

## EXIL EN EUROPE : UN TEMPS ENTRE PARENTHÈSES POUR LES ARTISTES BRÉSILIENS

Luiza MACHADO P. CARVALHO<sup>1</sup>

**Résumé:** L'intérêt de cet article est d'analyser l'impact de l'exil en Europe dans la production musicale et théâtrale des grands artistes brésiliens pendant la dictature militaire des années 70. Pour une analyse plus efficace de l'évolution de la production artistique, le travail a été divisé en trois parties, correspondantes respectivement aux différentes périodes de l'exil: tout d'abord les derniers moments avant le départ, suivi de l'exil en Europe et finalement le retour à leur propre terre. Dans notre perspective, l'exil servira comme un temps de réflexion: tant personnel, que artistique. Certains vont entamer de nouveaux projets en Europe (comme ce fût le cas du directeur de théâtre Augusto Boal), tandis que d'autres vont complètement changer leur carrière (comme ce fût le cas de Nara Leão qui, pendant quelques temps, arrêta de chanter), mais la vraie évolution dans leurs productions artistiques sera remarquée lorsqu'ils retourneront au Brésil.

**Mots clés:** Exil, artistes brésiliens, musique, théâtre, dictature.

**Resumo:** O interesse desse artigo é analisar o impacto do exílio na Europa na produção musical e teatral de grandes artistas brasileiros durante a ditadura militar dos anos 70. Para uma análise mais eficaz da evolução da produção artística, o artigo foi dividido em três partes correspondentes, respectivamente, aos diferentes períodos do exílio: primeiramente desenvolvemos os últimos momentos antes da partida, seguido do exílio na Europa e finalmente o retorno à terra natal. Na nossa perspectiva, o exílio servirá como um tempo de reflexão: tanto pessoal, quanto artístico. Alguns exilados vão iniciar novos projetos na Europa (como foi o caso do diretor Augusto Boal), enquanto outros vão mudar completamente sua carreira (como foi o caso de Nara Leão que, durante muitos anos, pára de cantar), mas a verdadeira evolução nessas produções artísticas será notada no momento que esses agentes retornam ao Brasil.

**Palavras chaves:** Exílio, artistas brasileiros, música, teatro, ditadura.

### INTRODUCTION

Du latin *exsilium* venant de *exsul*, « séjournant à l'étranger, banni » l'étymologie du mot exil apporte déjà un sentiment négatif, celui d'avoir été arraché à une terre, comme une espèce de punition. Rien de plus logique, puisque l'exil le plus lointain dont nous avons connaissance est celui auquel a été contraint *Sinuhe*, un citoyen égyptien, dont l'existence, datée de 2000 A.C., a été révélée par l'égyptologue français François Joseph Chabas. D'après ce dernier, *Sinuhe* a dû partir en exil comme forme de punition infligée par l'empereur de l'époque.

---

<sup>1</sup> MACHADO P. CARVALHO, Luiza est étudiante au Master Recherche en Sociologie/ Histoire dans l'Université Nouvelle Sorbonne- Paris 3 (IHEAL). E-mail: luiza\_uerj@hotmail.com

L'objectif du présent travail est d'analyser la question de l'exil des artistes brésiliens pendant la dictature militaire et de découvrir pourquoi la majorité ont choisi l'Europe comme continent d'accueil. La question centrale est de savoir dans quelle mesure l'exil européen a influencé la production culturelle au Brésil. L'exil a-t-il apporté de nouveaux éléments ? Ces questions vont toucher aussi un autre point important qui est celui de la construction d'une identité brésilienne, puisque l'exil est un moment de réflexion où le choc culturel va réveiller chez les exilés des questions sur leurs traditions, leurs mœurs et leurs identités.

Deux types de production culturelle seront abordés dans ce mémoire : la musique (ici représentée par Caetano Veloso et Gilberto Gil, deux icônes du Tropicalisme ; Nara Leão, la muse de la Bossa Nova, et Chico Buarque, l'idole de la MPB<sup>2</sup>) et le théâtre (ici symbolisé par l'un des plus grands directeurs du théâtre brésilien : Augusto Boal).

Dans une perspective transdisciplinaire, cet article se propose de réfléchir sur les temporalités de l'exil. Le sentiment d'avoir été arraché à sa terre génère au moins trois temporalités (temps vécus par un sujet) : d'abord vient celle de l'existence «originelle», où l'individu vit les derniers moments avant le départ. Suit alors la période d'éloignement, caractérisée par le contact quotidien avec l'altérité des nouveaux codes, et où l'incorporation de la culture étrangère se fait après un processus de refus initial du pays d'accueil. Finalement arrive le moment du retour, où il y aura une confrontation entre le souvenir d'un passé révolu et la nouvelle réalité. Selon Pietocolla<sup>3</sup>, ce moment est toujours difficile car l'exilé doit retrouver sa terre qu'il a tant idéalisée, mais celle-ci a changé, elle n'obéit plus aux codes auxquels il était habitué.

Le plan de cet article correspond à chaque temporalité vécue par les exilés. Dans la première partie nous faisons une description de la conjoncture sociale de l'époque, comme la pression de la censure et la propagande nationaliste du régime qui a rendu impossible le travail de plusieurs artistes. Sans autre alternative, certains artistes ont opté pour l'exil. Mais où ont-ils été ? Dans quelles conditions ont-ils pu sortir du pays et qui les a aidé lors de ce changement ? Le moment avant le départ est vécu avec beaucoup d'appréhension et chaque histoire va suivre sa propre ligne.

La deuxième partie a pour objectif de suivre le déroulement du processus de déterritorialisation de chaque individu. L'ouvrage de Vasques & Araujo nous a servi d'axe principal, puisque les auteurs délimitent toutes les étapes des temporalités par lesquelles les exilés passent.

La troisième et dernière temporalité analysée est le retour, lorsque les exilés redécouvrent leur territoire. S'amorce alors chez eux un nouveau processus de métamorphose, soit par la radicalisation de leurs projets, soit par la continuation d'un projet initié en exil, mais qui se fera plus concret lors du retour sur la terre natale. La nostalgie du chant du *sabiá* va-t-elle se transformer en créativité ou en dépression ?

## I - LE MOMENT AVANT LE DÉPART ET LE CONTEXTE CULTUREL

<sup>2</sup> MPB: Música Popular Brasileira ou Musique Populaire Brésilienne.

<sup>3</sup> PIETOCOLLA, Luci Gatti. Anos 60/70 do sonho revolucionario ao amargo retorno. In Revista de Sociologia da USP. Sao Paulo. Tempo Social, vol.8, n.2, 1996. p. 119-145.

