

PORTRAITS SONORES DU BRÉSIL : RECONFIGURATION DE L'INDUSTRIE MUSICALE ET DIFFERENCIATION DE LA MUSIQUE POPULAIRE BRESILIENNE COMME OBJET D'ERUDITION

SOUNDSCAPES FROM BRAZIL: RECONFIGURATION OF THE MUSIC INDUSTRY AND DIFFERENTIATION OF BRAZILIAN POPULAR MUSIC AS AN OBJECT OF ERUDITION

Vassili Rivron*

Introduction

Eric Maigret (2002) et Dominique Pasquier (2005) ont restitué les débats des franco-britanniques autour de l'héritage de Bourdieu et Hoggart qui avaient étudié les relations entre hiérarchies économiques et culturelles. Grignon et Passeron (1989) avaient déjà pointé les pièges ethnocentristes d'une appropriation scientifique des catégories de "savant" et "populaire". Et plus récemment, les travaux d'Olivier Donnat ou de Bernard Lahire ont montré l'historicité des formes de légitimité culturelle, menant potentiellement à une dilution de l'homologie classe/goûts dans un éclectisme

ou dans des dissonances culturelles. L'interactionnisme anglo-saxon, comme celui de Howard Becker a plutôt focalisé sur les formes d'organisation et d'autres comme Richard Peterson sont allés jusqu'à relativiser les fondements sociologiques des distinctions culturelles fondées sur la classe sociale puisque que "rien ne distingue fondamentalement les productions de la culture savante des productions de la culture populaire ou de la culture de masse" (PETERSON, 1989, p. 153-179).

Face à la sophistication progressive de l'appareil critique sur la(les) culture(s) populaire(s), quelle posture sociologique adopter alors aujourd'hui pour étudier des

sphères de production symbolique qui se définissent justement elle-mêmes comme populaires ? Le terme “culture populaire” recouvre au Brésil une constellation de significations particulières et comporte une charge symbolique particulièrement importante, dont il convient de situer la spécificité. Nous concentrons ici sur la “musique populaire”, on se doit aussi de rappeler que Carlos Sandroni montrait déjà dans l’introduction à sa thèse de doctorat (SANDRONI, 1997), l’originalité cognitive des classements musicaux brésiliens et son impossible recoupement avec celles développées en France. Toute la difficulté revient donc dans la volonté qu’il y a eu à conceptualiser dans le monde académique des catégories usuelles dans d’autres champs de pratique. La pratique scientifique, prise entre stratégies disciplinaires et enjeux politiques, a longtemps voulu concilier l’ambivalence du terme populaire, entre ce qui “vient du peuple” (même un tout petit segment des classes les plus démunies) et ce qui “va au peuple” (dans le sens de masse ou de nation). Dans un sens comme dans l’autre, les médiations sont multiples pour “produire” (faire exister pratiquement, y compris sur le plan académique) cette catégorie opératoire. C’est donc à la dimension pratique et stratégique de l’usage des catégories de classement culturel que nous nous intéresserons, en mettant en avant certaines des logiques sociales qui ont œuvré à une différenciation nette, à partir des années 1950, entre folklore et musique populaire.

Nous analysons ici les trajectoires de deux artistes et producteurs radiophoniques majeurs, Paulo Tapajós et Almirante en vue de mettre en exergue la genèse d’un pôle patrimonial au sein du champ musical brésilien, qui contribue à objectiver le processus de différenciation de la catégo-

rie “musique populaire”. Il est important de signaler que ce pôle se constitue à un moment où la musique brésilienne atteint une reconnaissance internationale inédite dans laquelle d’autres acteurs vont s’illustrer, qu’ils soient de la même génération (Radamés Gnattali) ou d’une génération nouvelle (artistes de la Bossa Nova). Comme le montrent par exemple les travaux d’Anaïs Fléchet (2007, 2013) à propos de la réception française de la musique brésilienne, ceux-ci s’appuient, avant-même la genèse d’une World Music, sur des politiques nouvelles (le Bureau Interaméricain, les “caravanes musicales” financées par le Ministère des Affaires Étrangères), des synergies avec d’autres disciplines artistiques (le Cinema Novo), des stratégies de migration diverses (exils politiques et opportunités sur les marchés européens et nord-américain) et évidemment sur des circuits commerciaux (MIDEM, festivals, maisons de disques, etc.) qui passent de plus en plus par les États-Unis. La recomposition de l’espace musical dominant au Brésil voit se différencier parallèlement un pôle modernisateur qui, dans des relations nouvelles à la culture savante, aux avant-gardes et à l’industrie musicale, va s’attacher à “moderniser la samba” à travers différentes propositions esthétiques concurrentes (Bossa Nova, Samba-Jazz, Tropicália, etc.) qui contribueront pour beaucoup au succès international durable des musiques brésiliennes.

Les trajectoires des acteurs du pôle patrimonial rendent compte de la construction d’un espace de production culturelle où s’associent des acteurs aux profils assez contrastés, parmi lesquels, des professionnels de l’âge d’or de la radio. Paulo Tapajós (1913-1990) était fils d’un critique d’arts plastiques et avait abandonné ses études d’architecture à la faveur d’une carrière

d'interprète puis de producteur. Celle-ci avait débuté très jeune par l'interprétation de fox-trot, avec ses deux frères, dans le cadre de la station éducative Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, dirigée par l'anthropologue Edgar Roquette-Pinto, et qui avait été marquée par une sociabilité de salon littéraire (MASSARANI, 1998) à laquelle les Tapajós avaient été familiarisés dès leur plus tendre enfance. Almirante (Henrique Foréis Domingues, 1908-1980), était lui fils d'un petit commerçant qui décède en 1924 et avait été contraint à travailler dès ses 15 ans dans différents métiers du commerce. Sa carrière musicale commence par de grands succès dans les registres à la mode (embolada, puis samba), remportant avec ses comparses de Vila-Isabel (les groupes Flor do Tempo et Bando de Tangarás), plusieurs concours de carnaval au début des années 1930.

Que cela soit pour des raisons de respectabilité sociale ou de subsistance économique, tous deux ont été soucieux de transformer rapidement, par la radiodiffusion, une activité d'interprète au prestige et à la stabilité encore incertaines, en une véritable stratégie de carrière. Bénéficiaires des premiers cachets dès 1928, puis des contrats d'exclusivité qui se systématisent envers les artistes à partir de 1938, ils ont rapidement appris à "passer derrière le micro" pour se mettre au service d'autres artistes et de la logique de production, et consolider ainsi leur situation sociale et financière. S'investissant dans la formation de la profession de *radialista*, ils furent particulièrement actifs dans la représentation de cette profession et des luttes pour la défense des droits d'auteur qui se déclenchent à travers le monde à partir de 1933. Et c'est en tant que producteurs de programmes musicaux, plus occasionnellement locuteurs et inter-

prêtes, qu'ils firent une carrière marquée par la valorisation économique et symbolique des musiques brésiliennes.

Nous nous intéressons ici à une période et à une dimension moins étudiée des processus de valorisation de pratiques musicales et de la ressemblance de la catégorie "musique populaire", associée à une différenciation nouvelle par rapport au folklore. Les années 1950 et 1960 voient une profonde reconfiguration de l'industrie musicale associée à un renouvellement rapide des artistes, de leurs aspirations et pratiques, comme de leurs modes de recrutement et de consécration. Cette reconfiguration a mené à toute une gamme d'ajustements stratégiques de la part de professionnels de la radio de la génération antérieure, parmi laquelle on voit des acteurs comme Almirante et Paulo Tapajós, se constituer en un pôle nationaliste et patrimonial qui va diversifier leur champ d'action en investissant pour la première fois la musique populaire comme objet d'érudition légitime, donnant naissance à toute une série de produits culturels, d'institutions, organismes et pratiques consolidant le statut nouveau des "chercheurs en musique populaire" (*pesquisadores da música popular*).

On analyse donc ici moins la démarche de légitimation esthétique par l'arrangement orchestral et la production radiophonique à laquelle ces mêmes acteurs sont des contributeurs importants (et que nous abordons ailleurs : RIVRON, 2010 et 2015), mais plutôt une pratique énonciative devenue experte, classificatoire, instituant une nouvelle tradition, un nouvel imaginaire culturel et une catégorie patrimoniale qui naissent d'une pratique de production radiophonique. On examine plus particulièrement les stratégies de classement dans ce que nous pourrions appeler de façon un

peu provocatrice, une “historiophonie” de la musique populaire afin de la distinguer d’une pratique folkloriste ou historiographique visant le livre, qui posait justement un regard suspicieux envers ces activités. Mais nous n’oublions pas pour autant que la production de programmes historiques sur la musique est tributaire d’un recours à l’écrit, depuis les archives aux scripts de programmes, en passant par les partitions. C’est une nouvelle forme d’érudition historique, folklorique, parfois presque ethnographique qui s’est déployée dans des programmes qui systématisaient des approches de la musique populaire du point de vue des répertoires, des genres, de l’histoire ou des régions du Brésil. Cette érudition à propos d’une tradition musicale nouvelle (qui se distingue du folklore) débouchera ensuite sur des supports plus axés sur l’écrit : d’un côté une production proprement livresque, biographique, encyclopédique, essayiste et critique qui se développera plus nettement dès les années 1960 et surtout à partir de 1975; de l’autre, un nouveau registre de l’écrit et du visuel historiographique à travers les couvertures d’albums des anthologies inaugurées par le format Long Play dans les années 1950.

Notre démarche interroge donc les conditions sociales et matérielles de ressemblance de catégories fondamentales de l’entendement et de la classification de la culture nationale. Alors que le folklore avait été la première source de légitimité culturelle pour la culture nationale brésilienne, la musique produite à la radio, par le disque ou sur les scènes avait été exclue jusqu’aux années 1950 des démarches de patrimonialisation de la culture nationale. Par exemple, le très moderne avant-projet du Service du Patrimoine Historique et Artistique National rédigé par Mário de

Andrade en 1936 incluait le folklore et le “patrimoine immatériel”, mais excluait ce qu’il avait lui-même désigné comme de la musique “*popularesca*”.

Des démarches qui avaient jusqu’ici caractérisé la culture savante nationale, ou la pratique classificatoire lettrée des folkloristes, commencent alors à être étendues à la musique populaire : des musicologues et journalistes écrivent désormais des histoires de la musique populaire (définie comme auctoriale, commerciale et urbaine) sur le même modèle que les histoires de la littérature. Des journalistes vont se mettre à publier les biographies d’artistes consacrés de cette sphère spécifique de la production musicale. Une mémoire de cette musique populaire va commencer à être matériellement et institutionnellement organisée, codifiée et panthéonisée. L’État va pour la première fois investir dans la promotion nationale et internationale de la musique populaire, notamment avec l’organisation, à la fin des années 1950, de “caravanes musicales” qui rassemblaient des musiciens savants et populaires pour représenter le Brésil à l’étranger. En 1975 fut également créée la FUNARTE, fondation articulée au Ministère de l’Education et de la Culture (MEC) qui accorde une place importante à la musique populaire (concours, publications, disques, concerts) au sein de ses différents programmes de promotion de l’art brésilien.

Dans l’affirmation de la musique populaire brésilienne comme valeur commune et légitime, la *rhétorique de la perte* (GONÇALVES, 1996) va donc s’étendre à un domaine qui ne faisait pas l’apanage des hommes de lettres comme l’étaient le folklore, la littérature ou le patrimoine monumental. Ainsi, dans ce processus, la musique populaire brésilienne va devenir

un objet d'érudition autonome et légitime, auquel un corps de spécialistes va se consacrer : les *pesquisadores da música popular brasileira* ou chercheurs en musique populaire brésilienne.

1. Segmentation du marché musical et genèse de stratégies patrimoniales dans le champ radiophonique

Avec les années 50, le marché de la radio et de la musique populaire subissent de profondes transformations liées principalement au fait que les classes ouvrières, les travailleurs ruraux et des favelas, commencent à accéder massivement à la radio et au disque. L'évolution des indicateurs produits par l'IBOPE nous aide à comprendre quel Brésil "représentaient" la radio et la publicité, mais montre aussi la rationalisation et la segmentation croissante du marché brésilien. De 1942 à 1950, les sondages pour la radio ne concernaient que les villes de São Paulo et Rio et les résultats étaient ventilés (par pouvoir d'achat) en trois catégories A, B et C. La publicité et la programmation radiophonique, orientées par l'IBOPE, s'attachent donc à construire l'image d'un Brésil, uniquement à travers les classes consommatrices (elle exclut de ses sondages, les classes rurales en général et les classes urbaines les plus démunies). Ce n'est qu'avec les années 1960 qu'une classe D est créée, notamment pour prendre en compte la population des favelas.

