

Vassili Rivron

Le reclassement de la musique populaire brésilienne Trajectoires de producteurs radiophoniques et construction d'un patrimoine national (1936-1970)*

Le sens commun crédite aujourd'hui la musique populaire brésilienne d'une origine métisse, y voit un héritage de la collectivité nationale (voire un symbole de cette collectivité) et attribue aux Brésiliens une aptitude (souvent perçue comme innée) à la musique : cette représentation est pourtant le résultat d'un processus historique plus récent que ce que prétend l'imaginaire nationaliste.

La "musique populaire brésilienne" - qui regroupe différents genres musicaux en les opposant à la musique érudite, au folklore rural et urbain et à la musique étrangère - est une catégorie de classement qui s'impose au cours du XX^e siècle tant au niveau des bacs à disques que des théories sur l'identité culturelle.¹ Le long processus de valorisation du métissage comme principe fondateur de la spécificité et de la richesse de la nationalité brésilienne - à l'inverse de sa perception comme processus de dégénérescence (schème dominant des années 1870-1930) - a progressivement ouvert la possibilité de penser la musique populaire comme une manifestation spontanée de l'esprit national et de se la représenter comme métaphore d'une communion culturelle transcendant les conflits et les frontières entre groupes sociaux hiérarchisés ou disjoints du fait de la diversité humaine et de l'immensité géographique du Brésil.

Portée simultanément dans des domaines très différents par le mouvement folkloriste (particulièrement vigoureux dans

les années 1940-60²) et par la mise en place progressive d'un marché et d'une industrie de la musique nationale, cette catégorie qui était associée à des pratiques stigmatisées jusqu'au début du siècle se voit dotée d'une légitimité nouvelle. La samba en est l'exemple le plus connu : interdite et parfois violemment réprimée au début du siècle (elle était associée à la culture des quartiers pauvres de Rio de Janeiro et stigmatisée comme musique ou danse "noire"), elle devient progressivement un symbole de la nationalité musicale et une valeur apparemment partagée par divers secteurs de la population brésilienne. Mais ce processus d'identification et de valorisation d'un patrimoine commun vaut également pour d'autres pratiques et genres musicaux : le *baião*, le *forró*, le *choro*, la *marcha*, ou plus récemment le *maracatú*, par exemple. Sous le label "musique populaire brésilienne", ces genres musicaux s'affranchissent du folklore régional et de ce que l'on pourrait appeler le "folklore de salon"³ où ils étaient initialement assignés, pour s'imposer comme référence emblématique du marché national de la culture.

On se propose d'étudier ce processus de valorisation en se démarquant des ouvrages sur le folklore musical et l'historiographie de la musique brésilienne et en se focalisant sur les opérations qui ont permis la construction

* Ce texte est issu d'une communication à la table ronde "marché culturel" de la Semaine Brésil 2000 (Paris, 16-20 Octobre 2000).

¹. La catégorie "Musique populaire brésilienne" est par ailleurs difficilement transposable dans le contexte français : elle ne peut être identifiée ni à ce qu'il est convenu d'appeler la "chanson française", ni au "folklore", ni même aux "variétés françaises" (voir notes introductives in Sandroni Carlos : 1997).

². Cf. Vilhena : 1997.

³. Les rites de sociabilité des intellectuels ou du moins des "hommes de lettres" des grands centres urbains, intégraient en effet - depuis l'émergence des premiers travaux de "recueil" du folklore musical brésilien (des travaux de Sílvio Romero sur les chants populaires à partir de 1870, à ceux de Gustavo Barroso au début des années 20) - des interprétations du folklore urbain ou rural, le plus souvent transposées au piano à partir de transcriptions et d'adaptations de folkloristes comme Heckel Tavares (voir par exemple le répertoire de la chanteuse Elisinha Coelho au début du siècle).

et la diffusion à grande échelle de cette vision unifiée et valorisante de la nationalité musicale. Plus précisément, il s'agira à partir de sources primaires (scripts de programmes, enregistrements, archives personnelles, institutionnelles et de la Rádio Nacional) et de sources secondaires (travaux publiés ou non, sur le milieu radiophonique et ses personnalités), d'aborder les transformations de la catégorie "Musique populaire brésilienne" à travers l'étude comparée des trajectoires de trois producteurs artistiques de la Rádio Nacional de Rio et des programmes musicaux qu'ils ont mis en place.

Le traitement réservé à la musique populaire brésilienne à la radio est apparu comme un élément crucial pour la compréhension de ce processus : il montre en effet non seulement la transformation des usages de cette catégorie, mais aussi la place qu'elle prend dans le processus de construction d'un marché national et d'une industrie de la musique populaire. À partir d'une innovation technologique importée, le traitement musical s'institutionnalise et se normalise dans un milieu radiophonique en expansion rapide, transformant profondément les processus de production et de réception (croissance du nombre d'intermédiaires dans le processus de production musicale et complexification de leurs interventions, absence des interprètes lors de l'écoute, apparition des "idoles" de la musique populaire, attribution de modalités d'interprétation au niveau national). De plus, la radio est apparue comme un vecteur dominant dans la construction du marché national de la musique populaire entre 1930 et 1970 car, ouvrant une possibilité de professionnalisation à de nombreux artistes (pendant longtemps les interprétations musicales avaient lieu intégralement en direct), elle imposait à la fois les talents et les traitements des œuvres musicales aux maisons de disques, et elle a touché jusqu'à l'avènement de l'industrie du disque⁴, une

4. Selon Renato Ortiz (Ortiz : 1988), alors que les expérimentations techniques et commerciales du disque avaient lieu depuis la fin du XIXe siècle, on ne peut pas évoquer, à proprement parler, une industrie culturelle (et du disque en particulier) avant la fin des années 60 : c'est alors qu'apparaissent effectivement la massification et la rationalisation de la production et de la

population beaucoup plus vaste que toute autre modalité d'interprétation musicale (disque, théâtres, cinémas, bals, etc.).

Sans nier en effet la préexistence de certaines des catégories analysées ("musique populaire", "musique érudite", mais aussi celles qui désignent les différentes pratiques musicales, ultérieurement classées par "genres"), ni récuser les fonctions créatrices, il s'agira de mettre en évidence les processus constants de "ré-invention des traditions" (pour adapter à notre propos la notion d'"invention de traditions" de Hobsbawm : 1992), et de mobilisation de ressources intellectuelles, artistiques, techniques et économiques pré-existantes, sur des scènes sociales inédites (le "show", le disque, la radio), regroupant des communautés d'auditeurs extrêmement variées, devenues nationales et internationales avec la radio. La reconfiguration des systèmes de classement des œuvres artistiques est liée ici à l'apparition et à la décadence de champs professionnels qui, comme celui de la radio dans les années 1940-50, se rationalisent et se spécialisent rapidement, mais peuvent néanmoins se dissoudre tout aussi rapidement (comme le milieu radiophonique dans le contexte des années 1960-70). L'industrie du disque et la télévision, qui domineront par la suite les pratiques musicales nationales, s'approprièrent à leur tour les catégories et les stratégies de l'authenticité populaire élaborées dans le secteur de la radio, les transposant dans un contexte où s'accroissent les enjeux commerciaux (avec l'industrie de masse) et politiques (avec l'émergence de l'idéologie du "national-développementisme" puis la dictature militaire implantée en 1964).