**A) BRASIL : “AME-O OU DEIXE-O” !**

En 1964 le coup d’Etat militaire au Brésil marque la fin de l’expérience réformiste de gauche et une première vague d’exils : celles des hommes politiques, comme le président déchu João Goulart, l’ex président Jânio Quadros, le politicien Brizola, le journaliste Carlos Prestes, entre autres. Mais c’est seulement après la mise en place de l’Acte Institutionnel numéro 5 (AI5), en décembre 1968, que la répression devient véritablement violente et la censure commence à sévir sur la scène culturelle, marquant la période connue aujourd’hui comme «os anos de chumbo» (Les années de plomb). L’instauration de l’AI5 marque un deuxième temps d’exil : celui des opposants au régime (artistes, intellectuels etc). Dans ce contexte, l’exil intervient comme une voie possible pour la reconstruction idéologique des gauches brésiliennes, au contact de gauches européennes qui avait l’expérience de la pratique démocratique.

Sous le gouvernement militaire, la répression atteint des sommets entre 1968 et 1974. Elle est accompagnée d’une grande croissance économique mais qui se fait au prix de l’accroissement des inégalités. Dans cette période, la propagande chauviniste est utilisée comme un instrument pour exalter le régime militaire, à travers des phrases comme « Brasil: ame-o ou deixo-o »<sup>4</sup>, ou d’autres moins connus comme « Quem não vive para servir o Brasil, não serve para viver no Brasil »<sup>5</sup>. Une autre méthode très efficace employée par les militaires est l’appel à la plus grande passion nationale : le football. Avec l’hymne « Pra frente Brasil », la sélection brésilienne gagne pour la troisième fois la Coupe du Monde au Mexique en 1970. Après le succès sportif, le gouvernement exploite la victoire comme campagne publicitaire pour le régime.

Le silence imposé par la censure, surtout après l’AI5, fait disparaître le chaleureux débat politique et culturel des années 60, ce qui va amener plusieurs artistes au exil. Certains sont partis d’eux-mêmes par peur de la prison et de la torture, comme cela a été le cas de Nara Leão. Après avoir reçu un appel d’un ami, Cacá Diegues (cinéaste, et à l’époque mari de Nara) découvre que les militaires ont l’intention de l’arrêter. Il court alors inscrire son film *Os herdeiros* pour le festival de Venise, avec l’aide de deux de ses amis italiens Gianni Amico et Bernado Bertolucci, qui acceptent sans même avoir vu le film. Le couple utilise ensuite le Festival comme prétexte pour regagner la France, où il peut compter sur un cercle solide de relations sociales. Il est engagé par une télévision française, sur la recommandation de son amie Violeta Arraes.

Chico Buarque prend également la route de l’exil en 1969 quelques jours après l’interrogatoire qu’il a subi au ministère de l’armée. Selon lui, le choix pour Rome s’est fait un peu par hasard :

*Un des mes disques allait être lancé en Italie et je suis allé à Rome avec l’intention de revenir au Brésil. Seulement, entre temps la situation est devenue de plus en plus compliquée au Brésil. Je suis resté, et ma fille est née à Rome. (...) Une des mes chansons, A Banda, obtenait alors un grand succès dans une version italienne. Du coup, la maison de disque RCA a eu l’idée de lancer ma carrière en Italie dans la lignée de ce*

<sup>4</sup> Brésil : Aimez-le ou laissez-le. La phrase est une copie du slogan lancé contre les opposants à la guerre du Vietnam aux Etats-Unis ; ‘love it or leave it’

<sup>5</sup> « Qui ne vit pas pour servir le Brésil, n’est pas fait pour vivre au Brésil. »

*succès, ce qui n'a pas vraiment marché, ni en Italie, ni en France, du moins, à l'époque* <sup>6</sup>.

Dans son livre, Silva ajoute une information très importante sur la décision de Chico Buarque de rester: « Vinicius de Moraes a convaincu le couple qu'il était plus prudent de rester loin du pays pour un peu plus longtemps » <sup>7</sup>

Caetano et Gil n'ont pas eu la même chance. Les deux musiciens sont emprisonnés à la fin de l'année 1968 sur un malentendu, à la suite d'une histoire inventée par Randal Juliano, un présentateur de radio, au cours de laquelle les deux musiciens se seraient enveloppés dans un drapeau brésilien en chantant un hymne national truffé d'injures. Après deux mois en prison, ils sont conduits à Salvador, où ils doivent rester quatre mois en liberté conditionnelle. Pendant ce temps, Caetano a le temps d'enregistrer les chansons de son prochain disque appelé *Caetano Veloso*. Cet album est d'une richesse sans pareille. Nostalgique, la chanson la plus émouvante est *Irene*, composée derrière les barreaux et dans laquelle il rêve de pouvoir réentendre un jour le rire de sa sœur, encore adolescente.

Mais c'est le disque *Barra 69* qui permet aux deux artistes de financer leur voyage à l'étranger. Enregistré au cours d'un concert au théâtre *Castro Alves*, ce disque est autorisé par les militaires dans le seul but de recueillir les fonds nécessaires à leur départ imposé. Dans ses mémoires Caetano décrit le choix pour Londres au détriment de Lisbonne et Paris:

*Lisbonne était anachronique et Paris tendue. Londres se présentait comme l'opposé de ces deux scénarios. Stable, tranquille et dans la dernière vague de la mode, la capital anglaise (...) était un choix rationnel. Advienne que pourra, j'ai plus accepté la décision que je ne l'ai influencée (...)* (Veloso, 1997, p.411 et 412)

Le directeur de théâtre Augusto Boal a souffert un peu plus que les deux *Tropicalistes*. Emprisonné et torturé pendant trois mois, il parvient à sortir grâce à l'aide de son frère militaire et à la solidarité internationale. Il est ensuite forcé à l'exil, passant d'abord par Buenos Aires, où ses beaux-parents lui laissent un appartement. Boal raconte que la solidarité de ses amis a été primordiale pour la continuation de son travail dans la capitale voisine. Cependant, avec la mort de Péron, la répression militaire augmente aussi en Argentine, et l'oblige à changer de destination. La promesse d'un contrat avec le gouvernement portugais le décide à choisir Lisbonne, mais son passeport est refusé, et il doit rester un an de plus en Argentine. C'est encore l'aide d'un ami qui lui permet d'obtenir finalement son passeport et de poursuivre son exil d'abord à Portugal et ensuite en France.

Le choix presque automatique fait par les exilés pour la destination Europe est assez simple à expliquer à la vue des autres possibilités qui s'ouvraient à eux. Tout d'abord, l'Amérique Latine était trop risquée. En effet, les voisins latino-américains vivaient des dictatures encore plus strictes qu'au Brésil, sans parler de l'Opération Condor, cette campagne de lutte anti-guérilla conduite conjointement par les services secrets du Chili,

<sup>6</sup> Entretien avec Chico Buarque In FLECHET, Anais. *Aux rythmes du Brésil. La musique populaire brésilienne en France au XX<sup>ème</sup> siècle*. Université Paris I. 2007, p. 824.