L'expansion du public radiophonique dans un contexte de concurrence intense entre stations, appuyée sur la rationalité des agences de publicité, eut pour conséquence, dès le début des années 1950, une segmentation du marché et une diversification de l'offre radiophonique. En effet c'est à partir de ce moment que commencent à

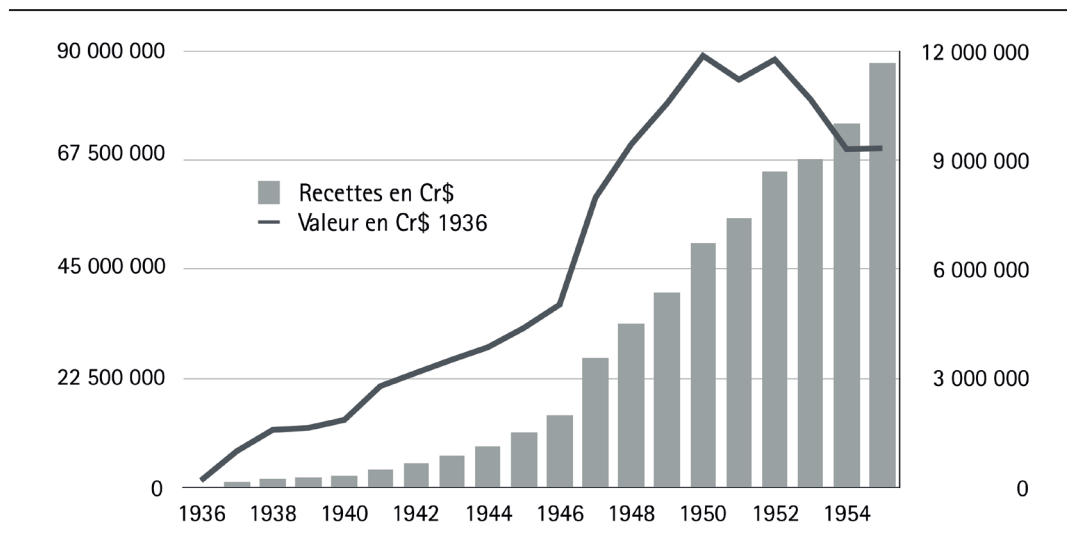
apparaître des stations visant des publics très spécifiques : Rádio Relógio Federal (1951), Rádio Globo (qui investit dans le radio-journalisme contre Vargas), Rádio Jornal do Brasil (qui ne se concentre plus que sur de la musique classique enregistrée) ou Rádio Tamoio (ex-Educadora qui inaugure le *Disc Jockey*, ne diffusant plus que des musiques variées enregistrées). À cette diversification s'ajoutent l'enregistrement de trois processus qui altéreront irrémédiablement les conditions de production radiophonique : d'une part la montée en puissance des maisons de disques autour des nouvelles normes technologiques (Long Play, Hi-Fi, Stereo), étroitement associée d'autre part à l'apparition de la télévision à la moitié des années 1950, qui elle-même s'appuie sur une sphère de financement et de production publicitaire qui s'autonomise. Cela produit une rupture du paradigme de l'"ère de la radio" qui se fondait sur la triple fidélisation de publics, professionnels et annonceurs publicitaires. Et cela eut pour conséquence un exode de l'audience, des personnels radiophoniques et de l'investissement publicitaire de la radio vers le disque, la télévision et les agences publicitaires.

Pendant cette période, la Rádio Nacional parvient à entretenir une position de prestige, un niveau de production et un semblant d'autonomie qui prend la forme de projets de consolidation de son hégémonie. En plus d'hypothèses de privatisation qui affleurent, on y élabore deux projets largement annoncés de création d'une TV-Nacional et d'une maison de disques Nacional, qui ne dépasseront jamais la phase expérimentale. Pourtant, en consultant ses archives administratives, nous pouvons percevoir le rythme expansif de la Rádio Nacional commencer à s'essouffler dès

1954 : son chiffre d'affaires et les revenus de ses professionnels, en tenant compte de l'inflation, vont chuter à partir des années 1950 (fig. 1, 2 et 3). L'agence Sydney Ross, par exemple, avait massivement investi dans cette station mais déplace progressivement tous ses pions vers la télévision tout en mettant en place, comme d'autres

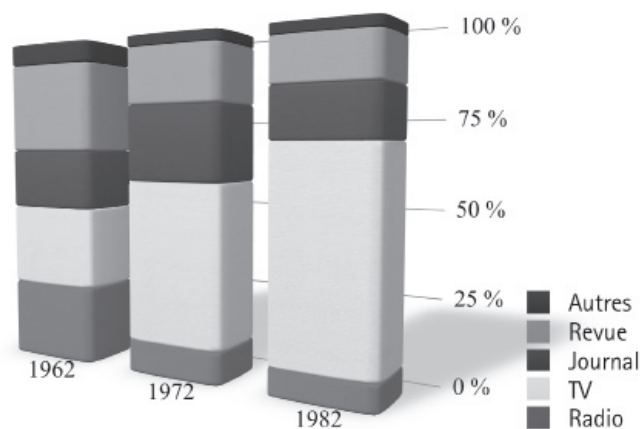
agences, ses propres studios pour produire publicités, jingles et feuillets radiophoniques. Dans ce contexte, les stations ont dû réduire les effectifs au minimum nécessaire, limitant autant que possible les contrats d'exclusivité avec les artistes qui de leur côté cherchent à renforcer leurs liens avec les maisons de disques et la télévision.

Figure 1 - Recettes publicitaires de la Rádio Nacional et inflation (1937-55) : l'érosion de l'Himalaya



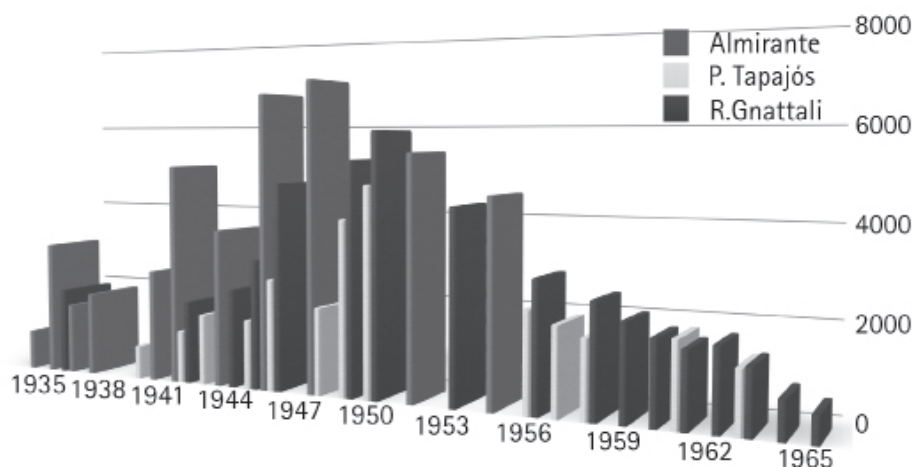
Source : Archives Rádio Nacional RJ

Figure 2 - Ventilation des revenus publicitaires par média (1962-82)



Source : Archives Rádio Nacional RJ

Figure 3 – Revenus à la Rádio Nacional do Rio de Janeiro (en Cr\$ 1936)



Source : Ortiz (1995).

La Rádio Nacional a par ailleurs dû s'adapter aux nouveaux publics considérés et, selon Haroldo Barbosa (1976), il fallut "baisser un peu le niveau" de la production. La station s'engagea plus dans un créneau humoristique "qui répondait le mieux aux attentes du consommateur". Et la diversification de la grille de programmation distinguait les publics auxquels chaque programme s'adressait : certains programmes d'auditorium (payants) pouvaient être comparés par leur fréquentation guidée à n'importe quel bon théâtre; d'autres programmes d'auditorium accueillait au contraire (gratuitement), un public populaire qui déchaînait ses passions envers ses idoles, menant y compris à des stigmatisations de classe et de race : c'est à ce moment qu'apparaît l'expression *macacas de auditório* ("guenons d'auditorium"; cf. COSTA, 1994).

Grâce à son modèle économique unique (elle appartient à l'Etat mais ne touche aucune subvention, ni verse de dividendes à l'Etat ou à des actionnaires), la Rádio Nacional s'était imposée tout au long des années 1940 face aux autres stations, comme la seule où l'on croyait pouvoir faire "de la radio pour de la radio", comme de l'art pour l'art. C'est ainsi qu'Almirante avait démissionné en 1944 de la Tupi alléguant un "manque d'appréciation de mes programmes et [une] ambiance non propice. La Rádio Nacional valorisera plus mes réalisations comme cela a déjà été le cas" (CABRAL, 1990, p. 220). De la même façon que cette station était apparue à Paulo Tapajós, comme un espace où la radiophonie était pratiquée "par amour"¹, la Nacional apparaissait à Almirante comme exempte de la logique trop intéressée des dispositifs

1. "L'équipe qui fait et vit la Rádio Nacional aujourd'hui n'a pas le moindre rapport avec la Rádio Nacional de cette époque. (...) À quel point ceux de la radio d'aujourd'hui aiment-t-ils la Rádio Nacional ? Je ne le sais pas. Nous, nous l'aimions" (TAPAJOS, 1982).

purement commerciaux, et où l'on pensait pouvoir explorer dans de meilleures conditions les moyens financiers et techniques ainsi que les ressources artistiques dans des objectifs nobles, non lucratifs.

Faisant un pari sur les potentialités commerciales de la musique populaire brésilienne et son "hégémonie sur le bon goût musical", la Nacional tente donc de diversifier ses activités musicales bien au-delà de la radio. De nouvelles stratégies se mettent en place, reflétant une autre vision de la pratique : José Caó, ancien directeur de radio-théâtre et directeur de la station entre 1950 et 51, avait ainsi restructuré le département musical et lancé autour d'un nouveau département spécialement consacré à la musique brésilienne, une campagne de divulgation de cette "nouvelle" orientation patrimoniale de la station. Posant dans la *Revista do Rádio*, les objectifs de son mandat à la Nacional, il affirmait que :

[...] la Nacional va imprimer un sens plus patriotique, plus nationaliste, plus brésilien à sa programmation musicale. [...] Il faut s'occuper de notre folklore [...] mettre à profit les richesses de nos motifs populaires [...] la Nacional doit se tourner vers l'*interior*, vers les recoins du Brésil (José Caó cité in Anselmo Domingos, "Nova direção na Nacional", in *Revista do Rádio*, n° 37, 23 mai 1950).

Le règlement du département de musique brésilienne, dirigé successivement par des artistes et producteurs émérites de la station (Paulo Tapajós, Radamés Gnattali

et Mário Faccini), fixait parmi ses objectifs la systématisation du recours à l'arrangement pour la valorisation de rythmes et de répertoires exclus ou marginalisés dans l'appareil commercial². Au-delà, il visait à stimuler la collecte de matériaux concernant la diversité musicale du Brésil, afin d'étoffer les produits radiophoniques par une documentation sur les manifestations d'origine, ce qui lui attirait la sympathie tant des secteurs érudits que des populations locales ou immigrées concernées. Les premières créations du Département de Musique Brésilienne furent les programmes *Instantâneos do Brasil* (faisant référence à *Instantâneos sonoros do Brasil*, mais sans Almirante) et *No Mundo do Baião* (Zé Dantas et Humberto Teixeira ; orchestration de Guio de Moraes). Un autre programme de 1951 (*Nossa música*) mettait en scène l'attachement postulé de la collectivité nationale à certains répertoires emblématiques.

Ce qui caractérise plus particulièrement la démarche du nouveau département sont l'extension de la logique nationaliste au-delà du simple domaine radiophonique, suscitant l'organisation d'archives de la musique populaire (collections de partitions, disques, livres), la production et l'édition de disques et de partitions, la recherche de stratégies d'exportation de la musique populaire (notamment vers le Portugal, la France, les États-Unis et l'Amérique du Sud). En novembre 1950, eut ainsi lieu le lancement des disques commerciaux Nacional. En fait, José Caó n'avait fait que reprendre une idée ancienne, car depuis

2. " [...] organiser des programmes de musique brésilienne, utilisant toutes les ressources artistiques et techniques de la Rádio Nacional, de façon à "*habiller*" avec le plus d'épure, nos rythmes populaires, anciens et modernes, soit : la samba, la marcha, le baião, le côco, l'embolada, la toada [...]"(José Caó, in *Revista da Rádio Nacional*, n°6, janvier 1951)

1946 la Nacional avait essayé de créer une maison de disques afin de valoriser son vivier artistique. En 1950 le projet avait été relancé – avec Radamés Gnattali pour la direction de l'orchestre, le tout étant supervisé par Paulo Tapajós et João de Barro –, mais avec du matériel technique datant de 1936... Seuls deux disques furent commercialisés (Manézinho de Araújo et Ester de Abreu) car, étant donné l'impossibilité d'importer du matériel d'enregistrement et de reproduction (lié à des dispositions protectionnistes du gouvernement), la Nacional dépendait des ressources techniques et des services des maisons de disques. Or les maisons de disques, en pleine restructuration et en montée en puissance, n'avaient pas intérêt à jouer le jeu de ce qui serait devenu un concurrent de majeur. Le projet de disques "Nacional" dut être abandonné.