Des rapports différenciés aux cultures musicales

Les trois personnalités - Paulo Tapajós, Radamés Gnattali et Almirante - qui ont contribué à la construction de la musique populaire ont été retenues pour plusieurs raisons. Appartenant à une même génération (ils sont nés entre 1906 et 1913), ils sont considérés par les historiens de la musique

consommation culturelle (sur le plan radiophonique elle aura lieu à partir de la diffusion de la technologie du transistor à partir des années 70).

brésilienne et de la radio, comme les plus grands innovateurs de la musique brésilienne dans le monde de la radio. Leurs collaborations, entre eux, et avec les personnalités les plus consacrées du monde musical (de Noel Rosa à Tom Jobim, en passant par Carmem Miranda, Pixinguinha, Donga, Vinicius de Moraes, etc.) sont innombrables. Mais c'est principalement la continuité de leur carrière radiophonique, de leur rapport passionné au patrimoine musical et à la musique populaire, qui les désigne à l'attention. Issus de milieux sociaux hétérogènes, ils ont initialement des rapports différents à la culture musicale brésilienne et incarnent respectivement dans le milieu professionnel de la musique populaire, trois positions anta-gonistes : le pôle cosmopolite, le pôle savant et le pôle populaire (ou autodidacte).

Radamés Gnattali (né en 1906 à Porto Alegre, dans l'état du Rio Grande do Sul), fils d'immigrés italiens, vécut toute son enfance dans un milieu passionné de musique et d'opéra en particulier⁵. Sa scolarité fut orientée par le projet de devenir concertiste (Instituto de Belas Artes à Porto Alegre, puis Instituto Nacional de Música à Rio, conclu précocément), mais malgré sa virtuosité très rapidement reconnue tant à Rio qu'à Porto Alegre, il dut renoncer à sa "vocation" en 1931, après son échec (lié en partie à l'arrivée au pouvoir du gouvernement Vargas et à des manœuvres clientélistes) au concours de professeur à l'Instituto Nacional de Música. Ayant pratiqué très tôt différents instruments et genres musicaux - par goût mais également par nécessité -, et influencé par les synthèses musicales modernistes, il fut consacré, à partir de 1931, comme compositeur pour ses symphonies et ses rhapsodies éclectiques, puisant ses motifs musicaux simultanément dans la tradition classique et dans différents

⁵. L'opéra semble avoir joué un rôle important dans la socialisation des immigrés d'origine italienne au début du XX^e siècle et, de ce fait, sera progressivement dévalorisé dans la hiérarchie des pratiques musicales savantes. En arrivant au Brésil, le père de Radamés Gnattali était artisan. Il devint musicien au contact de sa belle-famille mélomane (également issue de l'immigration italienne). Sa femme était pianiste et les quatre descendants du couple, tous musiciens, portent le nom de personnages d'opéras de Verdi (dont Radamés).

genres dit "folkloriques" ou "régionaux" (*choros* notamment).

Paulo Tapajós (né en 1913 à Rio de Janeiro) est issu d'un milieu plus aisé et a fréquenté dès son enfance l'élite culturelle carioca. Son père - "Doutor Tapajós", fonctionnaire de l'Inspetoria de Rios, Portos e Canais, critique d'art, poète et compositeur d'opéras - tenait un "salon" fréquenté par les plus grands noms du milieu artistique brésilien et international. Ayant étudié dans des établissements internationaux (Lycée Français de Rio, puis Collège Andrews), il entrepris, après s'être formé à l'Escola Nacional de Belas Artes, une carrière d'ingénieur qu'il poursuivit jusqu'en 1942. Il acquit sa formation musicale dans des cours particuliers (piano et chant), mais surtout en autodidacte, apprenant seul à jouer de la guitare, et intégrant la pratique du chant aux jeux d'enfants avec ses deux frères cadets Haroldo et Osvaldo. Rien a priori ne permettait de présager leur professionnalisation dans le domaine musical. Interprétant principalement des *fox-trots* à la mode avec ses frères, entre eux ou dans des fêtes d'enfants, ils furent invités en 1928 à la Radio Sociedade do Rio de Janeiro. Le Trio Irmãos Tapajós était né. Invités par la suite à jouer dans d'autres radios et dans des soirées mondaines, puis à enregistrer en 1932 leurs compositions, ils obtinrent la consécration dans le milieu musical par l'adaptation en portugais de *fox-trots* américains, mais très rapidement aussi par leur interprétation particulière (fondée sur des harmonisations vocales) de thèmes associés à l'époque aux registres "folklorique" ou "régional" (*toadas*, *cateretês*, *sambas* et *choros*, notamment à partir des transcriptions de Heckel Tavares et en collaboration entre autres avec Elisinha Coelho, pianiste et chanteuse consacrée dans l'interprétation ce type de répertoire).

À l'inverse de Gnattali et Tapajós, Almirante (Henrique Foréis Domingues) n'a pas reçu d'enseignement formel de la musique, et ne manifeste pas de sensibilité apparente pour les registres savants. Né en 1908 dans un faubourg de Rio (Engenho Novo), il étudie dans des établissements moins prestigieux (Colégio Salesiano à Niterói et Liceu Rio Branco à Tijuca). Après le décès de son père en 1924, il doit travailler comme caissier dans un commerce, puis s'engage dans la Marine (d'où son surnom)

pour faire son service militaire, envisageant éventuellement d'y faire carrière. Il acquiert sa formation musicale en fréquentant des bals populaires et des "rodas⁶" de samba dans différents quartiers de Rio (notamment Tijuca et Vila Isabel). À partir de 1928, il participe à différentes formations musicales d'amateurs (mais comportant des personnalités clés comme João de Barro et Noel Rosa), initialement en tant que *pandeirista* (joueur de *pandeiro*, tambourin), puis en tant que chanteur⁷, abandonnant ainsi progressivement ses autres activités de subsistance. Le succès rencontré par un de ces groupes⁸ le conduira à se présenter à différentes radios, puis à enregistrer un premier disque en 1929.

Initialement, la musique populaire n'apparaissait donc pas comme une perspective d'avenir pour ces futurs producteurs radio-phoniques. C'est une conjoncture très particulière qui les a conduits à s'y consacrer. D'une part, l'échec d'un projet professionnel ou des difficultés financières (c'est le cas pour Almirante et Radamés Gnattali) les ont contraints à convertir leur goût pour certaines pratiques musicales en gagne-pain (dans le théâtre de revue, dans l'accompagnement musical du cinéma muet, dans l'animation de casinos, fêtes populaires ou mondaines). D'autre part, le développement rapide de la radio leur a donné l'occasion de se spécialiser dans un domaine abordé initialement dans le registre de la sociabilité de proximité et de l'amateurisme.