<sup>7</sup> SILVA, Fernando de Barros. *Chico Buarque*. São Paulo. Publifolha, 2004. p. 61.

de l'Argentine, de la Bolivie, du Brésil, du Paraguay et de l'Uruguay au milieu des années 1970. En second choix, les Etats-Unis ne représentaient pas non plus une bonne option, puisque dans le climat de guerre froide, la moindre allusion à un régime communiste pouvait engendrer des persécutions. Finalement, l'Europe s'affirme comme la destination la plus raisonnable. Malgré la présence de certains régimes dictatoriaux (ex : Portugal), elle reste dans l'imaginaire des sud-américains un lieu de révolution, un endroit où la gauche est présente, en particulier après l'épisode de Mai 1968 en France. Selon Vasques<sup>8</sup>, l'Europe représentait aux yeux des exilés le modèle de la société idéale, en plus du lien historique et culturel que les latino-américains conservaient avec leurs ancêtres d'outre-atlantique.

Bien sûr, l'exil n'a pas été le choix fait par tous les artistes brésiliens. Des grands noms de la musique sont restés au pays, comme Elis Regina, Gal Costa, Maria Bethânia. D'autres se sont fait connaître à cette période, comme Milton Nascimento, Raul Seixas ou Jorge Benjor. Mais une grande partie des artistes qui ont construit la scène musicale de 1968 sont partis à l'étranger, comme c'est le cas de Geraldo Vandré, Edu Lobos, Chico Buarque, Nara Leão, Gilberto Gil et Caetano Veloso entre autres.

Au théâtre, il est important de souligner le rôle de résistance, surtout du groupe *Oficina*, qui a produit de nombreuses pièces après *Roda Viva*, comme *Galilei o Grosso* (1969), *na Selva das cidades* (1969) et *Paraíso Tropical* (1970). Mais le groupe, commandé par José Celso, est contraint à s'arrêter après l'emprisonnement de plusieurs acteurs et du directeur lui-même, obligé alors de s'exiler (en Afrique et en Europe) en 1974.

L'absence forcée des principaux artistes de la scène culturelle brésilienne et l'imposition de la censure à partir de 1968 entament un chaleureux débat incité par la gauche sur le « vazio cultural » (vide culturel), expression utilisée pour la première fois par les auteurs du Magazine *Visão*<sup>9</sup>, et généralisée ensuite. Pour eux, l'instauration de l'AI5 a interrompu un processus d'omnipotence de la culture brésilienne, la réduisant à l'impotence et à l'apathie. Cette question va être très contestée, puisque l'affirmation d'un « vide culturelle » discrédite toute la production artistique de l'époque, même si une chose peut être malgré tout affirmée : avec l'exil de ses principaux artistes et l'instauration du AI5, le Brésil a perdu sa dynamique productive culturelle.

## II- L'EXIL : UN TEMPS ENTRE PARENTHÈSES.

### A) TRAUMATISME, CULPABILITÉ ET REFUS : LES PREMIERS MOMENTS DE L'EXIL

Définir l'exil est une tâche ardue, il est d'ailleurs impossible de fixer les dates précises pour chaque temporalité vécue, d'une part parce que tous les exilés ne sont pas partis au même moment, et d'autre part, puisque l'exil est un mélange d'expériences individuelles entrecroisées avec les modifications du contexte sociopolitique des deux espaces toujours présents chez les exilés, c'est-à-dire leur pays d'origine et leur pays

<sup>8</sup> VASQUES & ARAUJO. *Exile latino-américaine. La malédiction d'Ulysse*. Cemi l'harmattan : Paris, 1988. p.16

<sup>9</sup> NERY, João Elias. *Páginas de cultura, resistência e submissão – Livros na revista Visão (1968-1978)*. Intercom: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação V Congresso Nacional de História da Mídia. São Paulo.2007. p. 8

d'accueil. Néanmoins, même si chaque exil est personnel et unique, il est possible de retrouver des traits communs et des modes de réaction qui tendent à se reproduire.

L'exil est conçu comme un temps transitoire, une étape en dehors de la « vraie vie », une vie entre parenthèses. Les exilés sont de passage, mais ils ne sont pas en vacances, c'est pour cette raison que l'exil se présente comme un défi! En décrivant l'adieu à ses amis avant de partir, Augusto Boal (2000, p.289) dit « On se disait au revoir avec des 'à bientôt' plein d'espoir – je pensais que je reviendrais bientôt (...) En 1966, je suis parti pour cinq semaines et je suis resté cinq mois, maintenant j'imaginai cinq mois et je suis resté cinq ans. »

Pour Vasques (1988, p.41), les premiers moments de l'exil sont psychologiquement marqués par trois aspects : le traumatisme du départ, un très fort sentiment de culpabilité et finalement par un refus du pays d'accueil. Notre intérêt ici sera de faire dialoguer la théorie de l'auteur avec les récits des exilés, ou même avec leur production conçue à l'étranger.

La mise en place du AI-5, considérée comme un coup d'Etat à l'intérieur du coup d'Etat, accompagnée de violence et de répression, a obligé un départ soudain vers l'exil. Ce changement brutal chez les exilés provoque une coupure des liens qui les reliaient à leur monde social, culturel et politique. La gravité de cette perte nous autorise à parler de traumatisme de déracinement, parfois accompagné de récents souvenirs de prison et de torture. Le sentiment de non appartenance, de confusion et d'invisibilité est très présent chez les exilés, surtout les artistes. Le succès d'hier n'existe plus et ils sont obligés à recommencer leur carrière de nouveau. Boal (2000, p. 41) décrit avec précision ce sentiment : « Sensation bizarre : la ville n'avait pas besoin de moi ! Si je n'existais, je ne manquerais à personne. Dans mon pays, je jouais un rôle, même minime (...) Je me sentais invisible. »

Le traumatisme du départ est aussi accompagné d'un sentiment de culpabilité. L'exilé se sent coupable de jouir d'un petit brin de bonheur, de ne pas partager constamment le malheur de son pays. D'après Vasques (1988, p.48) « la culpabilité agit (...) comme un mécanisme d'autocontrôle qui freine les possibilités d'intégration, même provisoire, dans le pays d'exil ».

Ce sentiment est présent dans la chanson *Samba de Orly*. En 1969, déjà en exil en Italie, Chico Buarque se voit obligé de prolonger son séjour. Il retrouve l'un de ses amis Toquinho à Paris et l'accompagne à l'aéroport d'Orly à la fin de son voyage. Cette chanson se présente comme un dernier message improvisé avant l'embarquement de Toquinho. Il est possible de dégager le sentiment de culpabilité lorsque le compositeur s'excuse pour son absence : « Excuse-moi pour la durée (pour ma disparition) de mon séjour ici (un peu forcé) »<sup>10</sup>.