D'autres entreprises de diversification des activités musicales de la station sont lancées, comme le format de prestation scénique émergeant de façon transnationale qu'est le festival (FLECHET, 2007) et le projet d'une TV Nacional. Les Festivals de Musique Brésilienne avaient vu le jour 1945 et mobilisaient les vedettes de la Nacional pour des spectacles en public hors des murs de la station. Et en 1950 une entreprise française tente de vendre un émetteur télévisuel à la Rádio Nacional, réalisant avec elle deux programmes-test de variétés. Là encore c'est la concurrence qui aurait empêché ces projets de diversification de se réaliser, d'autres organismes structurés et importants en termes de ressources financières et politiques (comme les Emissoras et Diários Associados d'Assis Chateaubriand) manœuvrèrent contre ce développement de la Nacional qu'il leur aurait été difficile d'affronter (AMORIM, 2015, p.73). La Nacional avait beau être la station la plus

puissante, elle ne restait qu'une simple station, face à la restructuration des conglomerats de la presse, de la publicité et de l'industrie.

2. "Quando canta o Brasil" : le tournant nationaliste de Paulo Tapajós

La nouvelle orientation musicale de la Rádio Nacional correspond au seul moment où des personnels entrés par le pôle artistique et ayant contribué au dispositif de production radiophonique, parviennent pour la première fois à accéder à des postes administratifs dans la hiérarchie de la station (PEREIRA, 2001). Après avoir apporté la preuve de la légitimité esthétique et commerciale de la production de musique populaire à caractère nationaliste, certains professionnels de la radio ayant vécu les différentes étapes de développement de ce type de musique depuis les années 1920, vont explorer des possibilités nouvelles de capitaliser leur connaissance fine de la diversité des registres populaires, depuis les traditions identifiées comme "urbaines" de Rio (*choro*, *samba*) jusqu'aux rurales (*baião*, folklore).

Contrairement à Almirante qui n'avait accédé à une évolution statutaire que dans d'autres stations, Paulo Tapajós était doté d'attributs scolaires, musicaux, cosmopolites et sociaux qui lui avaient permis d'accéder plus facilement à des postes élevés dans la hiérarchie de la Rádio Nacional. Après avoir débuté dans la production radiophonique en 1942 en tant qu'assistant du directeur artistique, il avait été nommé en 1949 chef du département artistique. En juillet 1950, il devient directeur du nouveau département de musique brésilienne. En 1952, il redevient chef du département artistique, puis directeur de *Broadcasting*. En 1954, il dirige la Division musicale de

la Rádio Nacional, poste qu'il occupa jusqu'en 1957, puis de 1961 à 1969. En 1961, il sort du secteur purement artistique, ayant été désigné coordinateur des départements de musique, radio-théâtre et programmation, puis assistant du Directeur Général auprès du département de radio-journalisme.

Ayant débuté dans la chanson par des fox-trots et dans la production radiophonique avec le programme cosmopolite *Um Milhão de Melodias*, ses projets ultérieurs prirent un ton nettement plus nationaliste, sa posture ayant même parfois été perçue comme protectionniste, voire conservatrice. En tant que directeur du Département de Musique Brésilienne, Paulo Tapajós avait créé une série de programmes comme *Quando canta o Brasil*, *A Turma do Sereno* et *Instantâneos do Brasil* qui se donnaient pour but d'éveiller chez l'auditeur des sentiments nostalgiques et patriotiques. Paulo Tapajós développerait en programmes indépendants, l'un des volets initialement expérimentés dans le programme *Um Milhão de Melodias* où il était responsable de l'exhumation et de la remise au goût du jour de répertoires nationaux anciens.

Quando canta o Brasil [Quand chante le Brésil] était donc une extension purement brésilienne de *Um Milhão de Melodias*, remplaçant ce programme – qui allait être interrompu pour quelques années – en tant que “plat de résistance” de la programmation des samedis. Le programme – financé successivement par les Pilulas da Vida do Dr. Ross., Melhoral, Leite de Magnésia Philips, Sydney Ross Company, et Glostorase – se présentait comme une “sélection des plus belles pages de musique populaire brésilienne, mélodies inoubliables qui parlent de près au cœur de nos gens”. Il s'agissait de faire revivre un certain nombre de réper-

toires déjà consacrés de par le passé, mais également des registres contemporains ou folkloriques fortement marqués comme brésiliens. Faisant se succéder dans chaque émission des genres extrêmement différents, ce programme opérait une véritable unification de la diversité musicale dans une seule catégorie, la “música popular brasileira”. Pour citer un exemple, le programme du 13 septembre 1952 enchaîna sans transition ou presque, comme si cela pouvait aller de soi : un rojão nordestin, une samba carioca, un choro en hommage au compositeur du tournant du siècle Ernesto Nazareth, puis un baião contemporain, emblème du Nordeste, et enfin deux sambas et un batuque.

Prenant l'histoire de la musique brésilienne comme un livre que l'on aurait pu feuilleter (tout en faisant référence à ses recherches sur disques et partitions), Paulo Tapajós construit chaque épisode de *Quando canta o Brasil* comme une anthologie de la musique populaire nationale, mais qui n'est pas ordonnée de façon chronologique, régionale ou thématique. Les seuls principes de sélection semblant primer sont d'une part l'illustration de la diversité musicale, et d'autre part le supposé “attachement affectif” du public envers des “classiques” de la musique populaire. En construisant par la musique la nostalgie d'une époque révolue ou d'un espace géographique éloigné, *Quando canta o Brasil* associait le sentiment d'appartenance nationale à une expérience esthétique et joyeuse.

Dans ce type de programme furent créés des modes d'orchestration et d'interprétation communs à des répertoires anciens, régionaux, folkloriques. Afin d'intégrer ces répertoires dans un seul et même produit, il fallait opérer un véritable formatage des œuvres d'origine ou de référence : stylisa-

tion, composition, harmonisation, arrangement... Dans ce processus c'est la diversité culturelle classée en "genres" et "rythmes", qui était codifiée dans un seul système de production et de perception. Pour ce programme, le compositeur savant Radamés Gnattali créait des arrangements spéciaux, et mobilisait avec l'Orquestra Brasileira (hybride d'orchestres jazz, regional et symphonique), les principales vedettes de la Nacional (dont Francisco Alves, Carlos Galhardo, Dircinha Batista, Ivon Cury, Nora Ney, Jorge Goulart) et des ensembles vocaux comme le Trio Melodia, le Trio Madrigal et Os Cariocas. Ce programme fut le premier de la Rádio Nacional à ne pas être transmis en direct. Extrêmement soigné en termes d'arrangement, d'orchestration et d'interprétation, il était enregistré la veille. Et la Nacional atteint avec *Quando Canta o Brasil*, un niveau de production musicale étonnamment proche des standards d'écoute actuels. Pour des raisons techniques autant qu'artistiques, les enregistrements ne provoquent plus l'étonnement qu'un auditeur actuel ressent en écoutant des programmes antérieurs, ni dans la qualité du son, ni dans le traitement orchestral, ni dans la succession de genres différents.

Avec la collaboration d'Humberto Teixeira et Zé Dantas (les "docteurs du baião") à partir de 1955, les genres nordestins commencèrent à y être plus représentés. D'autre part, chacun des programmes s'achevait par une œuvre instrumentale brésilienne, souvent associée au genre "choro", mais aussi un certain nombre de "fantasias" et "pots-pourris" composés ou adaptées spécialement par Gnattali. Une autre œuvre à solo instrumental était souvent introduite dans le corps du programme, de façon à détacher des solistes qui jusqu'ici s'étaient fondus dans l'anonymat de l'orchestre. Par ce biais,

la Rádio Nacional créa de toutes pièces la notoriété d'un certain nombre d'instrumentistes qui s'illustreront principalement dans la renaissance à venir du choro : cavaquinho et guitare (Garoto), mandoline (Jacob do Bandolim), accordéon (Chiquinho do acordeão), harmonica (Edu da Gaita), piano (Aída et Radamés Gnattali), clarinette (Abel Ferreira). Et elle contribua à fonder une véritable tradition instrumentale, avec des instruments emblématiques et une virtuosité caractéristiques de la musique brésilienne telle qu'elle est reconnue actuellement.

Dorant le blason de ceux qui constitueront les principaux monuments de la musique populaire (Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Ary Barroso, Luiz Gonzaga, Catulo da Paixão Cearense, Pixinguinha), ce type de programme créa la tradition très présente au Brésil, de relecture constante des "classiques", par les solistes populaires de renommée. *Quando Canta o Brasil* et ses protagonistes (producteurs et musiciens) firent ainsi redécouvrir au public des compositeurs de générations antérieures. Anacleto de Medeiros, le maestro de la Banda de Bombeiros (orchestre de pompiers), avait dirigé de nombreux enregistrements de la phase mécanique du disque (jusqu'à 1927) et avait produit un répertoire "modernissime" selon Paulo Tapajós, mais qui était resté méconnu jusqu'à l'exhumation de son œuvre pour ce programme (TAPAJOS, 1976). Il en fut de même pour Cadete et João Pernambuco, revisités dans ce cadre par Jacob do Bandolim.

Au-delà de *Quando canta o Brasil* qui fut le principal succès de Paulo Tapajós, celui-ci produisit à la Rádio Nacional d'autres programmes à teneur nationaliste plus ou moins explicite : *Quando os Maestros se encontram*, *O assunto é música*, *A Pausa Que Refresca*. Fondant désormais son natio-

nalisme sur la rhétorique de la résistance culturelle à l'invasion étrangère incarnée à ce moment là par le bolero, il se spécialisa dans les programmes de musique brésilienne tournés vers l'histoire et les traditions³.

Parmi ces programmes, il existe une variété de concepts qui évolue, en fonction des ressources qui leur étaient allouées (rédacteurs, locuteurs, orchestres, trios, vedettes, radio-acteurs, bruiteurs), entre ceux qui constituaient de simples anthologies ou compilations (comme *Quando canta o Brasil*) et les programmes narratifs montés (comme *Instantâneos do Brasil*). À mi-chemin entre ces deux extrêmes, nous pouvons citer *A turma do sereno*, produit par Paulo Tapajós, à partir de 1955. Ce programme partait d'un dispositif de production très limité, mobilisant uniquement un cavaquinho, une flûte, une clarinette, une clarinette basse (*clarone*) et un violon, ainsi que des chanteurs et des solistes invités (dont le clarinettiste Abel Ferreira), en plus d'un locuteur. Tout dans ce programme devait contribuer à restaurer une pratique musicale de proximité "menacée de disparition" par l'avènement de la radio et du disque : la "seresta" ou "serenata".

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 les vieux amis pour faire du choro, pour chanter des valse et des modinhas : c'était l'occasion pour sortir des vieux bahuts quelques xotes, maxixes, polkas, déjà quelque peu jaunies (Paulo Tapajós pour "Especial JB", *Jornal do Brasil*, 19 août 1974).

Par ce programme comme par des anthologies discographiques de Catulo da Paixão Cearense et Cândido das Neves (alternativement emblèmes de la seresta, de la modinha ou du choro), Tapajós a réussi à s'affirmer comme "modinheiro" et à instaurer la seresta comme une racine de la musique populaire, une pratique de référence pour un certain nombre de compositeurs du disque visant un public nostalgique et probablement plus âgé. Il a ensuite contribué à la reconstitution – avec tout l'arbitraire et l'anachronisme que cela impliquait – d'un espace idyllique de la seresta dans la ville de Conservatória (État de Rio de Janeiro), à partir de la fin des années 60. De nombreux artistes de la vieille génération, encore actifs, s'y rendaient en week-end et promouvaient ainsi une forme de tourisme musical. Dans la logique de "restauration" de pratiques et de répertoires, Paulo Tapajós produisit en 1986 un Long Play réunissant des "classiques" de la seresta joués par les musiciens de Conservatória.