La Rádio Nacional et la construction d'un champ radiophonique

⁶. Manifestations musicales publiques ou privées à caractère ludique et associées à des sociabilités de proximité (quartier, famille).

⁷. Des trois trajectoires étudiées ici, il est le seul percussionniste. Il sera par ailleurs le premier à utiliser des percussions en studio d'enregistrement : surdo, *pandeiro*, *tamborim* (1929), ce qui avait été rendu possible grâce à l'enregistrement électrique (1927).

⁸. Flor do Tempo, devenue en 1929, Bando de Tangarás ; ce groupe était spécialisé dans les genres *samba*, *marcha* et contribua à l'adaptation en milieu urbain du genre poético-musical *embolada*.

Selon l'historiographie canonique, la technologie radiophonique est introduite au Brésil en 1922 au moment de la commémoration du centenaire de l'Indépendance (des expériences sérieuses avaient cependant été réalisées antérieurement, notamment à Recife). Technique de communication sur-montant les obstacles géographiques qui isolaient jusque-là différentes régions du Brésil, elle est initialement vouée à deux fonctions nationales : d'une part la défense (compte tenu de l'étendue du territoire et du moment historique, cet aspect semblait initialement devoir être crucial) et, d'autre part, l'enseignement et l'intégration culturelle. Cette seconde fonction était promue dès 1923 par ses idéologues Roquette Pinto et Henrique Moritze dans le cadre de la Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, puis par le Departamento de Imprensa e Propaganda⁹. Mais, ce n'est que très progressivement que, parallèlement à l'émergence d'un marché culturel national, elle acquit les fonctions qui lui sont actuellement reconnues : le divertissement et l'information.

Confronté à la mise en place rapide de nombreuses stations émettrices dans tout le Brésil (Société Civile, Association ou Club de radio-amateurs), l'État cherchera à en contrôler le développement, initialement en décernant des licences pour détenir un récepteur, en réglementant leurs finalités¹⁰ et leurs modalités de fonctionnement¹¹. La finalité purement lucrative et publicitaire fut cependant tolérée jusqu'en 1934 ; ultérieurement, l'exploitation des moyens de communication par des entreprises liées à d'autres activités fut interdite. Disponible, l'émetteur le plus puissant du Brésil et d'Amérique Latine - utilisé jusque-là par la société Philips pour promouvoir ses produits - fut alors racheté par la Sociedade Civil Brasileira Rádio Nacional (créée en 1933 et inaugurée en 1936), qui appartenait au groupe multinational du journal *A Noite*. Quatre ans

⁹. DIP, organe de propagande et de censure de la dictature de Getúlio Vargas (créé en 1939).

¹⁰. 1931, Décret 20.047, les émissions de radio doivent être "d'intérêt national et à finalité éducative".

¹¹. 1932, Décret 21.111 autorisant la publicité radiophonique, limitée à 10% de la programmation.

plus tard, pendant le régime autoritaire de l'Estado Novo, la nationalisation de la Companhia Estrada de Ferro Brasil Railway (dont faisait partie *A Noite*) fera de la Rádio Nacional un organe public.

Au cours des années 1930, le fonctionnement des stations de radio, leur programmation et leur rapport au public s'organisent de façon stable autour de deux pôles. La Radio Sociedade do Rio de Janeiro (de Roquette Pinto) se spécialise dans des programmations dites "culturelles" (divulguant une culture "de haut niveau" : musique classique, opéras et programmes littéraires) et "éducatives" (notamment le *Colégio no ar* et, ultérieurement, dans le cadre de la Rádio Nacional, l'*Universidade no ar*). Considérée d'utilité publique, elle est rattachée en 1936 au Ministère de l'Éducation qui lui permet de fonctionner. Mais ce sont les radios commerciales (financées par la publicité dès lors qu'elle est légalisée) qui se développent le plus, attirant une vaste audience par une programmation diversifiée et moins élitiste (musiques nationales et internationales, variétés et jeux, humour, information, radio-théâtre, puis, à partir de 1941, feuilletons) conçue pour attirer le maximum d'audience et susciter l'investissement publicitaire. En 1930 il y avait 19 stations de radio dans tout le Brésil, elles étaient déjà 106 en 1944, et 300 en 1950¹².

Administrativement dépendante de l'État Fédéral, la Rádio Nacional, par son statut et son histoire, occupe une position unique entre ces deux pôles. Elle se donnait explicitement des objectifs culturels, éducatifs et informationnels, mais elle était également soumise à une logique commerciale et concurrentielle, par son autofinancement (bien qu'appartenant à l'État, elle n'en dépendait pas financièrement). Cette situation débouche progressivement - sous la gestion de Gilberto Goulart de Andrade (1940-46), nommé par Getúlio Vargas dès la nationalisation - sur la création d'un espace professionnel unique (réduit jusqu'à la fin des années 1930 à une trentaine d'employés), où les stratégies de programmation recherchaient à la fois la distinction par le prestige et le public le plus large possible en mobilisant des ressources

¹². Sources statistiques Lopes : 1972 et Ortiz : 1988.

diverses. Émettant simultanément sur ondes longues et courtes (à partir de mai 1942) une partie de sa programmation (intitulée *A Hora do Brasil*, qui incluait de la musique), la Rádio Nacional était également la seule à couvrir tout le territoire et à pouvoir être captée à l'étranger, ce qui lui conférait un rôle particulier dans la construction d'un référent culturel partagé.

La radio n'atteignait évidemment pas toute la population brésilienne : avant le développement du transistor et sa diffusion massive, les récepteurs radiophoniques n'étaient présents que dans un nombre très limité de foyers. Mais l'avènement d'un "régime" communicationnel surmontant les distances géographiques brésiliennes, et le projet (ou le désir) de la communauté radiophonique de s'adresser à toute la population brésilienne¹³, ont suscité la production de nouveaux objets culturels : la production radiophonique et le système de valeurs nationales qu'elle a engendré. Les programmes radiophoniques s'approprient et réagencent des catégories et des pratiques déjà présentes dans le théâtre, la presse écrite, la littérature, les musiques savantes et folkloriques, de façon à "représenter" une diversité culturelle (des diverses régions et classes sociales) en l'unifiant et en la codifiant pour une communauté d'auditeurs¹⁴ désormais en mesure de les apprécier ou du moins de les identifier comme des éléments collectifs.