Cette culpabilité est aussi due au fait de que les exilés se sentent responsables, d'une certaine manière, de la cruauté des militaires, comme si ils pouvaient changer le passé. Les phrases toujours au conditionnel expriment le regret de n'avoir pas prévu, de ne pas

---

<sup>10</sup> “Pede perdão pela duração (pela omissão) dessa temporada (um tanto forçada)”. Dans une entretien au journal *Bondinho* (12/1971) le compositeur confesse que cette phrase a été censurée. L'entretien peut être visualisé dans le site : [http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre\\_20\\_03\\_70.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_20_03_70.htm)

être dans le combat contre les forces armées. Caetano a été victime de ce regret par rapport à l'emprisonnement de son ami Gil : «... le voir sortir par la porte du bâtiment m'a fait sentir comme si c'étais moi qui avais amené les policiers pour l'emprisonner »<sup>11</sup>

Un autre mécanisme de défense qui peut nous paraître paradoxal est le refus du pays d'accueil et de tous ses symboles. Ce refus est accompagné d'un grand sentiment de nostalgie et d'idéalisation de sa propre terre : la nourriture, la musique, la sympathie de son peuple et les paysages sont évoqués comme des souvenirs presque lyriques. Même les liens d'amitié sont rares avec les citoyens du pays, comme si chacun ne pouvait se sentir à l'aise qu'entouré de ses compatriotes. Dans la biographie de Nara il est possible de voir ce refus: « 'La France est connue comme le pays de la liberté, de la fraternité et de l'égalité, mais cela n'est pas du tout vrai.' Même quelques amis français qui visitaient la maison de Nara n'arrivaient pas à gagner sa sympathie»<sup>12</sup>. Caetano (1997, p. 414 et 416) décrit aussi ce sentiment dans plusieurs passages:

*« La première année, incapable de m'intéresser pour la ville et pour tout ce qui s'y passait, je suis resté à la maison et avec les gens qui y habitaient ou qui la fréquentaient ». « Je me sentais incapable de profiter de ce qui devait être vu comme des opportunités (...) pendant deux ans et demi, je n'ai assisté à aucun concert de musique classique, je ne suis rentré dans aucune librairie ni bibliothèque, je ne suis allé que dans deux musées la semaine avant de rentrer au Brésil »*

L'exil exerce, dans un premier temps, des sensations très peu positives : la culpabilité, le traumatisme d'être arraché de son sol va engendrer un refus de la nouvelle terre de la part des exilés. Ce comportement, malgré le fait qu'il soit paradoxale, est compréhensible. Boal (2000, p. 295) décrit avec émotion cette désintégration soufferte chez les exilés : « Suicides volontaires : familles désintégrés, fonctions changés, cartes mélangés, qui est qui ? L'exil désintègre, enlève à chacun son rôle premier, refuse à l'individu sa fonction, son intime 'je suis' ! Personne n'est : le père, la mère, le fils, l'ami – personne n'est ce qu'il était ni ce qu'il sera. Il fluctue ! ». L'exilé, comme le souligne parfaitement cette citation, flotte dans un univers inconnu. Inutile de chercher son image dans un miroir, les *sabiás* (type d'oiseau brésilien) n'existent pas dans la terre d'accueil. La nostalgie (« saudade ») va arriver, et seuls ses compatriotes pourront comprendre son état d'âme, cette tristesse et cette nostalgie, communes à la plupart d'entre eux.

## **b) APRÈS LE CHOC CULTUREL, L'INCORPORATION DES ÉLÉMENTS ÉTRANGERS**

Pour le personnage de Montesquieu, le perse Usbek<sup>13</sup>, l'homme doit rester à l'endroit où il est né, sinon il deviendra une proie facile de la peste, du froid, de la chaleur..., enfin des différentes conditions de vie auquel il n'est pas habitué. Cependant, la condition existentielle de la rupture de l'exil peut ouvrir une perspective vers des transferts culturels qui peuvent être propices à la créativité intellectuelle et au développement d'une pensée critique. Ainsi, l'exil est marqué par des contradictions qui

<sup>11</sup> Veloso, 1997, p. 343.

<sup>12</sup> CABRAL, Sérgio. *Nara Leão: uma biografia*. São Paulo : Cia Editora Nacional. 2008, p. 141.

<sup>13</sup> Montesquieu, *Les lettres persanes*. Paris: Le livre club Diderot. P. 192

se traduisent par la perte et le défi. Si d'un côté les stigmates dépréciatifs de l'exil (la solitude, la nostalgie, l'expatriation) paraissent être plus forts que les aspects positifs (l'interaction, la créativité), d'un autre côté, cette dualité fait partie d'un processus unique, car bien qu'il s'agisse d'une expérience douloureuse, elle constitue aussi une source d'enrichissement culturel.

Dans les débats sur l'exil, la notion de *déterritorialisation* est souvent invoquée. Deleuze<sup>14</sup> conceptualise ce phénomène comme une expérience d'affrontement d'un nouveau système identitaire. Il s'agit d'une *déterritorialisation* intérieure, géographique, sociale et culturelle. Mais la question à se poser est de savoir quelles sont les limites de cette expérience et si elle est identique pour tous ?

Toujours sujettes à l'altérité, au tremblement ontologique, la reconstitution psychologique de l'individu et « les temporalités exiliques » constituent un terreau fécond où il est possible de faire germer et s'épanouir les créations esthétiques les plus diverses autant en cinéma qu'en littérature, en théâtre, en musique, ou en danse. Cependant, cette expérience « privilégiée » n'est pas toujours vécue comme un processus d'assimilation, d'appropriation et de transformation des modèles esthétiques.