La démarche et le discours des programmes radiophoniques et discographiques de ce type naturalisent une circulation de répertoires typiques aussi intense qu'artificielle, ainsi qu'une altération constante de leurs modes d'interprétation en termes de performance et d'écoute. Construisant la référence au folklore musical et à l'histoire de la musique brésilienne comme à un bien commun ("*nossa música*"), le travail de fusion, d'hybridation, de valorisation et de diffusion des pratiques musicales nationales qui s'opère dans ces programmes n'est pas entièrement passé sous silence, mais semble renvoyer à un

3. Ce positionnement se prolongera même après 1973, en dehors de la Nacional, avec *Nosso Domingo Musical* (projeto Minerva-MEC), *Histórias de Engambelar*, *Coisas da provincia*, *MPB ao cair da Tarde*, *Antologia do choro*, *O assunto é Noel*.

processus antérieur. Dans l'exaltation du passé et des produits musicaux des terroirs, les techniques de production apparaissaient comme neutres. Le travail d'orchestration et de cadrage rhétorique était présenté comme la simple valorisation d'une essence intemporelle (œuvre/genre) qui avait été trahie par le manque de ressources techniques et artistiques de l'époque :

[...] quand j'ai commencé à sentir que la [musique étrangère] était vraiment en train de dépasser la nôtre, je me suis beaucoup préoccupé de montrer que les bonnes choses que le Brésil fait, ne datent pas d'aujourd'hui. [...] Ce qui se passe, c'est que nos techniques anciennes étaient profondément inférieures. Si vous prenez un disque de la maison Edison-Rio de Janeiro, enregistré en 1902, c'est à dire à l'avènement du disque au Brésil, il était irritant tellement il était de mauvaise qualité. [...] De par la difficulté à enregistrer, le chanteur devait beugler. Il n'y avait pas la sincérité qu'un Mário Reis a pu avoir après, quand apparut le microphone et l'enregistrement électrique. Cet effort [...] le musicien le faisait aussi. [...] Ce qui manquait à Chiquinha Gonzaga, c'était les ressources techniques et artistiques actuelles. Alors il devenait facile de prendre une chanson de Chiquinha, de la vêtir avec l'habillage de Radamés, et de la donner à un chanteur brillant comme Nuno Roland pour la chanter, et ça devenait une merveille. Ça changeait tout (TAPAJOS, 1976).

S'appuyant sur ce type de raisonnement, l'orchestration d'une œuvre du début du siècle avec des ressources techniques et artistiques des années 50 est présentée comme la plus fidèle à l'idée originale de son compositeur, alors même que celui-ci n'aurait à aucun moment pu concevoir ce type d'interprétation. L'appropriation et

l'invention de registres traditionnels dans le cadre de la radio, introduisirent de profondes modifications dans le rapport aux œuvres et aux pratiques de référence, contribuant à la formation d'un goût, d'une sensibilité, de critères de jugement musical qui pouvaient être partagés par d'amples portions de la population.

3. Paysages sonores et voyages imaginaires au cœur du Brésil

Au-delà de l'orchestration qui s'est imposée comme le schème principal de valorisation esthétique de la musique populaire, d'autres ressources radiophoniques furent élaborées pour introduire de nouveaux registres et valoriser des pratiques perçues comme authentiques mais qui étaient exclues du système commercial. Le recours aux programmes montés permettaient de dépasser la simple juxtaposition d'œuvres dûment référencées par le locuteur (titre ; auteur ; interprète ; date ; genre), en créant de véritables mises en scènes, des sortes de fictions documentées qui ouvraient la possibilité de différents niveaux d'écoute imbriqués grâce à l'intervention de plusieurs narrateurs, personnages et dispositifs de médiation (bruitages, musique de fond).

Dans la lignée de *Aquarelas do Brasil*, *Nova História do Rio Pela Música* et *Instantâneos Sonoros do Brasil* (fig.4) qui avaient été inventés par Almirante, le programme *Instantâneos do Brasil* était produit par Paulo Tapajós dans le cadre du Département de Musique Brésilienne et se donnait pour mission de dépeindre de véritables fresques abordant thématiquement des unités régionales ou historiques. Ce programme, diffusé tous les lundis à 21h30 et présenté pour la première fois le 21 août 1950, concentrait en moyenne 20 % d'audience à Rio début 1951 (McCANN, 1999).

Figure 4 – Annonce du programme Instantâneos Sonoros do Brasil, dans le journal A Noite (1940).



Instantâneos do Brasil développait les programmes montés antérieurement par Almirante en allant au-delà de cette sorte de visite guidée par des narrateurs, dans une espèce de musée du folklore. Présenté comme le “microphone pour lequel l’espace et le temps n’ont pas de secret”, il mettait en scène un voyage dans le temps et l’espace à la recherche de la musique populaire brésilienne. On retrouvait dans chaque épisode d’*Instantâneos do Brasil* les mêmes personnages guidant l’auditeur vers les lieux et les héros de chaque facette de la musique populaire brésilienne. Les dialogues entre personnages principaux et ceux du tableau sonore – comme dans *Le Tour de la France par deux enfants* (G. Bruno : 1877, analysé par THIESSE, 1997) – étaient l’occasion de présenter les figures historiques en présence, de nommer les lieux et les moments mémorables où la musique n’était pas seulement jouée mais aussi vécue :

Dans *Instantâneos do Brasil* que Mário Facini écrit, que Radamés Gnattali oriente pour la partie musicale et que Paulo Tapajós dirige, prennent part César Ladeira et Brandão Filho, ce dernier dans une création magnifique – Tião – un personnage du peuple qui se trouve partout et à toutes les époques comme un orienteur magnifique du premier, qui entreprend un voyage à travers le temps pour aller chercher au loin des réminiscences de notre musique et les ramener jusqu’à nous, dans un cadeau de fine sensibilité artistique. (*Instantâneos do Brasil*, programa novo e diferente da Rádio Nacional, *Revista da Rádio Nacional*, n°2, Septembre 1950, p 29-30).

Dans une autre émission, il mettait en scène les bohèmes cariocas réunis dans la rue et les hommes de *serestas* connus de l’époque comme Castro Afilhado (guitare), Mário Alvarez (cavaquinho), Sátiro Bilhar (guitare) ou João Pernambuco (guitare; cf.

Revista da Rádio Nacional, n°6, janvier 1951, p. 4-6).

César Ladeira voyage jusqu'à l'année 1901, et dans un tilbury il parcourt quelques parties de la ville, à cette époque illuminée aux becs-de-gaz, avec des kiosques plantés sur le bord de la chaussée (...). Cette musique de piano vient de loin. Aurélio Cavalcanti, un fameux pianiste de l'époque qui exécutait quelque chose. Après il entend ce groupe de *seresteiros* chantant dans la nuit, dans la ville presque déserte. Et il n'en reste pas là. Il entend un autre groupe – le groupe des "*chorões*" – avec "Flor Amorosa" de Calado, une musique dolente qui avait beaucoup de succès à l'époque. Et il va jusqu'à écouter sonner la retraite par la Banda do Corpo de Bombeiros, sur le Passeio Público. (Instantâneos do Brasil, programa novo e diferente da Rádio Nacional, in *Revista da Rádio Nacional*, n°2, Septembre 1950, p. 29-30).

La mise en scène d'une histoire et d'une géographie musicale brésilienne dans les programmes montés d'Almirante et de Tapajós était une façon d'imposer l'écoute d'une diversité culturelle régionale. Les motifs musicaux, les rythmes, les paroles de chansons, les accents, les grains de voix, les façons de chanter, contribuaient à intégrer et codifier la diversité de la culture populaire au Brésil. Des éléments extra-musicaux étaient également mobilisés, dans les commentaires des radio-acteurs, des narrateurs et dans le bruitage de fond, pour décliner cet imaginaire régional. Les expressions locales, les accents régionaux et de classe, l'évocation du paysage, de la cuisine, des façons de s'habiller, les éléments de la culture populaire (de préférence rurale), tous les signes sonores introduits dans ces programmes cherchaient à

produire une sensation de proximité avec une réalité régionale "authentique" : aboiements, meuglements, piaffements, sabots et roues passant dans les chemins, battant le pavé, bruits de tramway, claquements de fouets, cloches et *chocalhos* (hochets), cris et chants de gardiens de bétail, de laveuses, de vendeurs ambulants, violas et défis poétiques des marchés...

Les arrangements musicaux articulés aux bruitages et discours étaient censés susciter chez l'auditeur des souvenirs, des émotions, des images liées à des situations distantes dans le temps ou l'espace. Tout dans l'effet sonore, devait signifier les régions ou les états présentés, aussi arbitraire que pouvait être le découpage géographico-politique par rapport aux manifestations culturelles et musicales locales. L'unification des modes de traitement de toute cette diversité musicale, opérée dans une mise en série pour la production radiophonique, la rendait idéologiquement cohérente et esthétiquement audible.

Ce type de programmes ouvrait la porte à la connaissance des musiques du Brésil et de leurs fondements historiques et sociaux, de même qu'elle permettait le classement, l'identification et la reconnaissance des cultures régionales. Par ce régime d'écoute où "ce ne sont pas les personnes qui parlent, mais la parole qui dit les personnes" (ALBUQUERQUE : 1999. p. 156) l'auditeur devenait capable d'entendre et identifier le Nordeste, le Sud ou le Minas Gerais, sans y avoir mis les pieds. Et les immigrants pouvaient désormais se reconnaître dans des sons, des accents, des images, des discours qui ne leur étaient pas forcément familiers. De cette façon, si ces programmes produisaient un certain type de connaissance et de reconnaissance, ils figeaient également une vision de la diversité culturelle dans

une méconnaissance, véhiculant de nombreux stéréotypes largement projetés sur les différents types populations migrantes.

4. "Historiophonie" de la musique populaire et (re)naissance du choro

De son côté, en plus de ses programmes de variétés et de folklore, Almirante avait commencé dès 1941 à développer des programmes spécifiques sur l'histoire de la musique brésilienne⁴. Très rapidement cette orientation historique s'est concentrée sur le Rio ancien, systématisant et détaillant des approches thématiques qui avaient été abordées rapidement dans les premiers programmes, plus généralistes, où l'historique tendait à se diluer dans l'a-historicité du folklore ou de l'évocation de genres musicaux. Fin 1942 Almirante produisit une *História do Rio pela Música* (Rádio Tupi), en 1943 une *História do carnaval pela música* (Rádio Guarani) et une *Pequena História do Samba* (février-mars 1944, Rádio Educadora). Dans ces différents programmes ainsi que dans *História das Orquestras e Músicos do Brasil*, Almirante avait fréquemment revisité le Rio du tournant du XIXe vers le XXe siècle, à travers l'interprétation de répertoires sélectionnés et de courtes biographies des musiciens emblématiques comme Ernesto Nazareth et Patápio Silva.

En 1947 Almirante inaugure à la Rádio Tupi, *O Pessoal da Velha Guarda*, un pro-

gramme qui évoquait également des pratiques et des genres révolus, mais en mobilisant directement cette fois, des acteurs consacrés de cette époque. Pixinguinha et Benedito Lacerda y dirigeaient ainsi un orchestre composé de vingt-cinq musiciens dont des grands noms de la "musique brésilienne" des années 1910 à 1930, comme João da Baiana, Sinhô et Donga. En fait, jusqu'à ce programme et le réinvestissement de la catégorie *choro* au début des années 1950, le terme "choro" semblait désigner la pratique musicale d'une catégorie de musiciens, les "chorões". À partir de ce moment, il se consolidera en genre instrumental accompagné d'un orchestre de type *regional*.

O Pessoal da Velha Guarda commença le 19 mars 1947 avec 8 % d'audience sur Rio en moyenne, ce qui le plaçait en seconde position après les programmes de la Rádio Nacional diffusés sur cette même plage horaire (McCANN, 1999, p. 166). Entre l'exécution d'œuvres sélectionnées, Almirante donnait des informations à propos des compositeurs et des rythmes, racontant éventuellement quelques anecdotes, commençant ainsi à déployer une érudition d'un type nouveau. En termes de répertoires, il attribuait une place centrale dans ce programme aux compositions instrumentales de Pixinguinha, Ernesto Nazareth et Chiquinha Gonzaga. Les genres représentés étaient principalement le choro, mais également les samba, polka, valse, maxixe, chotis (Schottische) et mazurka, qui

4. Alors qu'il suspendait *Curiosidades Musicais*, Almirante créa le *Programa Royal Briar* puis *Canção antiga* qui présentaient une sélection d'œuvres arrangées par Gnattali ou Léo Peracchi et donnaient systématiquement des informations sur les compositions et la vie des compositeurs. En avril 1942 Almirante produisit une *História do Rádio pela música* (à la radio Mayrink Veiga) puis en 1944 une *História das danças* à laquelle assiste Câmara Cascudo. En novembre 1944, Almirante lance *História de Orquestras e dos músicos do Brasil* qui durera deux ans à la RN avant de continuer à la Tupi (avec Léo Peracchi). Il s'agissait, là encore, d'un voyage dans l'histoire de la musique brésilienne, et principalement carioca ; en 1952 il étudia un rythme par programme dans *Academia de ritmos*.

étaient les différents rythmes joués par les chorões. Malgré la grande variété de genres représentés, *O Pessoal da Velha Guarda* apparaissait comme un tout homogène et cohérent : le vieux Rio, interprété par Pixinguinha.

Il mettait dans ce programme, et plus que dans tout autre, une emphase constante sur sa préoccupation patrimoniale et nationaliste, l'introduisant comme "une audition brésiliennissime (...) peut-être la plus brésilienne de la radio", et évoquant le "travail noble de restauration de notre authentique musique populaire". Les musiciens intervenants étaient constamment désignés comme des "chorões légitimes" ou des "seresteiros authentiques". Et il exaltait la rigueur et la fidélité des participants dans l'interprétation des répertoires authentiques, excluant en particulier tous les effets de voix caractéristiques d'autres genres ou étrangers qui auraient "défiguré" les authentiques genres brésiliens (*O Pessoal da Velha Guarda*, programme du 08 octobre 1947).