La Rádio Nacional et ses concurrentes (en particulier la Rádio Mayrink Veiga et la Rádio Tupi) inclurent dès le début, différents produits musicaux dans leur programmation. Initialement, mise à part la transmission en direct de concerts classiques, la musique avait principalement un rôle de transition, d'ambiance, au sein de programmes éclectiques. C'est dans cette perspective que

¹³. Les premiers mots prononcés lors de l'inauguration de diverses stations étaient souvent "Alô, Brasil!", annonçant explicitement un registre discursif liant l'émetteur unique à une communauté imaginée qui dépasse largement celle des auditeurs directs.

¹⁴. D'où l'importance des "Programas de calouros" (les concours de chant) où les réactions passionnées du public présent lors de l'émission symbolisent le jugement, l'acclamation et la légitimité populaire.

les prestations musicales de Gnattali, Tapajós, et Almirante furent sollicitées dès la fin des années 1920. Leurs trajectoires respectives convergent alors dans un espace professionnel en voie de formation : initialement rémunérées sur le mode du cachet, leurs premières interventions dans différentes stations datent toutes de 1928. Ce n'est qu'en 1938 qu'ils sont mensualisés avec un poste et une fonction fixe clairement définis. Jusqu'alors l'intervention dans une radio ou dans un programme ne représentait pour eux, au-delà de la divulgation de leurs créations, qu'un moyen de survie, au même titre que leurs interprétations dans des bals, cinémas ou soirées mondaines.

“ J'étais déjà à la radio depuis dix ans, dans une autre station, touchant des cachets. Ce fut alors [en 1938] que moi et les autres, nous sommes devenus des producteurs engagés sous contrat, avec de meilleures rémunérations. En fait, j'avais reçu une proposition uniquement pour chanter. Mais je fis une contre-proposition novatrice : au lieu de chanter trois fois par semaine, j'ai proposé de chanter deux jours et le troisième, de faire un programme, racontant des histoires, des curiosités musicales, des choses que personne n'avait jamais vues. (...) Je commençais toujours par une anecdote sur le thème ; ensuite j'entrais dans le sujet proprement dit, traité de façon sérieuse, informant, enseignant ” (Almirante, entretien de 1977 pour le MIS, cité in Saroldi : 1984, p. 22).

La Rádio Nacional, étant l'une des premières stations à systématiser dans sa concurrence avec les autres stations les contrats de travail et à offrir des postes stables (contribuant ainsi à la rationalisation et à l'autonomisation de cet espace professionnel), est apparue pour ces jeunes compositeurs / interprètes comme une opportunité exceptionnelle de stabilisation professionnelle, d'autant plus que son *broadcast* musical rassemblait les plus grands noms de la musique brésilienne, devenant ainsi un lieu de passage obligé pour la consécration des artistes.

Faute d'informations directes à ce propos, on peut néanmoins conjecturer que leur recrutement simultané en tant qu'interprètes pour différents programmes de

la Rádio Nacional entre 1936 et 1938 s'est fait sur la base de leurs compétences musicales hétéroclites. Radamés Gnattali, ayant renoncé à ses prétentions de devenir concertiste, était simultanément compositeur, interprète, arrangeur et chef d'orchestre à la Rádio Nacional, pour tout genre musical. Paulo Tapajós, quant à lui, avait initialement été recruté avec son frère Haroldo en tant qu'interprète de genres variés, nationaux autant qu'étrangers. Le départ de son frère qui entreprend une carrière diplomatique, le fait passer du côté de la production en tant qu'assistant du directeur artistique. Almirante sera recruté en tant que chanteur et “ locutor ” (un mot pour lequel il a lutté, contre le mot *speaker*, ainsi que contre tous les autres anglicismes) dans les programmes *Curiosidades Musicais* et *Caixa de Perguntas*.

Ce n'est qu'à la fin des années 1930 que se fait jour une préoccupation spécifique envers les programmes musicaux :

“ C'est vers cette époque que l'on a commencé à sentir le besoin non plus d'illustrer les programmes en faisant des transitions mélodiques en fonction du texte, mais de donner une plus grande importance à la musique populaire du Brésil ” (Paulo Tapajós, cité ss réf. in Barbosa/Devos : 1985)

La spécificité de leur contribution à la Rádio Nacional s'inscrit dans l'adaptation radio-phonique de différents genres musicaux par un traitement innovateur qui sera réutilisé dans d'autres contextes et dans le développement de programmes à la fois musicaux et informatifs : *Os arranjos modernos de Radamés Gnattali* (à partir de 1940), *Instantâneos sonoros do Brasil* (programmation d'Almirante et José Mauro, arrangements de Radamés Gnattali, à partir de 1940), *Um milhão de melodias* (produit par Gnattali, Tapajós, José Mauro et Haroldo Barbosa, à partir de 1943, et jusqu'à 1956), *Quando canta o Brasil* (de Paulo Tapajós, et substituant *Um milhão de melodias*), *O Pessol da Velha Guarda* (produit par Almirante) et la trilogie produite par José Mauro, Almirante, Haroldo Barbosa et Radamés Gnattali : *Aquarelas do Brasil* (folklore) *Aquarelas das Américas* et *Aquarelas do Mundo*.

Ce type de programme suivait les directives de la Rádio Nacional, associant la logique “ culturelle ” des radios éducatives

(conception essentialiste et nationaliste des registres érudits et folkloriques), aux succès commerciaux et aux modes de l'époque, aboutissant à terme à des combinaisons originales de ressources musicales d'origines diverses, dont le traitement de la musique populaire urbaine ou folklorique avec des ressources artistiques savantes¹⁵.

“De la Musique Brésilienne, sélectionnée avec des arrangements musicaux modernes et bien faits. Voilà la seule façon d'élever le niveau de la culture musicale de notre peuple et de pouvoir faire quelque chose de réellement utile, dans ce domaine, dans notre pays (...)” (José Carlos Burle, à propos de Radamés Gnattali, cité in Barbosa / Devos : 1985, p. 44)

Mais la rationalisation de la production musicale et la spécialisation des programmes en thèmes et en genres étant d'abord limitée, la plupart des programmes musicaux étaient éclectiques :

“La radio n'avait pas de programmations organisées, mais je me rendais compte qu'elle pouvait avoir une nouvelle signification, en tant qu'agent culturel. Et alors, en 1938, j'ai lancé à la Rádio Nacional, une série de programmes sous le nom de *Curiosidades Musicais*. (...) [Ce programme] était focalisé sur les thèmes les plus divers (...), racontait l'histoire

¹⁵. Cette ressource créative –qui pourra déboucher sur une normativité classificatrice et la production d'un “art monumental”– semble correspondre aux questionnements et aux prises de position esthétiques et intellectuelles du modernisme brésilien des années 1920-30. Les figures emblématiques de cette phase du nationalisme musical, comme Mário de Andrade et Villa-Lobos, se préoccupaient particulièrement de la brésilianité (“brasilidade”) des créations et des pratiques musicales de la population brésilienne (cf Travassos : 2000). Et tant sur le plan de la musique “savante” que sur celui des pratiques musicales destinées à un public de masse (industries et politiques culturelles), la prise en compte du folklore et des “caractéristiques locales” apparaissait comme la caution de pratiques culturelles nationales. Par contre, cela ne les empêchait pas - au contraire - de défendre une exploration consciente des ressources musicales acquises dans le contact avec les courants musicaux internationaux même les plus novateurs (cf. Naves : 2000).