En vérité, la production de nouveaux produits culturels à partir de l'hybridisme des codes n'est pas la règle, mais plus souvent au contraire son exception. Prenons pour exemple l'expérience de Nara Leão en exil. A aucun moment elle n'a incorporé ces nouveaux codes comme source d'inspiration pour la création d'un produit culturel. Au contraire, l'exil de la chanteuse a été surtout un moment de recueil, puisqu'elle s'est tout le temps centrée sur ses liens familiaux (avec son mari et sa fille Isabel, née en France). Nara confesse qu'elle réserve ce moment pour vivre comme une simple mère au foyer et une ménagère, sans aucune honte : « J'ai chanté pendant 8 ans, je suis fatiguée d'une vie très agitée (...) Je confesse que j'ai eu envie d'avoir une vie personnelle, de faire une expérience plus profonde de vivre ma propre vie (...) Je suis indépendante, émancipée, et cela ne me gêne pas du tout, par exemple, de faire du tricot, je ne me sens pas inférieure, je n'ai pas les fameux problèmes féminins »<sup>15</sup>. Il est curieux de noter qu'au moment de son retour sur la scène musicale, à la fin de son exil, elle fait appel à la vieille Bossa Nova, dans une tentative (inconsciente, ou peut-être consciente) de sauvetage de sa jeunesse, de son passé, de son identité. Dans un entretien au magazine *Pasquim*, publié en Mai 1972, elle dit « Je ne sais pas très bien l'expliquer, mais les seules chansons que je voulais chanter étaient de la Bossa Nova (...). Alors, je me suis décidé à faire une anthologie en 24 chansons (...) Après mille ans, j'ai aimé la musique de nouveau (...) J'avais la sensation de revenir à mes 16 ans, jouant la guitare chez moi, c'était très rigolo »<sup>16</sup>. Cette expérience de Nara constitue une sorte de frein qui retarde son atterrissage psychologique : pendant longtemps elle vit en France, mais ses intérêts et ses passions sont restés dans cet ailleurs interdit.

Selon Vasquez, la deuxième étape de l'exil vient accompagnée d'un processus de *transculturalisation*, qui est définie par l'auteur comme « le processus qui résulte du conflit déclenché quand un groupe d'individus se voit imposer une culture autre que celle où il a été socialisé » (Vasquez 1988, p.56). Petit à petit, les exilés s'adaptent aux

<sup>14</sup> Citation de RODRIGUES, H. & KOHLER, H. *Travessias e cruzamentos culturais: a mobilidade em questão*. Rio de Janeiro Ed. FGV. 2008, p. 10.

<sup>15</sup> Cabral, 2008, p.139.

<sup>16</sup> CABRAL 2008, p. 144.



nouveaux codes et mœurs du pays d'accueil. Normalement, cette phase est la plus profitable en termes de créativité, puisque les individus dépassent leurs enracinements identitaires pour ouvrir une nouvelle perspective de transition.

Gilberto Gil et Augusto Boal ont été les principaux exilés ayant réussi à vivre entièrement cette expérience. Gil, par exemple, utilise l'éloignement espace - culturel pour donner des ailes à son imagination, en agglomérant l'exil comme une réelle expérience du Tropicalisme. A Londres, il va découvrir le reggae, un style musical qu'il va adopter tout au long de sa carrière. Il utilise l'exil de façon à profiter des éléments nouveaux, comme le raconte Caetano Veloso (1997, p.416) : « Gil, au contraire, essayait de tirer parti de la situation. Il sortait plus et étudiait plus, il rencontrait des musiciens, et il allait à beaucoup de concerts »<sup>17</sup>. En 1970, il fait son premier concert au Royal Festival Hall à Londres, accompagné de son fidèle ami Caetano. Une série de concerts ont suivi en Angleterre et dans d'autres pays d'Europe, comme en France, en Suisse, en Allemagne, en Autriche, au Danemark et en Suède. Dans son répertoire, il y avait quelques unes de ses propres chansons, mais aussi des versions classiques de la pop internationale, adaptées à son style. La même année, le chanteur enregistre à Londres les musiques du film de Rogério Sganzerla *Copacabana, mon amour*. Mais c'est seulement l'année suivante, avec son LP *Gilberto Gil* (1971), qu'il est possible de distinguer toute l'influence londonienne dans sa musique. L'album est composé majoritairement de ses compositions en anglais (à l'exception d'une) et de reprises de *Can't Find My Way Home* (Steve Winwood), *Up From The Skies* (Jimi Hendrix) et *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (The Beatles). Gilberto Gil commente l'influence de l'atmosphère de Londres dans sa vie :

« Là-bas à Londres, plein de choses importantes nous entouraient, toute cette atmosphère, toute la 'vibe', 'vibration', 'everything'. Bien sûr, à cause des Beatles, des Rolling Stones, et de Jimmy (Hendrix). Ils étaient passés par là, c'était leur lieu de travail. Alors, tout ça était très important pour nous, respirer cet air, voir Kings Road, Chelsea, Carmin Street, tout ce 'folklore'. On était un peu touristes là bas, mais il avait le côté du travail, et une des choses que j'ai vu, que j'ai aimé, avec laquelle j'ai voulu rester en contact et faire de la même manière était un garçon appelé Stevie Winwood »<sup>18</sup>

Suivant le même chemin de *transculturalisation*, le directeur de théâtre Augusto Boal a profité de l'exil pour concrétiser et épanouir la théorie qui va faire de lui un des noms plus importants du théâtre mondial : le *Théâtre de l'Opprimé* (aujourd'hui cette technique est utilisée dans plus de 70 pays, presque dans toute l'Europe et dans plusieurs pays d'Afrique) est une expérience entre la dramaturgie et la pédagogie. Dans cette théorie, tous les êtres humains sont acteurs, parce qu'ils jouent, et tous sont spectateurs, car ils observent. Nous sommes donc tous « spect-acteurs ».

Le *Théâtre de l'Opprimé* a fait naître d'autres techniques, comme le *Théâtre Forum* et le *Théâtre Législatif*, toujours utilisés comme lieu de discussions politiques et sociales. Ce dernier est une manière d'identifier par le jeu les problèmes et les réclamations de la

<sup>17</sup> “Gil, ao contrário, tentava tirar vantagens da situação. Saía mais, estudava com mais afinco, encontrava músicos, ia a muitos concertos”

<sup>18</sup> Commentaire de Gilberto Gil disponible sur : [http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_discografia\\_view.php?id=5](http://www.gilbertogil.com.br/sec_discografia_view.php?id=5)

population, pour essayer de les résoudre par des lois. Selon Boal<sup>19</sup>, treize lois ont déjà été promulguées à la suite de telles pièces.

Le directeur raconte que le *Théâtre de l'Opprimé* s'est inspiré d'une expérience vécue pendant son exil. En effet, lors de cette expérience, appelée «théâtre invisible», les spectateurs auraient assisté à la pièce, mais sans la voir comme un «spectacle». Jouée dans un vrai restaurant à midi, personne n'était au courant de la scène, hormis les acteurs déguisés en clients qui étaient mélangés parmi les vrais. La pièce débute lorsque l'un d'entre eux se refuse à payer l'addition après avoir tout mangé, en utilisant la loi du pays comme argument. Boal a visiblement vécu positivement son exil, puisque l'idée du «théâtre invisible» fut la première expérience pour la construction du *Théâtre de l'Opprimé*, qui a mûri pendant ses années passées au Portugal et en France.