Le référentiel de la samba s'était imposé sur le territoire brésilien par le marché du disque et à la radio, mais sans pour autant être considéré initialement comme un emblème national. Elle avait posé de nombreux problèmes idéologiques aux intellectuels, musicologues, folkloristes ainsi qu'à l'appareil de propagande nationale. Ce n'est qu'en s'imposant économiquement au début des années 1930 par le cycle carnavalesque, puis grâce à la *samba-exaltação* et au travail d'anoblissement orchestral mené depuis la fin des années 30, qu'on

avait pu y reconnaître un symbole et un représentant légitime de la nationalité. Des musiciens – compositeurs et interprètes – avaient porté ce genre sur la scène publique à la fin des années 1910 (carnaval), puis sur la scène artistique et le marché commercial des années 1920 et 30. Avec les années 1940, ils avaient quitté le devant de la scène pour se retrancher dans le travail d'orchestration (Pixinguinha) ou d'accompagnement rythmique (Donga, João da Baiana, Sinhô) des œuvres composées ou interprétées (vocalement) par de nouvelles vedettes de la *samba-exaltação* (comme Ary Barroso) ou de la *samba-canção* (Francisco Alves). Certains, comme Donga ou Sinhô, avaient même dû quitter la scène artistique, et Pixinguinha s'était progressivement retranché dans un emploi de petit fonctionnaire, sombrant progressivement dans une dépression alcoolique. Benedito Lacerda et son "conjunto regional", après avoir joué avec les principaux sambistes, avaient eux aussi décliné jusque vers 1946.

Almirante les connaissait de longue date par la bohème musicale et les professions du disque et de la radio carioca. Il se souleva contre l'"injustice" du mérite oublié de ces musiciens. Et alors qu'il avait surtout défendu la radio en termes de qualité de ce qui était transmis (teneur éducative et niveau de production), il enfourche avec ce programme une rhétorique nationaliste et une démarche prescriptive qui avait surtout caractérisé jusque là les professionnels dotés de capital savant. La campagne de

5. Le vocabulaire brésilien concernant les activités patrimoniales confère une place centrale à un terme inexistant dans ce domaine en Français : *resgate*. À côté de termes communs aux deux langues (comme "préservation", "promotion"), le "resgate" ("sauvetage", "rescaper") connote la tâche noble effectuée *in extremis* avant la disparition d'un objet ou d'une pratique menacée par la modernité et l'insouciance des citoyens et des autorités. C'est donc un élément important de la *rhétorique de la perte* décrite par Reginaldo Gonçalves (1996).

“sauvetage”⁵ du *choro* et de musiciens âgés, initiée par Almirante avec le programme *O Pessoal da Velha Guarda* visait, au-delà de la rhétorique patrimoniale nationaliste, à redonner aux interprètes/compositeurs les plus légitimes une place dans le marché. Dès septembre 1947, Almirante avait lancé, par le biais de son programme, un sondage visant à démontrer aux maisons de disques l’existence d’une demande pour ces répertoires et ces interprètes. Ce mouvement qui s’amorce à la radio, annonce donc aussi la création d’un segment du marché discographique axé sur le patrimoine national, les anthologies, les rééditions, les réinterprétations de la tradition et de ceux qu’on érige en “classiques”.

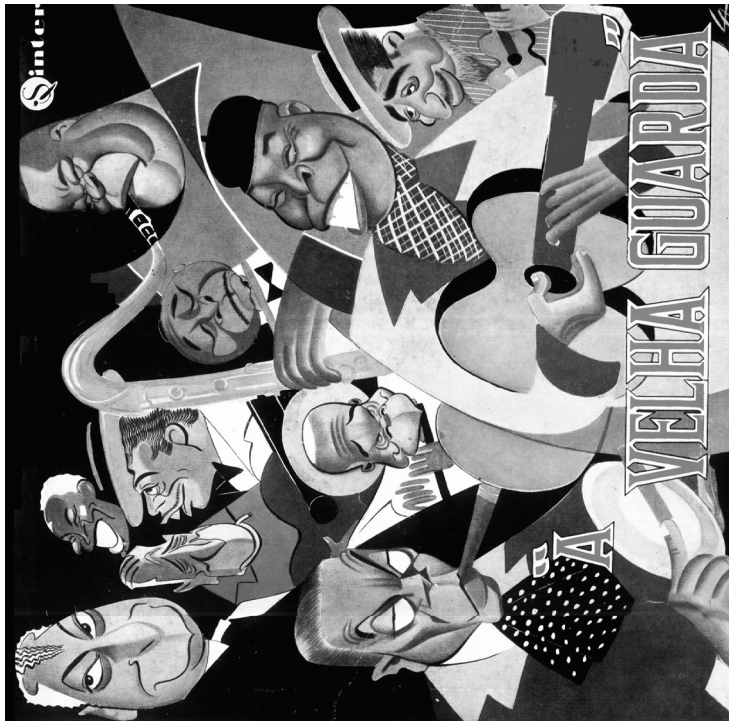
Dans la logique de renouvellement constant des produits en vente et des formats discographiques, ce qui était vieux, dépassé, avait fini par retrouver l’intérêt commercial du neuf, sans pour autant concurrencer les produits musicaux grand public. Tout était construit dans *O Pessoal da Velha Guarda* et ses extensions discographiques et scéniques, de façon à produire un référentiel identifié au passé intègre une matrice commerciale du présent. L’un des orchestres se nommait *Grupo de Chorões*, et l’utilisation du mot *Pessoal* faisait référence à la sociabilité de camaraderie qui animait les réunions entre chorões. En assumant le *Velho* de la *Velha Guarda*, Almirante avait créé une identité pour les produits diffusés, associant aux vieux répertoires et interprètes l’image des sages détenteurs de traditions au-

thentiques et dépositaires de la légitimité d’une pratique. Le terme “*Velha Guarda*” fera ensuite référence à un segment institutionnalisé des défilés d’écoles de samba au carnaval, aux côtés du roi Momo, de l’“aile” des Bahianaises, de la “*porta-bandeira*” et du “*mestre-sala*”. Et cette “vieille garde” viendra objectiver l’opposition aux propositions ultérieures qui seront marquées par le “*novo*” (Bossa Nova, Cinema Novo) et un rapport marqué aux “avant-gardes” nationales et internationales.

Si c’est bien Almirante qui lança avec *O Pessoal da Velha Guarda* la campagne de sauvetage d’anciens compositeurs et interprètes, et de construction du *choro* en genre, il s’agit d’un mouvement plus large. En 1946, Pixinguinha et Benedito Lacerda avaient signé un contrat avec la RCA-Victor pour l’enregistrement d’une série de disques. À la fin des années 1940, le relais est pris par la Continental et Odéon qui lancent des reprises et des compositions par des musiciens plus jeunes qui deviendront des emblèmes du *choro* : Valdir Azevedo (avec *Brasileirinho*), Raul de Barros, Jacob do Bandolim et Altamiro Carrilho. Le lancement du format discographique Long Play (33 tours) au Brésil⁶ avait été l’occasion de rééditer et de réenregistrer des œuvres sous la forme inédite de séries thématiques ou de séquences anthologiques. Dans ce contexte, le *Grupo da Velha Guarda* (groupe qui durera de 1954 à 58) fut sollicité en 1955-56 par la maison de disques Sinter pour enregistrer une série de disques, qui auront un grand succès de critique (fig. 5).

6. Le format “album” ou LP est introduit au début des années 1950, et le 78 rpm disparaît définitivement en 1964.

Figure 5 – Recto et Verso de l'album "Velha Guarda" (Sintex, 1955) avec Pixinguinha, Donga, J Cascata, Waldemar, Almirante, Alfredinho, Rubem, Lentine, João da Bahiana, Bide, Mirinho.



SEL-1038 — A VELHA GUARDA

A VELHA GUARDA



QUE PERIGO — Choro
 PATALÃO FRENDA SEU GALO
 GOBALISA — Choro
 NOSSO HANCINDO — Samba

★

HONORIA — Choro
 ESSA NGA QUE ME DA —
 Samba
 MEU ME LATE SEU RA.
 PAUL — Samba
 FLOR DO ABACATE — Choro

Capa — Desenhista, Léo

COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOS

RIO DE JANEIRO • SÃO PAULO

No presente long playing, estão reunidas algumas das peças mais autorizadas e conhecidas que o velho mestre carioca Pixinguinha deixou para nós. O repertório aqui selecionado é formado por 12 músicas, 6 das primeiras feitas para o rádio, do primeiro ao sétimo ano de sua carreira, e 6 das últimas, escritas para o grupo de Velha Guarda, repertório por mais de uma centena de gravações em 78 e 45. O primeiro grupo de músicas, gravado em 1935, foi dedicado a um conjunto e gravado de imediato e de alto nível. "Foi assim" é um exemplo de uma música que se tornou um sucesso imediato e que se tornou um clássico. "Honória" é uma música que se tornou um sucesso imediato e que se tornou um clássico. "Essa Nga que me dá" é uma música que se tornou um sucesso imediato e que se tornou um clássico. "Meu meu late seu Ra" é uma música que se tornou um sucesso imediato e que se tornou um clássico. "Paul" é uma música que se tornou um sucesso imediato e que se tornou um clássico. "Flor do Abacate" é uma música que se tornou um sucesso imediato e que se tornou um clássico.

Regenerador de Som: — Armando Diógenes
 Gravador: — Roberto de Castro

Cette campagne autour du choro et de la “samba originelle” culmina en 1954 avec la création à l’initiative d’Almirante du Festival da Velha Guarda et du jour officiel de la Velha Guarda (23 avril). Organisé à São Paulo avec notamment le concours de Paulo Tapajós, le Festival da Velha Guarda (qui connut une seconde édition en 1955), s’encadra dans les commémorations du IV^e centenaire de la ville de São Paulo. Les deux concerts – dont l’un public, dans le parc d’Ibirapuera – attirèrent des dizaines de milliers de spectateurs. Alors que la « renaissance » du choro avait été centrée sur l’exaltation du Rio du début du siècle, le phénomène fut encore plus massif en termes de public à São Paulo qu’à Rio. Le choro était devenu le genre instrumental national par excellence, rattachant à son panthéon des héros locaux issus de pratiques variées (compositeurs, flûtistes, guitaristes, etc.).

Toute cette démarche avait permis la construction d’un véritable panthéon vivant de la musique populaire brésilienne, axé sur la samba et le choro, et érigeant un certain nombre d’œuvres en classiques de la musique nationale. Dans ce panthéon trônaient Ismael Silva, Donga, João da Baiana, Sebastião Cirino, Caninha, Patrício Teixeira, Bororó, Mozart de Araújo, entre autres. Et ce panthéon était dominé par la figure de Pixinguinha, dont l’anniversaire était le jour officiel de la Velha Guarda, dont le nom devint un nom de rue, ou celui de projets musicaux de la FUNARTE (créée en 1975). En 1971, Hermínio Bello de Carvalho (musicologue et protégé de Jacob do Bandolim) produisit un album de choro dont le titre (*São Pixinguinha*) explicite l’aboutissement de la canonisation de l’artiste.

5. Luites de légitimité, valorisation d’archives professionnelles et différenciation d’un champ de compétences

Toute la production à caractère historique de Paulo Tapajós et d’Almirante, était axée sur un discours biographique, largement agrémenté d’anecdotes mais soucieux d’exactitude historique. Il produisait une forme nouvelle d’érudition à propos de pratiques culturelles qui avaient été tenues pour illégitimes tant qu’elles avaient été inscrites dans des logiques, catégories et formes de classements de la musique folklorique ou savante. La connaissance empirique du folklore et de l’histoire de la musique carioca, qu’Almirante avait accumulée dans la pratique d’un artiste de grand succès populaire, puis de producteur radiophonique scrupuleux, lui firent quitter pour la première fois la scène et le micro pour s’affirmer face aux lettrés – lui qui n’avait pas fait d’études supérieures et ne savait pas écrire la musique –, pour affronter les formes consacrées de la culture savante : l’amphithéâtre et l’imprimé. En 1949 il lance une controverse sur l’histoire de la samba à l’Escola Nacional de Música et prononce une conférence sur la cantoria au Théâtre João Caetano. En août 1951 il présente une *Pequena História do Samba* à l’Escola Nacional de Música à l’attention des participants d’un congrès national de folklore. En 1951 il écrit sur invitation des éditeurs Virgílio de Melo Franco et Odilo Costa Filho, une série de douze articles pour le journal *Política e letras* fondés sur ses recherches pour le programme *História do Rio pela música*. *O Cruzeiro* lance également en 1951 une anthologie de son programme de suspense *Incrível ! Fantástico! Extraordinário !* Cette même année, il avait commencé une série d’hommages

à son ancien confrère de *Flor do Tempo*, Noel Rosa, qui le feront prononcer plusieurs conférences et aboutiront en 1963 à la publication de son seul ouvrage : *No Tempo de Noel Rosa*, dont le titre évoque la nostalgie et le témoignage personnel d'une époque emblématique mais révolue.