d'une symphonie ou d'un *choro*, ou d'une *marchinha* carnavalesque. (...)” (Almirante, entretien de 1977 pour le MIS, cité in Saroldi : 1984, p. 22)

L'éclectisme cosmopolite comme mode de valorisation de la musique populaire

Dépassant une conception rigide des différents genres musicaux (qui se cristallisait dans les oppositions entre genres populaires et érudits, d'une part, et nationaux et étrangers, d'autre part), ces personnalités éclectiques ont pu produire, à partir de leur sensibilité aux productions “populaires”, des solutions novatrices permettant de dépasser les contraintes techniques, artistiques¹⁶ et stratégiques inhérentes à la radio (garantir l'investissement publicitaire et, pour cela, une bonne audience).

La recherche et le développement de ces solutions innovatrices ne fut possible que grâce à la centralité de la Rádio Nacional, alors à son “âge d'or” (“época” ou “fase áurea”) selon les critiques et historiens musicaux. À partir des années 1940, la Rádio Nacional ne s'est pas seulement imposée aux côtés des autres stations, mais elle domine largement l'audience radiophonique, atteignant en 1952, 50,2 % de l'audience dans l'État de Rio de Janeiro, selon les sondages Ibope¹⁷. Cette audience stimulant l'investissement publicitaire (désormais géré par des agences nationales et internationales), elle peut employer à la fin des années 1940 près de 700 personnes (dont 134 musiciens et 52 chanteurs). Le département musical prend une importance accrue, atteignant alors 42,3 % de la programmation.

Par ailleurs, la politique mise en place par le directeur Gilberto Goulart de

¹⁶. Non seulement l'orchestre symphonique initial devait être enregistré à partir de quatre entrées micro au maximum, mais il ne comportait pas les instruments nécessaires pour l'exécution des genres dits “régionaux”.

¹⁷. Source statistique Goldfeder : 1980. Cette performance était la conséquence du développement des programmes musicaux, mais aussi de l'exclusivité des “idoles” de la chanson (Emilinha, Marlene, Francisco Alves, etc.) et de la multiplication des feuillets radios.

Andrade¹⁸ (jusqu'en 1946) permit la recherche d'innovations musicales à risques limités, mais à coûts importants. En effet, sa gestion qui considérait qu'un programme ne devait pas être forcément rentable tant que le budget global de la radio était équilibré, permit la production de programmes à très gros budgets comme *Um milhão de melodias* (l'orchestre employait un minimum de 40 musiciens), mais essentiels pour le prestige de la Rádio Nacional.

Si Radamés Gnattali s'était distingué auparavant par l'innovation dans les arrangements de la musique brésilienne (notamment le traitement symphonique caractéristique de certains *samba-exaltação*, comme le premier enregistrement d'*Aquarela do Brasil* d'Ari Barroso en 1939), ayant carte blanche pour former un orchestre régulier à sa convenance, il avait, dans *Um milhão de melodias*, les moyens de prolonger cette logique d'hybridation musicale¹⁹. C'est ainsi que naquit l'*Orquestra Brasileira*, formation unique en son genre, dont le succès fut tel qu'elle fut sollicitée par diverses maisons de disques répondant à l'exigence d'interprètes consacrés, et pour diverses représentations en public (non diffusées).

À partir de leurs archives (disques, partitions et ouvrages accumulés et le plus souvent systématiquement organisés) et de leurs recherches personnelles sur différentes traditions musicales et folklores régionaux, Paulo Tapajós et Radamés Gnattali (chargés des "succès anciens") exhumerent des compositions d'Ernesto Nazareth, de Chiquinha Gonzaga ou de Zequinha de Abreu et leur donnèrent un traitement musical qui faisait explicitement référence aux musiques

¹⁸. Ancien membre des services de censure, il représentait certainement une caution politique et morale pour le régime autoritaire de Getúlio Vargas. C'est aussi ce qui a garanti une autonomie relative à la Rádio Nacional en tant que station commerciale nationalisée.

¹⁹. Loin de supposer des frontières immuables ou des "essences" inhérentes aux catégories musicales (les "genres", notamment), l'utilisation du terme "hybridation" renvoie ici à la combinaison de ressources musicales dissociées jusque là, provoquant l'émergence de formes musicales nouvelles ou la transformation progressive des pratiques regroupées dans un "genre".

populaires étrangères²⁰. Cherchant simultanément à restituer (ou à construire) l'"authenticité" du patrimoine et des pratiques musicales brésiliennes, ils allèrent jusqu'à effectuer un arrangement de la samba *Exaltação a São Paulo* (succès du carnaval de 1954) associant l'orchestre symphonique à une section de dix joueurs de boîtes d'allumettes²¹...

La valorisation en tant que patrimoine national, de genres encore stigmatisés à l'époque, comme la samba et autres "músicas negras", s'est ainsi effectuée à partir d'une logique d'hybridation associant les productions musicales de différents groupes sociaux brésiliens à un traitement artistique suivant le modèle des genres érudits et populaires consacrés internationalement. Le poids du "commerce culturel" international dans la construction de la catégorie "musique populaire brésilienne" apparaît ici clairement : la construction de cultures populaires représentatives des cultures nationales s'opère dans les interactions entre différents États-Nations en construction²². Et c'est à partir de cette "domestication" des genres nationaux que certains considèrent encore comme "

²⁰. "(...) Nous avons appliqué les transformations proposées par Radamés pour personnaliser le programme et lui donner un style américain, comme Benny Goodman et son orchestre (...)" (Haroldo Barbosa, cité in Saroldi : 1984, p. 30). Gnattali avait été surnommé "le Gershwin Brésilien" et Haroldo Barbosa était non-seulement connu pour être particulièrement informé sur la musique nord-américaine, mais il était aussi l'intermédiaire entre les agences publicitaires nord-américaines et la Rádio Nacional.

²¹. La boîte d'allumette, utilisée dans certains contextes spécifiques comme instrument rythmique (notamment en l'absence d'autres instruments, et en situation d'interprétation informelle), est utilisée ici de façon à mettre en valeur des pratiques musicales "spontanées" du peuple brésilien tout en les insérant dans un cadre musical plus légitime.