Quant à Chico et Caetano, les effets de la *déterritorialisation* ont été beaucoup plus subtils que dans l'expérience de Boal. Il est possible de remarquer l'effort de Chico Buarque pour s'adapter au contexte européen, en traduisant ses compositions en italien, notamment dans ses deux disques lancés en exil : *Chico Buarque na Itália* (1969) et *Per un Pugno di Samba* (1970). Cependant, le compositeur n'arrive pas à incorporer la culture européenne dans ses œuvres et même dans sa vie personnelle. Marieta Severo, son ex-femme, confesse la difficulté pour eux de parler l'italien, qui est pourtant une langue très proche du portugais : « Après un an à Rome, on se sentait encore comme des touristes. On a appris à parler l'italien très mal »<sup>20</sup>. La propre utilisation de l'italien dans son travail n'était pas un choix naturel du compositeur, mais une exigence pour l'insertion commerciale sur le marché italien, comme il le confirme par son commentaire : « Qui veut vaincre en Italie doit chanter en italien. Il est clair que l'original doit être à portée de main, pour ceux qui veulent connaître »<sup>21</sup>

Même en tant que figure de proue du mouvement Tropicaliste, Caetano Veloso n'a pas véritablement plongé dans l'expérience de *transculturalisation*, comme son ami Gil. Pour Veloso, l'assimilation de la culture, et l'échange culturel s'est réalisé au moment où il commence à s'engager dans le projet de son premier disque *London, London* (1971), qui montre encore la nostalgie, les difficultés de l'exil, comme dans les chansons *London London* et *Maria Bethânia*. Deux caractéristiques innovantes de cet album sont la présence massive de chansons en anglais et la présence de la guitare jouée par Caetano lui-même (il soutient que la plus grande contribution de l'Angleterre à sa formation musicale a été justement cette caractéristique).

Mais c'est seulement dans son dernier disque lancé à Londres (*Transa*-1972) que Caetano retrouve finalement la joie de vivre : « Mais les travaux de *Transa* et les souvenirs récents du Brésil m'ont laissé plus réceptif pour tout qu'il y avait de bien à Londres »<sup>22</sup>. Parmi les chansons apparaissent encore un grand nombre de compositions en anglais, mais la plus touchante est *Triste Bahia*, en portugais, inspirée d'une poésie du brésilien Gregório de Matos.

L'exil est un phénomène politique et culturel où il est commun de retrouver des crises d'identité et les transferts culturels. Pour Caetano, le choc des nouveaux codes l'a

<sup>19</sup> GARCIA, Silvana. *Augusto Boal in Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: Ed. Senac, p. 237.

<sup>20</sup> “Com um ano em Roma nós nos sentíamos turistas. Aprendemos a falar italiano muito mal” Entretien donné au *Jornal da Tarde* (20/03/1970).

<sup>21</sup> *Ibidem* 20.

<sup>22</sup> Veloso, 1997, p. 448.

amené à chanter ses maux, sa tristesse, et à recourir parfois à la racine des traditions brésiliennes, comme avec la reprise de la chanson *Asa Branca* (un classique de Luiz Gonzaga) ou de la poésie de Gregório de Matos du XVII<sup>e</sup> siècle dans sa chanson *Triste Bahia*.

Malgré nos tentatives d'encadrer l'exil en différentes temporalités, chaque expérience va dessiner sa propre ligne, qui correspondra à son processus d'assimilation et de transposition. Il existe évidemment une certaine convergence des sentiments et mêmes des actes qui vont influencer l'évolution de la *transculturalisation*, qui est directement et proportionnellement liée à la construction des nouveaux produits culturels.

### III - LE RETOUR : LA CONFRONTATION D'UNE RÉALITÉ OBJECTIVÉE DANS UN TEMPS DÉJÀ PASSÉ

#### A) SOUVENIR ET NOUVELLE RÉALITÉ : UNE CONFRONTATION AVEC L'IMAGINAIRE

Pour utiliser une analogie du retour, plusieurs auteurs font référence à l'histoire d'*Ulysse*. Après une longue absence le héros de la mythologie grecque est très heureux de retourner sur sa petite île *Itaque*, mais la jouissance est brusquement interrompue lorsque ni sa famille, ni ses amis ne le reconnaissent, à l'exception de son vieux chien *Argos*. Sa longue absence a dégradé son apparence, modifié ses habitudes, changé son accent, et fait de lui un étranger.

Bien sûr que le mythe d'Ulysse ne peut pas s'appliquer à tous les exilés, en particulier à ceux qui ne sont pas restés très longtemps à l'étranger, comme c'est le cas de tous les chanteurs ici étudiés (la majorité d'entre eux sont restés entre un et deux ans en Europe). Cependant, Augusto Boal (exilé de 1971 à 1980) a relaté son expérience d'« Ulysse », à l'inverse, puisqu'il ne reconnaissait plus sa terre : « ... Je me suis rendu compte de l'impossible. Personne ne revient de l'exil, jamais ! Mon pays n'était plus le même, les gens non plus n'étaient plus les mêmes, ni moi ! »<sup>23</sup>

Le sentiment de non reconnaissance est commun chez les exilés pour deux motifs principaux. Le premier est dû à la nouvelle conjoncture sociale et historique, et le deuxième argument est plus personnel et plus fort : il s'agit d'un conflit imaginaire, dans lequel la terre idéalisée ne peut pas correspondre aux attentes des exilés, puisqu'elle n'a jamais existé, sauf dans leur imagination, comme l'illustre bien Boal : « J'ai cherché le Rio à Rio, mais je ne l'ai pas trouvé. Bien sûr : j'étais à Rio de Janeiro, le seul endroit où Rio de Janeiro n'existait plus. »<sup>24</sup>

La nouvelle conjoncture sociale pour les chanteurs qui reviennent deux ans après leur exil n'est pas la même que celle vécue par Boal. Chico revient en 1970, Nara en 1971 et Gil et Caetano l'année suivante. Ainsi, les chanteurs vivent la même scène répressive des années soixante-dix. Le contexte oppresseur amène ces artistes à plusieurs sorties différentes : Nara décide d'arrêter de chanter, et c'est seulement en 1977 qu'elle revient définitivement à la scène musicale avec le disque *Meus amigos são um barato*.

<sup>23</sup> Boal, 2000, p. 323.

<sup>24</sup> Boal, 2000, p. 324.

Chico Buarque a aussi marqué une rupture musicale. Selon Adélia Meneses<sup>25</sup>, l'œuvre du compositeur est marquée par deux phases : la première pénètre dans l'univers du lyrisme nostalgique, où « l'hier » et le temps mythique sont toujours présents. La deuxième phase, après l'exil, est imprégnée des « chansons de répression » dans lesquelles l'auteur assume son temps historique, puisque la censure et la répression sont introjetés et vont devenir la structure de ses compositions.