Cette embarquée d'Almirante hors de l'espace radiophonique ne fut pas sans lui attirer, chez certains hommes de lettres et intellectuels moins liés à la radio et au disque, une suspicion socialement fondée sur sa légitimité intellectuelle. La récurrence de polémiques concernant la capacité d'Almirante à concevoir et réaliser ses programmes "culturels" montre la nécessaire lutte de reconnaissance d'une compétence intellectuelle qui ne se justifie, comme le dénoncent ses détracteurs, par aucun diplôme, n'est pas fondée sur des méthodes scientifiques, ne s'ancre pas dans un savoir livresque ou musicologique.

Dans le contexte de la prestation et de l'entourage artistique du Bando de Tangarás à la fin des années 1920, un malentendu avait d'ailleurs été créé sur l'origine et le statut social d'Almirante : interprétant de l'embolada et des registres perçus comme folkloriques aux côtés de Braguinha et Noel Rosa, certains journalistes avaient cru également voir en lui un "étudiant", "fils de bonne famille". Le malentendu élucidé, cette "disqualification" fut le motif de campagnes de dénigrement public, notamment en 1940 suite à ses critiques sur la qualité dans *Curiosidades Musicais* des compositions du carnaval de l'année, et en octobre 1946 dans un contexte de scission des sociétés de perception de droits d'auteur (UBC/CBACEM) avec une série d'articles de Nestor de Holanda (dans *O Imparcial*) qui niait sa qualité de créateur et le qualifiait de "très mauvais chanteur, chercheur man-

qué", jugeant ses recherches "insuffisantes". Almirante se défendait sur les ondes :

L'allégation selon laquelle – du fait que je ne sache pas la musique – je ne saurais faire des programmes comme ça, est la plus infantile et la plus méchante. Les *Curiosidades musicais* ne présentent aucun aspect technique. Elles représentent ma propre observation, constituent la façon par laquelle moi (qui ne connais pas la musique), je comprends cette même musique. Ce sont des démonstrations populaires que n'importe qui – qui ne soit pas entièrement bouché – peut faire, du moment qu'il dispose des éléments que je possède ou auxquels j'ai recours (Almirante In CABRAL, 1990, p. 194).

Et il fit circuler une pétition de soutien, allant jusqu'à défier publiquement ses détracteurs en promettant une prime à celui qui apporterait la preuve de son plagiat. L'"autorité intellectuelle" d'Almirante ne repose donc pas sur cautions académiques, des méthodes ou une érudition déjà sédimentée, mais sur l'accès plus ou moins exclusif (vécu personnel et professionnel) et la capitalisation (organisation d'archives) d'informations sur un domaine musical spécifique. Bien qu'ayant regagné de la crédibilité, en 1949, c'est le tour de Ondina Dantas (épouse du propriétaire du *Diário de Notícias*, Orlando Dantas) qui le qualifie d'ignorant et affirme : "Je ne sais pas si c'est lui qui écrit ses programmes. Il n'aurait pas la capacité de le faire (...)" (CABRAL : 1990. p. 256).

Les doutes quant à la légitimité intellectuelle des professionnels de la radio commerciale, face à leurs prétentions éducatives, esthétiques et formatives de la nationalité semblaient récurrents. Aussi, à différentes occasions, les revues sur la radio

avaient-elles entrepris de corriger la vision d'une programmation dirigée par des ignorants. La Nacional instaurera carrément une rubrique "Les docteurs de la Rádio Nacional" dans sa *Revista da Rádio Nacional* (n°3, 4 et 6) répondant à la stigmatisation des "gens de radio". La formation académique des employés mentionnés ne constituant pas une compétence technique spécifique et n'interférant pas directement sur la teneur culturelle des émissions, il s'agissait surtout de démontrer leur origine sociale pour valoriser le milieu radiophonique⁷.

Mais parallèlement, la valorisation de leur programmation sophistiquée et d'un savoir qui ne se manifestait pas ailleurs, avaient mené à des considérations formellement exprimées dès 1944 par des figures intellectuelles majeures telles qu'Edgard Roquette-Pinto, Villa-Lobos et Herbert Moses (directeur de l'Associação Brasileira de Imprensa ; cf CABRAL, 1990, p 223). Fin octobre 1948, le musicologue de renommée Eurico Nogueira França, reconnaissait dans le *Correio da Manhã* en Almirante "une nouvelle espèce de folkloriste". Mais ce dernier, contraint à la modestie intellectuelle, s'en défendait, affirmant que "je ne suis pas folkloriste et je n'admets pas qu'on m'appelle ainsi, car il s'agit d'une science, et moi je suis de ceux qui y vont à l'intuition" (ALMIRANTE : 1991. p. 7).

Malgré leur approche méthodique et systématique, la mise en série d'une documentation musicale, historique et régionale, dans la logique de production de pro-

grammes pour l'industrie du divertissement n'avait en effet pas abouti à l'explicitation d'une vision totalisante de l'histoire de la musique populaire ou du folklore au Brésil, de même qu'elle ne déboucha pas sur l'explicitation des critères de classification employés. La reconnaissance progressive d'une compétence intellectuelle spécifique envers un objet d'érudition nationaliste devenu légitime ne va pas permettre à Almirante ou Tapajós d'intégrer directement l'espace social et intellectuel des musicologues, folkloristes, des essayistes ou chercheurs en sciences sociales. Ils vont au contraire contribuer à la différenciation d'un nouvel espace de production intellectuelle, celui de la "recherche sur la musique populaire brésilienne", avec ses propres instances de confraternisation, de confrontation, de consécration, de publication, de diffusion.

L'invention de la tradition de la "musique populaire" est venue regrouper rétrospectivement, pour le marché, un ensemble de répertoires issus de pratiques très différentes que l'on n'avait pas su différencier du folklore auparavant et qui va se doter de son propre corps et objet d'expertise comme de ses propres mythes d'origine. Alors que le mouvement folkloriste va s'éloigner de la musique pour s'intéresser plus aux danses dramatiques, aux pratiques culturelles anonymes et rurales, prenant leurs racines dans la colonie et le mythe des trois races (VILHENA, 1997), les chercheurs en musique populaire vont eux s'intéresser aux

7. La plupart des "docteurs" ou "presque docteurs" se caractérisent par un engagement qui n'est que partiel dans la carrière radiophonique. Étant entrés à la radio "pour financer leurs études", compléter les fins de mois ou répondre à une aspiration à la notoriété, ils conservent un pied hors de ce milieu professionnel. Mis à part les musiciens formés en bonne et due forme (conservatoires, ENM), les diplômés de la Nacional étaient docteurs en droit, en médecine, en chimie (noter l'absence des physiciens et électriciens du premier radio-amatorisme).

pratiques musicales urbaines, nominales comme la modinha, le choro, la seresta, les différentes formes de rassemblements pour le carnaval, etc., tout en laissant ouverte la possibilité de références au folklore, doté d'une légitimité idéologique inhérente. C'est donc le Rio du début du siècle et ses chorões qui servira de matrice originelle de la diversité des pratiques et des registres, comme dans les fêtes de la Pequena Africa do Rio de Janeiro où circulent entre les espaces des danses européennes, des marches de carnaval, des chansons à la mode, de la samba-de-partido-alto, du batuque, etc...

Le statut émergent des chercheurs en musique populaire se fonde sur une capitalisation de connaissances (mémoire, disquette, partitions et coupures de presse) et de savoir-faire dont les acteurs sont directement à l'origine par l'accumulation de matériel professionnel. Dans l'état du champ et du marché musical à partir des années 1950, leurs compétences et leur capital relationnel, associés à des archives personnelles organisées, sont devenues un capital valorisable et reconvertible hors du simple domaine radiophonique. Car c'est en s'armant de "preuves tangibles" qu'ils purent pallier les déficits de légitimité intellectuelle des sujets et objets de recherche, et se construire une rigueur qui fera de certains professionnels de la radio des *Pesquisadores da MPB*, à côté d'une majorité de journalistes et de quelques collectionneurs particuliers. Ils effectuaient pour leurs programmes des recherches bibliographiques dans des ouvrages de folkloristes et musicologues qui allaient "droit au but" (recueils, anthologies, publications des folkloristes des années 1940), ne s'attardant pas trop sur les interprétations à portée théorique du point de vue historique, sociologique ou ethnographique. Pour sa *Nova História do Rio pela*

música, Almirante avait complété ce type de données par des recherches dans la presse d'époque, passant beaucoup de temps entre 1940 et 1945 à la Bibliothèque Nationale. Enfin, il faisait directement appel à des spécialistes autorisés, comptant pour certains sujets, sur la collaboration de folkloristes et musicologues de renommée comme Eugênio Rios, Renato Almeida, Nelson Ferreira ou Paulo Sette de Recife.

Mais Almirante fut avant tout à l'origine de la collection et l'organisation de nombreuses informations concernant la musique populaire et le folklore, informations qui n'avaient pas encore fait l'objet d'une transcription, d'un recueil ou d'une étude formelle. Ainsi pour certains programmes – sur les fêtes populaires de la Penha (Rio) et l'école de samba Mangueira par exemple – il avait réalisé quelques interviews et observations de terrain. Il avait par ailleurs souvent fait appel, dans le cadre de *Curiosidades Musicais* puis systématiquement dans le cadre de *Recolhendo folklore*, aux contributions d'auditeurs de tout le pays qui répondaient à ses appels thématiques, dans une espèce de *crowdsourcing* avant la lettre. Il mobilisait par ce biais des auditeurs anonymes et des folkloristes locaux, suscitant souvent l'apport d'hommes de lettres et de folkloristes de renommée de tout le Brésil.

À ces informations collectées tous azimuts s'ajoutaient, bien sûr, les collections discographiques. Pour ce qui est du folklore, il pouvait faire appel aux archives et discothèques des stations, ainsi qu'aux enregistrements ethnomusicologiques de Mário de Andrade et Oneyda Alvarenga dont certains avaient été commercialisés. Étant donné la trajectoire musicale d'un Almirante ou d'un Tapajós qui avaient interprété pour la radio et le disque, des répertoires des plus variés depuis la fin des années 1920, ils avaient

aussi eu l'opportunité d'en acquérir beaucoup, aboutissant à la formation d'archives imposantes. Les disques de musique populaires avaient principalement été liés à un mode de consommation axé sur une périodicité annuelle (carnaval) et, en tout cas, sur le renouvellement constant des répertoires fixés sur des supports comportant au maximum deux œuvres. La conservation et la circulation des disques "anciens" étaient donc assez restreintes : peu de rééditions et pas de possibilités techniques avant le LP pour une compilation ou un "best of".

Cette propension à l'"érudition" sur la musique populaire était inégalement répartie à la radio. Les producteurs musicaux plutôt liés au pôle commercial, comme Renato Murce et Ademar Casé, s'étaient défaits de leurs archives et de leurs disques en se retirant de la radio. Tapajós et Almirante, du pôle artistique, ont au contraire précieusement conservé et organisé tout ce qui avait touché à leurs activités radiophoniques et discographiques ainsi qu'à leur sensibilité artistique. La musique populaire commerciale ayant gagné en légitimité en se créant un passé, une tradition, des classiques, ces mêmes disques avaient fini par prendre une valeur autre que celle de l'attachement personnel : celle d'une pièce rare à valeur mémorielle. Dans le contexte des années 50 et de l'émergence d'une réflexion sur l'histoire et le patrimoine de la musique populaire,

ces collections de disques avaient désormais la valeur de l'original, de l'originel, de l'authentique, de la preuve et de la référence historique. Almirante et Tapajós devinrent ainsi les propriétaires de véritable fonds documentaires et les dépositaires d'une mémoire collective du champ.

Ils avaient commencé à collectionner des disques, des partitions, des livres et des articles dès leur entrée à la radio à la fin des années 1920. Très rapidement, Almirante (mais nous avons aussi pu l'observer dans les archives Tapajós) organise un système de classement par titre de musique, auteur et genre. Sur chaque fiche concernant un disque était noté le numéro du disque, le répertoire, le genre et la date de lancement. Il organise également des dossiers thématiques, notamment sur l'histoire du carnaval, année par année. Le 19 décembre 1938, Almirante annonce qu'il a hérité de l'intégralité des archives du grand folkloriste Mello Moraes, pour son programme *Curiosidades musicais*. En 1940 il obtient un bureau personnel à la Rádio Nacional, lui permettant de stocker ses archives. En novembre 1949 il achète un appartement à Tijuca dont un étage complet leur est réservé. Et au début des années 1940, il devait déjà stocker 20 000 disques (40 000 œuvres). En 1967 il avait plus de 100 000 œuvres de tout genre, et 2500 livres classés, occupant un étage complet de 100m²(fig. 6).