²². Cf. Espagne : 1999 ; Löfgren : 1989 ; Thiesse : 1999. Ces interactions impliquent à la fois la circulation de technologies, de personnes, de produits culturels, d'éléments idéologiques et artistiques.

sauvages »²³, que la Rádio Nacional commencera à diffuser internationalement sur ondes courtes (avec la création en 1943 du Departamento de Divulgação Político-Cultural²⁴) de la “musique populaire”, explicitement associée à son image officielle :

“ Ari Barroso a donné une queue-de-pie à la samba. Il l’a enlevée des coins de rue et des terreiros²⁵ pour l’emmener au Municipal²⁶. (...) Radamés Gnattali a donné un orchestre à la samba, l’Orquestra Brasileira. Jamais la samba n’aurait pu rêver d’un orchestre de la sorte. Et, traitée avec la culture et le bon goût de Radamés, la samba a commencé à faire le tour du monde, grâce aux ondes courtes de la Rádio Nacional. Maintenant la samba a une place définitive entre les musiques populaires des peuples civilisés, digne et élégante représentante de l’esprit musical de nos gens, rendant visite, par les émetteurs d’ondes courtes de la Rádio Nacional, aux foyers du monde entier, entrant en queue-de-pie et chapeau haut de forme, *gentleman*, garçon noble²⁷ ” (Pedro Anísio, *Boletim Informativo dos*

serviços de transmissão, Rádio Nacional, novembre 1943).

La mise en scène des racines régionales

La place croissante prise par la programmation musicale à la Rádio Nacional, et le succès du traitement de la musique populaire dans des programmes comme *Um milhão de melodias*, déboucheront en 1951 sur la création d’un Departamento de Música Brasileira au sein du Departamento de Música. Ce département, dirigé initialement par Humberto Teixeira (inventeur avec Luiz Gonzaga, du genre emblématique du Nordeste, le *baião*, et auteur d’une loi pour le soutien de l’État à l’exportation de la musique brésilienne), puis par Paulo Tapajós à partir de 1955, accentue la posture esthético-nationaliste et patrimoniale de la Rádio Nacional au détriment des programmes éclectiques et cosmopolites. Il développe des émissions spécialisées, de musique brésilienne et sur différents genres perçus²⁸ comme traditionnels ou folkloriques, notamment des *xaxados*, *aboios*, *toadas*, *baiões*, etc. Mais il met également en place ce qui deviendra à partir de années 1960, le nouveau mode de consécration des vedettes de la chanson populaire : les festivals qui seront promus par les chaînes de télévision. Le festival de la Rádio Nacional s’appelait “Festival de Música Brasileira” et avait lieu dans différentes capitales brésiennes selon des modalités passablement différentes des festivals des années 1960. Il y en eut onze éditions jusqu’en 1956.

Parmi les programmes conçus par ce nouveau département (Almirante crée par exemple les programmes *Recolhendo folclore* et *Nova história do Rio pela música*, en 1955), *A turma do sereno* dirigé par Paulo Tapajós, illustre bien les préoccupations de ces

23. Les lettres de réclamation adressées à la Rádio Nacional par des auditeurs et des intellectuels, ainsi que les discours politiques proposant de renforcer le caractère “culturel” et “éducatif” de la programmation radiophonique (au détriment de la logique commerciale dominante) montrent clairement la persistance, dans certains secteurs lettrés, du rejet de la samba comme genre national de diffusion massive, et surtout s’il s’agit de représenter le Brésil à l’étranger.

24. Ce département administratif de la Rádio Nacional produisait, entre autres, des programmes pour la diffusion sur ondes courtes. Elle comptait parmi ses cadres, des idéologues nationalistes et des personnalités littéraires telles que Roquette Pinto, Cassiano Ricardo, Andrade Muricy et Manuel Bandeira.

25. Lieu des cultes afro-brésiliens.

26. Teatro Municipal do Rio de Janeiro, l’une des salles les plus prestigieuses du Brésil, associée à la culture savante et cosmopolite (il s’agit d’une réplique de l’Opéra de Paris).

27. NdT : “Garçon noble” pour “Rapaz de tratamento”. Par ailleurs la traduction de la métaphore vestimentaire de cette citation pose problème du fait que le mot samba est féminin, en français.

28. Ils sont “perçus” comme traditionnels, mais l’exemple du *baião* (cf. programme *No mundo do baião*, première création du Departamento de Música Brasileira) montre bien comment ces traditions peuvent être “ré-inventées”. En effet, ce genre qui apparaît dans les années quarante (grâce à Luiz Gonzaga et Humberto Teixeira), n’était initialement que le développement d’un rythme d’introduction aux *cantorias* nordestines (joutes poétiques accompagnées à la guitare).

directeurs artistiques : défendre et “récupérer”²⁹ la diversité du patrimoine musical brésilien, transférer vers les pratiques culturelles modernes et commerciales un imaginaire et des pratiques traditionnelles initialement associés à une sociabilité de proximité, comme la *seresta*, le *choro*, la *modinha* :

“A *turma do sereno* c’était les retrouvailles de la musique avec la rue mal illuminée par le bec de gaz, c’était le moment où l’on imaginait qu’à un coin de rue se rencontraient de vieux amis pour jouer du *choro*, pour chanter des *vales* et des *modinhas* : c’était l’opportunité pour nous de sortir des vieilles malles quelques *xotes*, *polcas*, déjà bien jaunies (...)” (Paulo Tapajós, entretien pour *Especial JB*, 19/08 1974).

La production de ce type d’émission ne se réduisait donc plus à la valorisation esthétique de différents genres populaires ou régionaux par un traitement musical adapté aux pratiques radiophoniques, mais mettait en scène un imaginaire associé à chaque genre, à chaque région et à la musique populaire brésilienne en général. Ces mises en scènes, transmises oralement ou visuellement (dans les revues spécialisées et dans les programmes réalisés en auditorium) cherchaient à transposer dans un autre contexte, et face à un auditoire national, voire international, l’ “authenticité” de ces manifestations en insistant sur les accents et les expressions régionales, en utilisant des vêtements perçus comme typiques de chaque région. La Rádio Nacional, qui avait interdit ce type de mise en scène, autorisa finalement Luiz Gonzaga (lui-même inspiré de l’accordéoniste du Rio Grande do Sul, Pedro Raimundo et de Carmem Miranda dont l’image internationale est associée à celle d’une bahianaise fortement stylisée) à se présenter dans l’accoutrement du *cangaceiro*³⁰, identifié aux modes

vestimentaires du Nordeste et auquel son souvenir est définitivement attaché, contribuant ainsi à la production du sentiment d’enracinement régional et historique de chaque genre musical, selon un procédé analogue à celui décrit par Peterson (1992) pour la *country-music*³¹. Cependant, l’accentuation caricaturale de ces caractéristiques (Pedro Raimundo, par exemple, se présentait vêtu en gaúcho du Rio Grande do Sul, bien qu’étant originaire de Santa Catarina) faisaient l’objet de manipulations créatrices qui produisaient finalement un écart profond entre les expressions musicales régionales et leur présentation dans un contexte social, technique et artistique différent.

