Brésil moins excluant et moins raciste :

E assim vai se encerrar
O conto de um cantor
Com voz do pelourinho
E ares de senhor
Cantor atormentado
Herdeiro sará
Do nome e do renome
De um feroz senhor de engenho
E das mandingas de um escravo
Que no engenho enfeitiçou Sinhá

Et c'est ainsi que finira
Le conte d'un chanteur
Avec la voix du pilori
Et les airs du maître
Chanteur tourmenté
Héritier albinos
Du nom et renommé
D'un féroce maître de trapiche
Et des charmes d'un esclave
Qui dans le trapiche ensorcela la Sinhá

61. Dans une version de la chanson enregistrée par Chico avec João Bosco, João Bosco définit la chanson comme « un afro-samba milonguero », et ajoute que « histoire est narrée par l'auteur lui-même », disponible sur YouTube, www.youtube.com/watch?v=T4CP6aCXq9I (consultation le 13 octobre 2021). Pour une interprétation plus détaillée de cette chanson, voir Manoel Dourado Bastos, « Um "cantor atormentado": "Sinhá", de Chico Buarque e João Bosco, e as origens da canção brasileira », Sylvia Cyntrão (dir.), *Chico Buarque, sinal aberto!*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2015, p. 24-32.

Dans une autre clé, sa clé prospective et décoloniale, Caetano Veloso avait déjà demandé, peut-être à lui-même et à nous tous (s'il existe un nous): « Eu sou *neguinha*? » [Suis-je une petite nègre?]. La vérité est que parler de résistance au Brésil doit présupposer le souvenir que les Amérindiens résistent à des maladies et à des pandémies amenées par les Blancs, ils résistent à l'appropriation de leurs territoires originaux, ils résistent à la destruction de la forêt, avec laquelle ils coexistent d'égal à d'égal. De la même façon que les Africains qui furent amenés ici résistèrent à la captivité, ils résistèrent à 300 ans d'esclavage, et encore à l'esclavage de l'inégalité sociale. Ce sont de ces formes de résistance dont parlent les chansons et les livres de Chico et de Caetano⁶².

62. Version française par Gaby F. Kirsch, avec la collaboration de l'auteur. Traduction des chansons par l'auteur.

Formes de résistance chez Chico Buarque et Caetano Veloso

ADALBERTO MÜLLER

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

RÉSUMÉ

Les œuvres de Caetano Veloso et Chico Buarque — chansons, romans tout aussi bien que leurs « discours » — sont traités ici en fonction du rapport entre art et histoire, notamment lorsqu'il devient évident que l'espace de l'écriture et de la création artistique semble être un lieu de conflit, et en même temps un lieu de traduction entre le sujet et la vie sociale / politique. Malgré leurs différences et les métamorphoses qu'elles subissent, ces œuvres développent différentes formes de résistance (à la dictature militaire de 1964–1985 aussi bien qu'au néolibéralisme) par le fait qu'elles articulent le temps historique en tant qu'image résistante (narrative ou lyrique).

ABSTRACT

The works of Caetano Veloso and Chico Buarque—songs, novels as well as the discourses that these texts engender—are studied here in view of the relationship between art and history, especially when the space of writing and artistic creation comes to be perceived as a space of conflict and, at the same time, a space of translation between the subject and social/political life. Despite their differences and the metamorphoses they undergo, these texts develop different forms of resistance (both to the 1964–1985 military dictatorship in Brazil and to neoliberalism) evident in the way they articulate historical time as an image of resistance (narrative or lyrical).

NOTE BIOGRAPHIQUE

Adalberto Müller est professeur de théorie littéraire à l'Université Fédérale Fluminense (UFF) à Rio de Janeiro. Il a été chercheur invité à Yale (2013) et à Buffalo (2019). De 2009 à 2015, il a travaillé en tant que chercheur au CNPq / Brésil, à un projet de recherche sur l'intermedialité. Il a traduit Emily Dickinson (*Poesia Completa*, Editora UnB, 2020), Walter Benjamin (*Sobre o Conceito de História*, Alameda, 2020, avec Márcio Seligmann-Silva) et Francis Ponge (*Partido das coisas*, Iluminuras, à paraître) et des recueils de nouvelles (*O traço do calígrafo*, Medusa, 2020; *Pequena filosofia do voo*, 7Letras, à paraître). Actuellement, il se consacre à la traduction des chants sacrés de la tradition amérindienne, notamment des peuples Guarani, et à l'écriture de deux romans.