Figure 6 – Almirante consulte ses archives (1960).



Appuyé sur ces archives réputées infail-
libles, Almirante s’est construit une autorité
dans le domaine de l’histoire de la musique
brésilienne. Elles furent consultées par
d’autres acteurs à partir des années 1950,
et cela pour des finalités aussi diverses que
des commémorations, des anthologies disco-
graphiques, des programmes rétrospectifs ou
l’identification d’auteurs et de compositeurs
en vue de gérer des questions de propriété
intellectuelle. Elles étaient utilisées par des
musicologues et folkloristes de la taille d’un
Jairo Severiano (pour sa monumentale *Dis-
cografia brasileira*, 1976). D’autres le consultaient pour leurs propres recherches, comme Renato Almeida qui était l’une des références principales des études sur le folklore ou encore le romancier Érico Verissimo. Certains lettrés étaient conscients de leur éloignement des pratiques qu’ils étudiaient et partant de sa vision pragmatique sur la diversité des pratiques musicales, Almirante était en me-

sure de départager clairement les rôles dans la production musicale nationale, du motif folklorique de domaine public, à la composition, arrangement, version, citation, œuvre collective, etc. Sa vision pratique du champ lui permettait de départager nettement ce qui relevait du folklore ou de la musique populaire, sans jamais tomber dans les illusions ou extrapolations quant à l’authenticité de certains répertoires que l’on aurait souhaité voir en “produits anonymes de la terre”. Son discours essentialiste et normatif sur les genres, se concentre plutôt sur la recherche des caractéristiques fondant l’identité des genres musicaux et sur la dénonciation des dérives cosmopolites.

Cette forme nouvelle d’autorité lui a aussi permis de trancher un certain nombre de débats sur l’histoire des écoles de samba (la première école de samba ou la date de création de Mangueira, par exemple), sa position faisant référence jusqu’à aujourd’hui. Ses

archives lui ont également permis de mettre un point final à des polémiques sur l'auteur de telle ou telle œuvre (comme João Pernambuco et Catulo da Paixão Cearense pour *Luar do Sertão*). Et il était toujours le premier à signaler les informations inexactes transmises dans les programmes des autres.

7. Le patrimoine musical entre ajustements biographiques et héritage collectif

Si Almirante était l'un des seuls à avoir anticipé ce mouvement, la construction sociale de l'espace intellectuel des chercheurs en musique populaire est bien liée à la diversification des activités des professionnels de la radio et à la création d'un segment de marché axé sur le patrimoine musical brésilien au début des années 50, qui se formalise progressivement jusque vers 1975. L'activité exclusivement radiophonique de ces producteurs a culminé dans les années 1940, et c'est en ce sens que nous croyons pouvoir comprendre l'idée d'une "ère de la radio". Après cela, une dynamique d'"hétéronomisation du champ" (SAPIRO, 1999) va affecter les trajectoires des producteurs musicaux. Avec la segmentation du marché radiophonique et la diversification des activités de la Nacional concernant la musique populaire et le patrimoine musical, les producteurs de la station vont également diversifier leurs activités. Nous ne pouvons pas à proprement parler de reconversion, car ces nouvelles activités entrent en continuité avec la période antérieure. Il s'agirait plutôt d'un

ajustement important à la nouvelle configuration de l'industrie musicale.

C'est leur positionnement de "conservateurs" qui a permis à Almirante et Tapajós de faire valoir un statut d'"experts" de la musique populaire et leur permettra d'occuper des positions hors de la radio, en particulier dans l'exploitation discographique du patrimoine musical. Ils avaient contribué au début des années 40 à l'appropriation du modèle commercial de la musique américaine, produisant la bande sonore des films de Disney⁸, et des adaptations de musiques festives, comme les chants de Noël et d'anniversaire⁹, ainsi que des hymnes de clubs de football. S'appuyant sur une rhétorique protectionniste après la vague américaniste promue par les publicitaires, ces producteurs prendront avec les années 1950 une direction nouvelle, notamment en resserrant leurs partenariats avec les maisons de disques.

Avec les années 1950, les maisons de disques commencent à renforcer leur position dans le marché, devenant moins dépendantes des radios qui s'affaiblissaient du fait de la mainmise des agences de publicité et développant de nouveaux formats discographiques. C'est à ce moment qu'elles deviennent de véritables formatrices de goût et d'opinion (les radios se mettent à passer des disques), cooptant les professionnels expérimentés de la radio dans le lancement d'opérations qui auront un impact fort sur le long terme dans le processus de patrimonialisation de la musique populaire. Tapajós était ainsi devenu le gérant

8. En 1942, Almirante avait fait les voix du méchant loup et du miroir (*Blanche Neige*) et Paulo Tapajós avait fait le grillon (*Pinocchio*), participant également à *Alice au Pays des Merveilles* et à *Blanche Neige et les sept nains*.

9. En octobre 1941, Almirante organise à la Nacional un concours pour trouver une alternative plus brésilienne à *Happy birthday* qui l'irritait depuis 1937 (CABRAL, 1990, p. 207-208).

de la Maison de disques Continental entre 1952 et 1953. Et en 1952, la Continental avait lancé les toutes premières anthologies, celles des sambistes Sinhô et Noel Rosa interprétées par Mário Reis et Araci de Almeida et orchestrées par Gnattali. Cette maison de disque annonçait également des anthologies d'Ernesto Nazareth, Ari Barroso et Custódio Mesquita interprétées par Jacob do Bandolim et Carlos Galhardo. Cette démarche de remise au goût du jour du panthéon musical national, fut extrêmement bien reçue par la critique, et le journal *Última Hora* proposait une prolongation de cette logique à d'autres auteurs, allant jusqu'à suggérer les titres qui devaient être intégrés¹⁰. Le passage dans le sens commun de l'idée d'un "besoin", d'une "attente" de produits patrimoniaux allait parachever le cycle d'anoblissement de la musique populaire brésilienne.

L'introduction progressive du format discographique Long Play au début des années 1950 donne lieu à une réorganisation du système de production de la musique populaire brésilienne. Non-seulement ce nouveau format apportait la nécessité de rééditions, mais il ouvrait la possibilité nouvelle de compilations, d'anthologies, de disques thématiques (par genre, époque ou

autre critère) où les experts musicaux de la Nacional pouvaient trouver des débouchés artistiques et professionnels. L'apparition de l'"album" (LP) offrait en fin de comptes aux maisons de disques la possibilité de proposer un "programme musical" en soi et de jouer le rôle unificateur et codificateur que les programmes radiophoniques avaient assumé jusque là. Le Long Play instaurait l'audition d'une série prédéterminée d'œuvres dûment référencées ("crédits" artistiques, de production et d'édition) et associées à un imaginaire graphique (travail textuel et visuel des couvertures ou pochettes de disques), sans même parler d'une attention nouvelle accordée au son, avec l'arrivée de la stéréo et de la haute fidélité à la fin des années 1950.

Se consacrant à l'organisation du patrimoine de la musique populaire brésilienne, mais renouant également avec l'interprétation vocale, Almirante et Tapajós se sont illustrés sur cette période dans la valorisation des racines urbaines et nominales (non anonymes) de la samba, du choro, de la seresta et de la modinha¹¹. Mais ils introduisirent aussi des produits musicaux nouveaux, qui montrent d'une part la segmentation du marché musical et d'autre part, l'enracinement des pratiques d'écoute

10. "Profitant de la marée, les directeurs artistiques de nos maisons de disques pourraient aussi organiser des albums d'Ari Barroso, Lamartine Babo et Orestes Barbosa qui ont conquis une grande faveur parmi les adeptes des productions de ces champions de nos rythmes" (Braga Filho, rubrique "Microfone Aberto", in *Última Hora*, 5/02/1952). Une autre rubrique du même jour fait également l'éloge, sur ce thème des compilations, de la maison de disques Continental, toujours "(...) pionnière de grandes réalisations" ("Bazar do disco" in *Última Hora*, 05/02/1952).

11. Paulo Tapajós organise des compilations par artiste et par genre (surtout *modinha* et *seresta*). En 1956 il enregistre chez Sinter le LP *Luar do Sertão* où il interprète des chansons de Catulo da Paixão Cearense. En 1971, il participe au LP *Os saraus do Jacó - Jacó do Bandolim recebe o modinheiro Paulo Tapajós* (RCA). En 1986, il produit le LP sur les *serestas* de la ville de Conservatória (Rio de Janeiro). Il produit également un double album *A Modinha* (para a Cia Internacional de Seguros), *80 anos de música carioca* (pour la Cia Nacional de Tecidos Nova América), *Garoto* et *Orlando Silva* (pour le MIS), *Teresinha de Jesus* et *Rosalv* (pour la FUNARTE).

discographiques. Almirante et Tapajós produisirent à partir de 1951 d'une part des disques pour enfants, et d'autre part des disques compilant des répertoires plus ou moins folkloriques, destinés aux fêtes "traditionnelles" et "authentiquement nationales"¹². Ces disques furent produits entre 1951 et 1955 par la Continental, furent interprétés principalement par le Trio Melodia, associé au Trio Madrigal (38 chansons en commun), comptant ponctuellement avec la participation vocale d'Almirante, et étant réalisés, pour la plupart, sous la direction artistique de Paulo Tapajós.

Ces disques eurent un succès immense dans tout le Brésil : ils furent chantés par des générations successives d'enfants et jusqu'en 1976, ils constituèrent de loin les plus grandes rentes en droits d'auteur pour Paulo Tapajós. Ce succès doit se comprendre dans notre perspective, bien au-delà des ventes de disques. Non-seulement ils constituent, avec certaines œuvres de Villa-Lobos, le fond de base des berceuses et des comptines reprises jusqu'à nos jours pour le segment du marché du disque consacrés aux enfants. Mais, mobilisés dans les écoles maternelles, les jeux entre enfants et avec les parents, les cycles annuels des fêtes religieuses et séculières, ces enregistrements constituent un fonds culturel doté d'une forte affectivité et partagé, sur tout le territoire, par des générations successives de brésiliens. Juxtaposant des répertoires folkloriques régionaux et des compositions créées pour disque, l'effet de ces produits, au terme d'une longue séquence de rééditions et de réappropriations, a été de créer

le sentiment d'un fonds culturel partagé depuis la plus tendre enfance, profondément ancré dans les racines nationales si bien que l'on croit souvent y voir des œuvres du domaine public.

8. La logique pratique des différenciations théoriques entre folklore et musique populaire brésilienne

Mário de Andrade avait été le premier à introduire une nuance entre Musique folklorique ou populaire et la musique "*popularesca*", cette dernière étant connotée de façon assez négative (cf. GONZALEZ, 2013). Utilisant sans discrimination dans ses écrits les catégories musicales "folklorique" et "populaire", il distinguait cependant l'idée d'une musique "*popularesca*" (néologisme qui sonne comme "populacier" ou "populeux") associée à certaines pratiques musicales urbaines d'"écoute facile", incluant bonne partie du disque et de la radio. N'ayant pas dans le contexte radiophonique des années 20-30, la dimension massive, structurée et esthétiquement valorisée qu'elle aura ultérieurement, cette production avait alors tendance à ne pas être considérée comme un phénomène représentatif du Brésil.

La préoccupation sur cette distinction entre folklore et musique populaire ne s'explicitera et ne passera dans le sens commun qu'à partir des années 1950, actant la profonde transformation du champ musical. En 1953, lors du 2^e Congrès Brésilien de Folklore (Curitiba) – au moment où le mouvement folklorique se structure

12. *Cantigas de natal* ("Chansons de Noël", 1951), *Festa de São João* ("Fête de Saint Jean", 1952, avec Almirante et Jorge Goulart), *Cantigas de São João* ("Chansons de Saint Jean"), *Cantigas Populares* ("Chansons populaires" 1952), *Cantigas de Roda* ("Chansons de ronde"; 1954, prix d'honneur de l'Association Brésilienne de Disques), et *Tudo é Baião* ("Tout est baião", 1954).

à l'échelle nationale et où le nationalisme musical de la radio se renforce—, le problème est soulevé, débouchant en 1954 sur d'amples débats dans le cadre de la réunion du Conseil International de Musique Folklorique, ce qui montre à quel point ce problème de "juridiction" du folklore n'est pas spécifique au processus historique brésilien.

Dans ce contexte, une triade vient donc remplacer la dichotomie traditionnelle opposant savant et folklorique dans la pensée de la nationalité musicale. La musique populaire, serait alors définie en opposition à la musique folklorique, l'opposition à la musique savante semblant "allant de soi" pour ces acteurs :

[La musique populaire] est celle créée par un auteur connu, dans une technique plus ou moins perfectionnée, et est transmise par les moyens communs de divulgation musicale. (...) [La musique folklorique] est celle qui, créée ou acceptée collectivement au milieu du peuple, se maintient par transmission orale, se transformant, variant ou présentant de nouveaux aspect, et qui est destinée à la vie fonctionnelle de la collectivité (Résolution du congrès de Curitiba, reprise par le Père José Geraldo de Souza, cité in Mariz, Vasco : 1980. p.182).