La valorisation de ces différents genres régionaux comme patrimoine musical national créait une continuité affective, transcendait les ruptures historiques, sociales et régionales, créait et divulguait une mémoire musicale nationale, associée à la catégorie unificatrice et anhistorique de “musique populaire brésilienne” qui émergeait comme catégorie centrale de cet univers artistique et de sa communauté d’auditeurs.

CIRCULATION DU SAVOIR-FAIRE ET CONSECRATION D’UNE CATEGORIE PATRIMONIALE

Jusqu’à la décadence des années 1960, la Rádio Nacional et ses quelques concurrentes ont été un point de convergence des talents, et une instance de consécration dans la carrière de nombre d’interprètes de la musique brésilienne, formant ainsi un espace professionnel et artistique privilégié où se sont cristallisés des pratiques musicales novatrices et des modes de traitement de la musique populaire qui se sont développées avec l’industrie du disque. En définitive, c’est bien

à ceux nécessaires au combat (cartouchières en bandoulière, pistolets et couteaux).

²⁹. La rhétorique sur la nécessité de sauver un patrimoine culturel en voie de disparition est une constante du discours patrimonial, occultant par là même la discontinuité qu’introduit le nouveau traitement de ces œuvres, en les intégrant au corpus des objets culturels à conserver. Cf. Gonçalves : 1996.

³⁰. Bandits d’honneur du Nordeste brésilien dont le vêtement “typique” associait les accessoires en cuir de la tenue du *vaqueiro* / *boiadeiro* (le vacher)

³¹. Il faut cependant insister ici sur la distinction entre la logique du mimétisme initial – celles des artistes Bill Farr, Dick Farney et Bob Nelson (qui s’est lancé sur le marché du disque et de la radio avec une version de “Oh Suzana!”) qui décalquaient directement leur image des *hillbillies* et de *cow-boys* qui ont construit la légitimité de la “folk-music” nord-américaine - et celle de l’appropriation proprement dite d’un procédé d’authentification, dans le cas du *baião*.

là (même si cela n'est pas un lieu exclusif) que s'inventent et se diffusent des modes de perception de la diversité musicale brésilienne comme bien collectif et héritage culturel.

“(…) de Carmem Miranda à Brasília, de Getúlio Vargas à la télévision ou de Francisco Alves à Caetano Veloso, la Rádio Nacional fut le canal exclusif d'information et de formation culturelle de notre peuple, faisant de ce vaste paradis la premier grand *village global* des temps modernes.” (Sérgio Augusto, “Tristes Tropiques” in *O Pasquim*, n°215, 1973, p. 4)

Mais l'analyse des trajectoires de ces trois personnalités clés, montre que ces formes musicales développées à la Rádio Nacional ont circulé dans d'autres domaines que le milieu radiophonique. Le savoir-faire construit à la Rádio Nacional suscita l'intérêt de bien d'autres milieux avec lesquels ils ont collaboré. Leur circulation dans d'autres stations de radio (notamment à la Rádio Tupi en 1946, lors de la démission de Gilberto G. de Andrade) a contribué à standardiser ce type de traitement musical. Par ailleurs, la reconnaissance de ce savoir-faire fit que Paulo Tapajós, par exemple, fut sollicité à plusieurs reprises pour organiser de nouvelles stations à Curitiba, Londrina, Salvador, Ribeirão Preto, entre autres.

Des maisons de disques les sollicitèrent comme arrangeurs ou producteurs artistiques, car les ensembles “régionaux” ne suffisaient plus pour les enregistrements. Radamés Gnattali collabore dès 1934 avec Victor et en 1940 avec Columbia. Mais c'est en 1946 qu'il signe un contrat d'exclusivité avec Columbia. De même, Paulo Tapajós a travaillé avec Continental entre 1951 et 1952.

C'est le déclin de la radiophonie - lié à l'émergence de la télévision (qui attire les investissements publicitaires), au développement de la FM (fondée sur des budgets limités et un personnel restreint, mais beaucoup plus dépendante des maisons de disques) et à une dépendance accrue de la Rádio Nacional par rapport au pouvoir politique (avec l'instabilité gouvernementale et le coup d'État militaire de 1964) - qui les conduira à la quitter pour la télévision, l'industrie du disque³², les festivals de

³². À partir de la fin des années 1960, le niveau de rationalisation de la production, de la distribution

musique populaire, et diverses activités de défense et de divulgation du patrimoine de la musique populaire brésilienne.

Rétrospectivement, ils ont été qualifiés de “chercheurs” (*pesquisadores*) de la musique populaire brésilienne, pour leurs travaux respectifs et collectifs de récupération et de valorisation des diverses pratiques musicales brésiennes dans le cadre de la radio ou à l'extérieur. Almirante a notamment organisé à partir de 1954 un Festival da Velha Guarda, où étaient remis à l'honneur des sambistes consacrés comme Ismael Silva, Donga, João da Baiana, Pixinguinha, etc. La même année il réussit à officialiser le *Dia da Velha Guarda* (23 avril, jour de l'anniversaire de Pixinguinha). Mais c'est également pour leur travail d'unification et de codification de ce patrimoine sous des formes moins éphémères que les émissions de radio ou les spectacles, que ce titre³³ leur a été attribué. Ils ont effectivement rassemblé des collections importantes de disques, partitions, machines et autres objets qui témoignent de l'histoire de la musique populaire et qui furent en partie incorporées à la collection du Museu da Imagem e do Som (Archives *Almirante* et une partie de celles de *Paulo Tapajós*). Par ailleurs, ils ont produit des compilations de différents genres musicaux³⁴, compositeurs ou interprètes³⁵ et écrit des ouvrages sur la musique populaire³⁶. Leur travail a été célébré jusqu'à nos jours par des autorités comme Câmara Cascudo, qui entretenait une correspondance avec Almirante.

et de la consommation du disque, permettent de parler d'industrie du disque (cf. Ortiz : 1988).

³³. Il émerge en 1975 avec la création de l'Associação Brasileira de Pesquisadores da Música Popular Brasileira, composée essentiellement de critiques musicaux et de quelques folkloristes et dirigée à partir de 1976 par Paulo Tapajós.

³⁴. *Conservatória*, produit par Paulo Tapajós en 1986, sur le genre de la seresta, ou encore *A modinha*.

³⁵. *Os saraus do Jacó - Jacó do Bandolim recebe o modinheiro Paulo Tapajós* (1971), *Garoto e Orlando Silva* (Production artistique de Tapajós en 1979).

³⁶. Almirante, *No tempo de Noel Rosa* en 1963, ou encore Paulo Tapajós, le chapitre sur la musique brésilienne dans l'ouvrage publié en 1972 par l'Unesco *Brasil, uma História dinâmica*.

Enfin, ils ont non seulement contribué à valoriser ce patrimoine musical promu par la Rádio Nacional, mais également à faire de la Rádio Nacional un élément central de ce patrimoine, défendant ses archives contre vents et marées³⁷, et produisant des disques rétrospectifs sur les activités de cette station qui a marqué l'imaginaire d'une époque.