Son premier disque après les années en Italie (*Chico Buarque de Hollanda n.4*) est un album de transition. Il s'éloigne de la samba traditionnelle et ce changement va aussi se retrouver dans ses paroles. Il semble se détourner du lyrisme nostalgique pour se plonger dans une critique sociale. Dans cette phase, il faut souligner l'impact du disque *Apesar de Você* (1970), qui arrive à passer la censure malgré la dure critique au gouvernement Médici. Néanmoins, après la vente de cent mille copies, la chanson titre de l'album est censurée et son disque est retiré des magasins.

La solidification de cette nouvelle phase de Chico Buarque vient avec son LP *Construção* (1971), où il expose le quotidien oppresseur de la classe ouvrière. Chico Buarque explore alors deux voies : d'une part il chante le « demain libéré » de l'oppression et de la critique, dont un bon exemple est la composition *Apesar de Você*. D'autre part, il parle du temps « d'aujourd'hui », qui est oppressif et doit être dénoncé, comme dans la chanson *Calice* (1973). Cette composition est un jeu de mot entre *calice* (calice) et *cale-se* (tais-toi).

Pour arriver à doubler la Censure, le compositeur confesse deux stratégies utilisées pour faire passer ses chansons.<sup>26</sup> La première était d'envoyer une parole énorme à la Censure mais dont les vers de la vraie chanson étaient cachés au milieu, ainsi les censeurs demandaient de couper quelques parties, mais ils n'interdisaient pas la chanson intégrale, et les vraies paroles pouvaient par chance passer. Une autre astuce était d'envoyer des paroles sous un nom d'emprunt, comme il l'a fait avec *Julinho de Adelaide*, le pseudonyme du compositeur a fait passer plusieurs chansons comme *Acorda Amor*, *Jorge Maravilha et Milagre Brasileiro*. D'ailleurs, Julinho a donné un entretien au journaliste Mario Prata pour le Journal *Ultima Hora*, où il parlait de sa carrière en ascension.<sup>27</sup>

Pour Caetano Veloso, revenir au pays symbolise, dans un premier temps, le retour au projet inachevé du Tropicalisme. Avec le disque *Araça Azul* (1973), Caetano est plus expérimental que jamais : l'audace fut telle que le fort taux de remboursement ou d'échange ont conduit à son retrait de la vente. Construit à partir d'une mosaïque de fragments musicaux (Bossa Nova, le rock, les sons Afro-Bahianais et les bruits des rues de São Paulo), ce disque est une continuation de l'expérience d'avant-garde initié dans la période précédant l'exil. Selon Dunn, « Araça Azul évoque la mémoire d'un passé qui n'a jamais existé »<sup>28</sup>, puisqu'il est identifié, pour le propre compositeur, comme un « rêve secret ».

<sup>25</sup> MENESES, A. *Desenho mágico. Poesia e política em Chico Buarque de Hollanda*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

<sup>26</sup> Voir documentaire *Chico Buarque- Vai Passar*, direction R. de Oliveira. Brasil, 2005.

<sup>27</sup> Voir l'entretien en

[http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre\\_07\\_09\\_74.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_07_09_74.htm).

<sup>28</sup> DUNN, Christopher. *Brutality Garden: Tropicalia and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. The University of North Carolina Press. 2001, p. 168

L'incompréhension du public a amené le compositeur à réfléchir sur l'impact personnel de la concrétisation de cet album dans sa carrière artistique : « Araça Bleu était, d'une certaine manière, la réalisation tardive du projet de disque qui était encore au stade d'embryon quand j'ai été emprisonné, et qui aurait été un disque beaucoup plus proche du concrétisme. »<sup>29</sup>

À l'image du *tropicaliste*, Boal souffre du même mal : l'incompréhension de son public. Après de longues années d'exil, il présente *Corsário Rei*, une super production 'à la Hollywood', mais elle devient rapidement la cible de critiques féroces, et particulièrement en raison de son « budget énorme ». Boal raconte l'épisode dans son livre : « À Rio j'ai entendu l'argument déjà entendu dans plusieurs pays : 'Vous êtes étranger, vous ne pouvez pas nous comprendre.' Etranger dans ma propre maison. Non, simplement j'étais moi-même».<sup>30</sup>

Les sentiments de non reconnaissance, d'incompréhension ne sont pas des éléments étonnants dans cette phase. Une grande majorité des exilés passent par le même processus de choc culturel, qui s'amenuise à mesure où ils vont apprendre à se réadapter à la nouvelle conjoncture. Pour Augusto Boal, cette transition a été plus lente, car l'artiste a abandonné le théâtre « classique » pour se dédier à son nouveau projet du *Théâtre de l'Opprimé*. Pendant onze ans, il s'éloigne de la scène culturelle carioca, puisque son nouveau projet s'est transformé en carrière politique. Ainsi, Augusto Boal commence à exercer, à partir de 1993, le poste de « vereador » (pouvoir législatif de la Municipalité). A travers l'expérience de son modèle de *théâtre de l'opprimé* créé en exil, le directeur va concrétiser à la mairie des projets de lois issus directement de réclamations des populations les plus pauvres.

L'intérêt pour la politique et pour la société n'est pas exclusif au directeur carioca. Gilberto Gil utilise ses chansons pour mettre en évidence les thèmes du métissage et des racines africaines du peuple brésilien. Inspiré par le son du reggae, de la soul, du rock et surtout par les sons de sa terre natale (Bahia), Gil va rechercher sa propre identité personnelle en superposant différents rythmes et en associant parfois le national et l'international, « l'ici » et « le là-bas ». Un album marquant pour sa carrière fut *Back in Bahia* (1972). Dans la chanson du même nom, Gil relate son expérience à Londres et conclut, à la fin, que la punition de l'exil lui a servi, finalement, d'opportunité.

L'espace de l'exil peut vivre sous le mode de l'appréhension ou du rêve, mais lorsque la réalité du retour arrive, le moment magique de la reconnaissance se transforme en non reconnaissance, comme dans le cas d'Ulysse. L'irréversibilité du temps et la mythification de la terre natale vont produire un effet revers chez les exilés, puisque le processus de déterritorialisation s'accompagne toujours d'un changement identitaire imperceptible par l'exilé lui-même. Le conflit entre le souvenir imaginaire et la dure réalité va produire un choc, qui sera peu à peu dilué avec le temps. Encore une fois, Boal (2000, p.325) nous décrit son sentiment : « Je suis convaincu : on ne peut revenir que dans les endroits où nous n'avons jamais été - seuls les paradoxes sont vrais. Là où l'on n'a jamais été, dans ce pays, cette ville, ce recoin, là où l'on peut projeter son imaginaire. Je suis convaincu : on ne se souvient que de ce qui n'est jamais arrivé ».

---

<sup>29</sup> Veloso, 1997, p. 480.

<sup>30</sup> BOAL, 2000, p. 326.