En novembre 1976 ces définitions furent reprises pour fonder les instances liées à la recherche sur la musique populaire brésilienne, lors de la 2^e rencontre de l'Association des Pesquisadores de Música Popular Brasileira". La démarcation de

l'espace social et cognitif de la "musique populaire brésilienne" se crée ainsi en combinant les efforts des folkloristes et des "nouveaux érudits de la musique populaire" pour délimiter leurs champs et leurs modes d'action.

Cette différenciation de la catégorie "musique populaire brésilienne" (qui devient un véritable syntagme, les termes n'étant plus dissociés) va contribuer à l'institutionnalisation du champ de la musique populaire. D'une part sont créés des associations prenant le modèle des institutions culturelles les plus consacrées : en 1958 l'Académie de Musique Populaire Brésilienne est ainsi fondée par un groupe de compositeurs (dont Tapajós, qui en rédige les statuts¹³). Paulo Tapajós contribue également en 1975 à fonder l'Associação Brasileira de Música Popular (vice-président à sa création, il en devient président entre 1976 et 1982) et l'Associação Brasileira dos Escritores, Pesquisadores e Divulgadores da Música Popular Brasileira qui organisa des rencontres annuelles de "pesquisadores [chercheurs]" et dont résulta en 1977 une première *Encyclopédie de la musique brésilienne - érudite, folklorique et populaire*¹⁴.

D'autre part, la musique populaire brésilienne (liée au disque, à la radio et à la scène) va faire l'objet de politiques publiques spécifiques : un Musée de l'Image et du Son est créé (en plusieurs étapes, entre 1965 et 71), qui se consacre en grande partie à l'histoire musicale du disque, de la radio et de la télévision. Paulo Tapajós y fait partie du Conseil de Musique Popu-

13. Formée sur le modèle de l'Académie Brésilienne de Lettres (elle-même une réplique de l'Académie Française), elle était composée de quarante membres occupant les chaires de patrons constituant un panthéon de la musique populaire. Paulo Tapajós en était secrétaire général, occupant la chaire Eduardo das Neves.

14. MARCONDES, Marcos Antônio, DUPRAT, Régis, DE MELLO, Zuza Homem, et al. (ed.). *Encyclopédie de la musique brésilienne - érudite, folklorique et populaire*.

laire du Conseil de Radio et Almirante y fait le don de ses archives personnelles. La Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) est également créée en 1975, pour promouvoir les différents arts au Brésil et à l'étranger, soutenant la production et le développement de réseaux, mais également le recueil systématique d'informations et la publication d'études et de biographies, pour la "préservation de la mémoire culturelle du pays". Enfin, en plus du système des festivals organisés par les télévisions qui redéfinissent les modes de consécration d'artistes et répertoires, des prix sont organisés par différentes instances publiques ou privées, pour récompenser des carrières musicales : Prix Shell, Trophée Estácio de Sá du Museu da Imagem e do Som¹⁵, Prix du projet Pixinguinha de la FUNARTE, etc.

Conclusion

La contribution des professionnels de la radio comme Almirante ou Tapajós à la différenciation de la musique populaire dans une stratégie de capitalisation de l'expérience professionnelle a donc été décisive. Mais elle doit se penser comme un élément à mettre en rapport à la reconfiguration de chacune des composantes du champ (presse, disque, scène, écoles de musique, politique culturelle, recomposition du champ universitaire, etc.), et comme le moment d'une histoire qui se prolonge, de diversifie et se recompose jusqu'à nos jours.

À la fin des années 1950 et surtout avec les années 1960 et la contestation du régime militaire, une nouvelle génération d'artistes, plus diplômée et particulièrement politisée, va entrer en scène en problématisant la modernisation de la musique popu-

laire brésilienne et en particulier la samba (Bossa-Nova, Tropicália, Samba-Jazz, etc.). Ils vont consolider cette nouvelle autonomie cognitive de la musique populaire brésilienne, tout en ajoutant de nouvelles couches de légitimité à ce segment : une légitimité politique, des référentiels universitaires et aussi une prétention avant-gardiste qui contraste avec la construction de la Velha Guarda que nous avons analysée, qui a fait débat et a divisé. Une nouvelle sous-catégorie usuelle apparaît : la MPB. Ce sigle est utilisé pour la première fois en 1960 (avec Ari Barroso sur la couverture d'un disque de Carlos Lyra) sous la forme de MMPB (Moderna Música Popular Brasileira). Passé dans le langage commun, il se distingue implicitement dans la pratique de l'expression "Musique Populaire Brésilienne". Assimilé à partir de 1965 à la Bossa-Nova, puis à d'autres productions nationales, il intègre les registres commerciaux mais authentiquement nationaux, ainsi que des éléments liés au *rock* (sans se définir en tant que tel) ou s'adaptant aux exigences de production introduites par ce dernier.

L'émergence simultanée d'une critique de musique populaire brésilienne dans la presse et le livre est liée au renforcement de la position des maisons de disques, mais également au rapprochement du milieu artistique et universitaire. Des publications périodiques dans les quotidiens et revues spécialisées voient le jour, ainsi que des collections d'ouvrages spécifiques (biographie, histoire des genres, histoire des médias), produites par des journalistes et hommes proches de la pratique musicale. Les critiques de musique populaire (journalistes et artistes liés au milieu universitaire) ont largement débattu le thème des condi-

15. Obtenu en 1978 par Almirante.

tions d'authenticité de ce registre, donnant lieu à des polémiques de notoriété publique (dans les sections politiques ou littéraires des quotidiens) qui engageaient jusqu'au milieu académique, comme celle opposant l'historien marxiste José Ramos Tinhorão (*Música Popular – Um tema em debate*, 1966) et le poète avant-gardiste Augusto de Campos (*Balanço da Bossa*, 1968) sur l'authenticité nationale de la Bossa Nova, qui s'intégraient dans un mouvement de théorisation sur la question de la *culture de masse* et de l'*industrie culturelle*. La naissance d'une réflexivité sur les médias, dans un contexte d'engagement politique, de censure et de répression, assigna à terme une place secondaire aux "*Pesquisadores da Música Popular*" issus de la radio comme Almirante et Tapajós, leur immense travail de concentration, d'unification et de codification d'un savoir nouveau sur la diversité culturelle au Brésil passant ainsi quasiment sous silence, à côté de la valeur ajoutée du travail d'interprétation plus général et théorique de journalistes et universitaires.

Références

- ALBUQUERQUE JR., D. M. de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife / São Paulo: FJN-Massangana / Cortez, 1999.
- ALMIRANTE. *Depoimento*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1991.
- AMORIM, P. H. *O quarto poder : uma outra história*. São Paulo: Ed. Hedra, 2015.
- CAVALCANTI, L. (org.). *Modernistas na reparição*. Rio de Janeiro: UFRJ/Paço Imperial/Tempo Brasileiro, 1993.
- BARBOSA, H. *Depoimento a Lourival Marques*. Rio de Janeiro: Collector's Éd., Rio, série Depoimentos (AER385-386), 1976.
- CABRAL, S. *No tempo do Almirante*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- COSTA, A. C. G. *Cantoras do rádio: estudos sobre a imagem pública da estrela e sua autenticidade*. Mestrado PPGAS, Rio de Janeiro, 1984.
- FLÉCHET, A. *Si tu vas à Rio... La musique populaire brésilienne en France au XXe siècle*. Paris: Armand Colin, 2013.
- FLÉCHET, A. Por uma história transnacional dos festivais de música popular. *Música, contracultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1970. Patrimônio e Memória*, 2007, vol. 7, no 1, p. 257-271.
- GONÇALVES, J. R. S. *A retórica da perda. Os discursos do patrimônio Cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/MinC-IPHAN, 1996.
- GONZALEZ, J. P. Carne para alimento de rádios e discos: o conceito de música popularesca na obra musicológica de Mário de Andrade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (57), 2013.
- GRIGNON, C.; PASSERON, J. C. *Le savant et le populaire – Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Paris: Gallimard/Le Seuil, 1989.
- PEREIRA, J. B. B. *Côr, profissão e mobilidade, o negro e o rádio de São Paulo*. São Paulo: Edusp, 2001.
- MAIGRET, É. Pierre Bourdieu, la culture populaire et le long remords de la sociologie de la distinction culturelle. *Esprit*. 283, 3/4, 2002. 170-178.
- MASSARANI, L. *A divulgação científica no Rio de Janeiro: algumas reflexões sobre a década de 20*. Mestrado, Ciência da Informação (IBICT/ECA/UFRJ), Rio de Janeiro, 1998.
- MCCANN, B. *Thin air and the solid State – Radio, Culture and politics in Brazil's Vargas era*. Thèse de doctorat (Philosophie), Yale University, Yale, 1999.
- PASQUIER, D. La "culture populaire" à l'épreuve des débats sociologiques. *Hermès*, 2/2005 (n° 42), p. 60-69.

RIVRON, V. Le goût de ces choses bien à nous: la valorisation de la samba comme emblème national (Brésil, années 1920-1940). *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2010, no 181-182.

RIVRON, V. Reconversion et consécration: trajectoires de musiciens savants et valorisation de la musique populaire brésilienne. *Sociologie et sociétés*, vol. 47, no 2, 2015, p. 211-235.

RIVRON, V. Blancs à la production et noirs à la percussion: les destinées sociales de la samba dans la radio brésilienne (années 1920-50). In: DE ARAUJO, R. N.; CAPANEMA, S.; FLECHET, A. *De la démocratie raciale au multiculturalisme: Brésil, Amériques, Europe*. Bruxelles: Peter Lang, 2010.

PETERSON, R. La sociologie de l'art et de la culture aux Etats-Unis. *L'Année sociologique*, 39, 1989, p. 153-179.

SANDRONI, C. O feitiço decente – transformações do afro-brasileirismo na música popular [traduction de la thèse de Doctorat, soutenue sous le titre *Transformations de la samba à Rio de Janeiro, 1917-1933*], Tours, 1997.

SAPIRO, G. *La guerre des écrivains – 1940-53*. Paris: Fayard, 1999.

TAPAJOS, P. *Depoimento a Lourival Marques*. Rio de Janeiro: Collector's Ed., série Depoimentos (AER387-388), 1976.

TAPAJOS, P. *Depoimento ao MIS*. Rio de Janeiro: MIS, 1982.

THIESSE, A. M. *Ils apprenaient la France: l'exaltation des régions dans le discours patriotique*. Paris: Les Editions de la MSH, 1997.

VILHENA, L. R. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas Editora, 1997.

RESUMO

A construção da “música popular brasileira” como tradição emblemática, partilhada e valorizada por públicos diferentes, no Brasil e no estrangeiro, resulta de processos diversos no meio dos quais a produção radiofônica dos anos 30 a 60 tem um papel central. A reconfiguração da indústria musical no final deste período e os efeitos de geração aos quais são associados produziram estratégias originais pelas quais uma facção de atores deste meio diferenciaram a música popular como objeto de erudição específica, separado do folclore e da música erudita. Baseando-nos na análise das trajetórias de Paulo Tapajós e Almirante, artistas e produtores da dita “era do rádio”, mostraremos como nasceu uma categoria de “pesquisador da música popular”, associada à valorização de competências e linguagens musicais elaboradas no meio radiofônico, à mobilização de arquivos pessoais, à gênese de políticas patrimoniais e às estratégias coletivas de panteonização. Indagando a gênese de um movimento de resgate memorial, observaremos como está associado a processos de inovação cultural.

PALAVRAS-CHAVE

Música Popular Brasileira. Folclore. Rádio. Reconfiguração. Patrimonialização.

ABSTRACT

The construction of “Brazilian popular music” as an emblematic tradition, shared and valued by different audiences in Brazil and abroad, results from several processes in the midst of which radio production from the 30s to 60s plays a central role. The reconfiguration of the music industry at the end of this period and the generation effects to which they are associated produced original strategies by which a faction of actors of this medium differentiated popular music as a specific object of erudition, separated from folklore and erudite music. Based on the analysis of the trajectories of Paulo Tapajós and Almirante, artists and producers of the so-called “radio era”, we will show how a category of “popular music researcher” was born, associated with the appreciation of musical skills and languages elaborated in the radio medium, to the mobilization of personal archives, to the genesis of patrimonial policies and to collective strategies of pantheonization. Inquiring into the genesis of a memorial rescue movement, we will observe how it is associated with processes of cultural innovation.

KEYWORDS

Brazilian Popular Music. Folklore. Radio. Reconfiguration. Patrimonialization.

Recebido em: 02/02/17

Aprovado em: 08/05/17