De la musique populaire brésilienne à la MPB

Le cas de la programmation musicale de la Rádio Nacional montre comment s'est forgé dans un contexte social et informationnel nouveau, un traitement légitime des œuvres musicales dites populaires et comment elles ont pu migrer au-delà des frontières du monde radiophonique, surtout depuis le développement du marché et de l'industrie nationale de la culture, à la fin des années 1960.

L'expression "musique populaire brésilienne" appartient aujourd'hui au langage courant comme un syntagme aux acceptions variables et constitue un référent mémoriel partagé par les différents groupes sociaux brésiliens. Parfois perçue dans le cadre d'une vision essentialiste des racines des différents genres, sa conception dominante affirme néanmoins le caractère métissé des productions culturelles nationales et leur spécificité dans le contexte de l'industrie culturelle.

Aujourd'hui, les conceptions puristes de la samba ou de la musique populaire brésilienne ont intégré le paradoxe découlant de la naturalisation de l'arbitraire historique qui a défini et valorisé cette catégorie : associée à l'idée de traditions musicales communautaires (noires, pour la samba) remontant à la nuit des temps, la mémoire de ces genres ne peut pas remonter au-delà du début du XX^e siècle et fait référence aux traditions réinventées dans le cadre de la radio puis du disque national. Ainsi les courants

³⁷. Avant la création du Museu da Imagem e do Som et le début de son organisation (à la fin des années 1970) les dizaines de milliers de disques et de partitions originales de la Rádio Nacional avaient failli finir littéralement dans l'eau de la baie de Guanabara (selon les menaces d'un directeur courroucé par ce volume inerte occupant plusieurs salles de la radio).

musicaux associés aux mouvements de conscience noire (certaines tendances de la *samba de raiz carioca* ou des *blocos* afro-brésiliens de Salvador) se réclament d'une légitimité historique opposant une logique communautaire et identitaire à une logique de marché, faisant abstraction des procédés qui ont transformé ces différents genres.

Cependant, ce discours semble avoir une efficacité moindre (en termes de stratégie commerciale) que celle du métissage culturel. La période étudiée est apparue comme le moment de cristallisation de principes de création et de traitement musical dont les produits les plus reconnus de nos jours sont rassemblés dans une variante de la catégorie "musique populaire brésilienne" : la "MPB", sigle utilisé à partir de la fin des années 1960 pour désigner les mouvements Bossa Nova et surtout Tropicália (associée aux figures emblématiques de Caetano Veloso et Gilberto Gil³⁸). Le transfert des stratégies d'authenticité régionale sur les maisons de disques et la télévision, ainsi que l'usage - explicite cette fois - de l'hybridation des genres folkloriques ou régionaux avec les courants en vogue sur la scène internationale, fera de l'"anthropophagie culturelle" (théorisée par Oswald de Andrade pour la littérature en 1928, et appliquée à la musique par le mouvement tropicaliste à partir de la fin des années 1960) la recette la plus efficace jusqu'à nos jours³⁹ pour affirmer la légitimité d'une production musicale : une "musique populaire brésilienne" qui se confond avec la "chanson brésilienne", mais se distingue du folklore, de la musique savante et de la musique étrangère.

³⁸. Leur apparition sur la scène publique brésilienne correspond à de nouvelles formes de consécration dans le champ musical qui succèdent à la période de la radio : les figures de Gil et de Veloso émergent à la fin des années 1960, l'"époque" des festivals de musique populaire promus par les chaînes de télévision.

³⁹. Cf. par exemple, l'émergence du *mangue beat* depuis les années 1990, qui produit de nouvelles synthèses entre genres musicaux internationaux (notamment musique électronique) et des genres folkloriques comme le *maracatú*.

Bibliographie indicative :

Barbosa, Valdinha et Devos, Anne-Marie, *Radamés Gnattali — O eterno experimentador*, Funarte / MEC, Rio de Janeiro, 1985.

DaMatta, Roberto, *Carnavais, Malandros e Heróis - para uma sociologia do dilema brasileiro*, 5e ed, Editora Guanabara, Rio de Janeiro, 1990.

Darré, Alain (dir.), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 1996.

Espagne, Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, PUF, Paris, 1999.

Glevarec, Hervé, *Une sociologie des professionnels de la radio — La production et le travail à France-Culture*, Thèse de Doctorat, EHESS (dir. P.M. Menger), Paris, 1997.

Goldfeder, Miriam, *Por trás das ondas da Rádio Nacional*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1980.

Gonçalves, José Reginaldo Santos, *A retórica da perda. Os discursos do patrimônio Cultural no Brasil*, Ed. UFRJ/MinC-IPHAN, 1996.

Hobsbawm, Eric, *Nations et nationalisme depuis 1780*, Gallimard, Paris, 1992.

Löfgren, Orvar, "The nationalisation of Culture", in *Ethnologia Europaea*, XIX, 1989, pp 5-23.

Lopes, Denise Costa, *Rádio Nacional : 51 anos — a política sempre presente*, "Projet expérimental" pour l'Escola de Comunicação / UFRJ, Rio de Janeiro, 1987.

Lopes, Saint-Clair da Cunha, *Radiodifusão — meio século a serviço da integração nacional (1922-1972)*, ABERT, Rio de Janeiro, 1972.

Moby, Alberto, *Sinal fechado — A música popular brasileira sob censura*, Obra Aberta, Rio de Janeiro, 1994.

Naves, Santuza Cambraia, "Bahianas brasileiras n°7 : de Heitor-Villa-Lobos para Gustavo Capanema", Mimeo, 2000.

Ortiz, Renato, *A moderna tradição brasileira — Cultura Brasileira e Indústria Cultural*, Brasiliense, São Paulo, 1988.

Peterson, Richard A., "la fabrication de l'authenticité : la country music", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 93, juin 1992.

Saroldi, Luiz carlos et Moreira, Sonia Virgínia, *Rádio Nacional, O Brasil em*

sintonía, Martins Fontes / Funarte / MEC, Rio de Janeiro, 1984.

Sandroni, Carlos, *O feitoço decente — transformações do afro-brasileirismo na música popular*, Traduction de sa thèse de Doctorat (Musicologie, défendue sous le titre *Transformations de la samba à Rio de Janeiro, 1917-1933*), mimeo, Tours, 1997

Thiesse, Anne-Marie, *La création des identités nationales (Europe XVIIIe-XXe siècle)*, Seuil (coll. Univers Historique), Paris, 1999.

Travassos, Elizabeth, *Modernismo e música brasileira*, Zahar (col. Descobrimdo o Brasil), Rio de Janeiro, 2000.

Vianna, Hemano, *O mistério do samba*, Jorge Zahar / UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.

Vilhena, Luís Rodolfo, *Projeto e missão, o movimento folclórico, 1947-1964*, Funarte/FGV, Rio de Janeiro, 1997.