Comme nous l'avons déjà signalé, même si tous n'ont pas vécu le choc du retour, et en particulier ceux qui n'ont pas eu vraiment le temps de se déterritorialiser, le retour joue, pour tous les exilés, un rôle très important dans la concrétisation des vieux ou la naissance des nouveaux projets, soit à travers la rupture du travail (Nara et Chico), soit par la continuation des projets initiés en exil (Boal et Gil), ou encore à travers le ébauche d'un croquis oublié au fond d'un tiroir (Caetano).

## CONCLUSION

Notre intérêt ici était d'explorer la question de l'exil des artistes brésiliens, en étudiant l'influence du changement spatial sur la production culturelle de ces personnalités. Afin de mieux maîtriser la problématique, la séparation en trois temporalités fut essentielle pour comprendre les étapes vécues par les exilés.

Métaphore de délocalisation, l'exil est perçu de manière différente selon les auteurs étudiés, mais cette divergence d'opinion n'est pas exclusive à ces intellectuels. Les agents qui vont vivre cette expérience se contredisent également entre eux. La raison est simple : chaque personne est unique et va ressentir l'exil de manière distincte et le rôle de leur personnalité va influencer directement leur interaction avec le pays d'accueil.

Si il y a un élément de convergence entre toutes ces expériences, il s'agit sûrement de l'influence marquante de l'exil dans leur vie personnelle et même artistique, puisque une fois les nouveaux codes assimilés, l'exilé est obligé de repenser son identité. Ainsi, l'exil conduit à un processus de rupture de l'individu avec son milieu social, en permettant une reconstruction de son existence, c'est pour cela que l'on remarquera un changement ou un perfectionnement (même inconscient) dans les projets des artistes.

Néanmoins, le changement le plus radical s'est déroulé progressivement avec l'insertion de la télévision dans les foyers brésiliens. Le phénomène de la globalisation, initié surtout au milieu des années 60, a amené l'opportunité de la découverte d'un nouveau monde : les Beatles, la pop art, les premiers pas de l'Homme, le rock furent visualisés *in life* et ces expériences ont été bien agglutinés par le mouvement kitsch tropicaliste.

*Auparavant le monde était petit, parce que la terre était énorme. Aujourd'hui le monde est très grand, parce que la Terre est petite, de la taille de l'antenne parabolique camará*<sup>31</sup>. Comme le chante très bien Gilberto Gil, la mondialisation se traduit à l'échelle planétaire à travers les nouvelles technologies de l'information et de la communication. Cependant, malgré la proximité des frontières, l'antenne ne permet pas d'interaction, elle ne remplit qu'une fonction de fenêtre du monde. C'est pour cela que l'exil a été (pour quelques individus, pas tous) la vraie source d'échange culturel.

De nos jours, la question à se poser serait tout autre, avec le contexte de mondialisation dans lequel nous nous trouvons : Internet, par exemple, peut-il remplir le rôle de l'exil en termes d'interaction, puisqu'il permet le contact direct des individus dans tous les coins de la planète, et la mondialisation va-t-elle engendrer une homogénéisation des cultures ou, au contraire, un produit direct de la translation et du mouvement

---

<sup>31</sup> Chanson Parabolicamará de Gilberto Gil (1991): "Antes mundo era pequeno/ Porque Terra era grande/ Hoje mundo é muito grande/ Porque Terra é pequena/ Do tamanho da antena/ Parabolicamará."

d'interaction à travers l'hybridisme culturel ? A l'image de l'exil, chacun peut choisir sa voie !

## **BIBLIOGRAPHIE:**

### **Livres:**

- BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro. Editora Record, 2000.
- DUNN, Christopher. *Brutality Garden: Tropicalia and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. The University of North Carolina Press. 2001.
- CABRAL, Sérgio. *Nara Leão: uma biografia*. São Paulo : Cia Editora Nacional. 2008
- GARCIA, Silvana. *Augusto Boal in Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: Ed. Senac, p. 237.
- MARCONDES DE BARROS , Patricia. *Panis et Circenses : A idéia de nacionalidade no movimento tropicalista*. Londrina. Editora UEL, 2000.
- MENESES, A. *Desenho mágico. Poesia e política em Chico Buarque de Hollanda*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- MONTESQUIEU, *Les lettres persanes*. Paris: Le livre club Diderot
- MUZZART FONSECA DOS SANTOS, Idellette & ROLLAND, Denis. *Les mots de l'exil. In : L'exil brésilien en France: Histoire et imaginaire*. Paris . L'Harmattan, 2008.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação(1950-1980)*. 2 ed- São Paulo: Contexto, 2004. 133pg.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na musica popular brasileira*. 1 ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. 159 pg.
- PESSANHA, Ricardo & CONTEIRO, Carla Cintia. *Caetano Veloso: l'âme brésilienne*. Traduction Vassili Rivron et Emmanuelle Baecque. Edition Demi Lune. Collection Voix du Monde, 2008.
- QUEIROZ, Maria José. *Os males da ausência ou a literatura do exílio*. Ed. Topbooks: Rio de Janeiro, 1998. 714 p.
- RODRIGUES, H. & KOHLER, H. *Travessias e cruzamentos culturais: a mobilidade em questão*. Rio de Janeiro Ed. FGV. 2008.
- SILVA, Fernando de Barros. *Chico Buarque*. São Paulo. Publifolha, 2004.
- VASQUES , Ana & ARAUJO, Ana Maria . *Exile latino-américaine. La malediction d'Ulysses*. Cemi l'harmattan : Paris, 1988.
- VELOSO , Caetano. *Verdade Tropical*. Sao Paulo. Cia das Letras, 1997.
- WERNECK, Nelson. *A vida e a morte da ditadura: 20 anos de autoritarismo no Brasil*. Ed. Vozes: Petrópolis. 1984. 133 p.
- ZUZA, Homem de Mello. *A Era dos festivais. Uma parábola*. São Paulo, Editora 34, 2003.

### **Articles:**

- PIETOCOLLA , Luci Gatti . *Anos 60/70 do sonho revolucionario ao amargo retorno* . In Revista de Sociologia da USP. Sao Paulo. Tempo Social, vol.8, n.2, 1996. p. 119-145.
- NERY, João Elias. *Páginas de cultura, resistência e submissão – Livros na revista Visão (1968-1978)*. Intercom: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação V Congresso Nacional de História da Mídia. São Paulo. 2007.

- Papiers n° 60 du Collège international de la Philosophie sur le Colloque: Brésil/Europe: repenser le Mouvement Antropophagique. 20 et 21 Juin 2007 à la Maison de l'Amérique latine à Paris.

**Thèses**

- FLECHET, Anais. Qaux rythmes du Brésil. La musique populaire brésilienne en France au XX ème siècle. Thèse de doctorat. Université Paris I. 2007.