



## **Le Chant Orphéonique de Villa-Lobos dans le Gouvernement Vargas (Brésil, 1930-1945)**

**Melliandro MENDES GALINARI**

**Université Fédérale du Minas Gerais (UFMG)**

**FAPEMIG – Fondation d'Aide à la Recherche de la Province de Minas Gerais**

**Mots clés : Musique brésilienne, Villa-Lobos, Vargas,**

**L'auteur : Chercheur au laboratoire d'Analyse du Discours (NAD) de la Faculté de Lettres (FALE) de l'Université Fédérale du Minas Gerais (UFMG) .**

### **INTRODUCTION**

Dans la période complexe du dernier siècle située parmi les deux Grandes Guerres, quand en Europe et aussi en Amérique Latine plusieurs formes d'autoritarisme et/ou totalitarisme ont été instituées, le Brésil a donné aussi (avec son style bien particulier) sa contribution au populisme et à l'héritage dictatorial produit par l'humanité. C'est ce qu'on a vu dans le gouvernement de Getúlio Vargas – « le père des pauvres », comme lui-même se présentait – et de son groupe politique, qui a occupé le pouvoir pendant 15 ans, entre 1930 et 1945 ; son gouvernement est passé à l'histoire du Brésil comme « L'Ère Vargas ». Évidemment je ne peux ici détailler tous les engrenages du processus d'installation de cette période, ni exposer les nuances et les métamorphoses y accomplies ; par exemple, les particularités des périodes appelées « provisoire », « constitutionnelle » et finalement l'institution de « l'Etat Nouveau » en 1937. Mais, je parlerai rapidement sur quelques aspects qui ont caractérisé le projet politique de cet État autoritaire et sa conjoncture historique, ayant pour but élucider comme l'enseignement de la musique est devenu obligatoire dans les écoles : je veux dire par là que la pratique systématique du Chant Orphéonique a fonctionné comme une sorte de symbole destiné à produire l'adhésion et le contrôle de la société civile.





## L'ÉTAT VARGAS ET SON CONTEXTE HISTORIQUE

On part alors du présupposé qu'il s'agit ici d'un Etat autoritaire qui a poursuivi, arrêté et torturé ses adversaires, vus de façon stéréotypée comme « communistes », même s'ils ne l'étaient pas. Cet Etat a essayé de se matérialiser dans l'image très forte de son dirigeant – Getúlio Vargas –, personnage que, dès le début de son gouvernement a adopté une politique syndicale corporatiste, à l'exemple de la « Carta del Lavoro », de Benito Mussolini : suivant à peu près ce modèle, nos institutions syndicales n'avaient aucune autonomie si bien que tout type de mobilisation populaire – comme les manifestations – n'étaient pas à l'ordre du jour. Cet Etat ou type de gouvernement a donc travaillé main dans la main avec des organismes de censure et de contrôle des discours sociaux.

Image 1



GETÚLIO VARGAS ET LES FORCES ARMÉES – JANVIER, 1931

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS (FGV)

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL (CPDOC)

Il faut remarquer que, quand Vargas est arrivé au pouvoir en 1930, le Brésil traversait une période critique, il y avait dans l'air un malaise collectif, généré par les problèmes internes et les impacts de la crise mondiale de 1929 (le « Krach » de la Bourse de New York), une crise





qui a perturbé plus la vie quotidienne des brésiliens que la crise actuelle, car, jusqu'à ce moment (début des années 1930), l'économie du Brésil se maintenait grâce à l'exportation du café. La Crise de 1929, d'après Gomes (1979:200), a atteint « l'orientation agricole-exportatrice de la notre économie d'une manière jamais vue », en provoquant une « chute des prix internationaux du café » et, conséquemment, la « chute de diverses activités du commerce et de l'industrie ». La fermeture, la faillite et la baisse de production dans plusieurs usines caféières ont provoqué un chômage effrayant et dans les campagnes et dans les villes. Voilà le problème majeur qui le nouveau gouvernement devait résoudre » (je traduis). À tout ceci on ajoute les agitations sociales et les revendications des Brésiliens – toutes classes confondues –, qui ont aidé à créer ce climat d'instabilité, de pessimisme et de mécontentement populaire dans le pays, traduit évidemment par de nombreuses grèves, par l'occupation de plusieurs usines par ses ouvriers, sans compter que des travailleurs comme des cordonniers, tisserands (entre autres) ont aussi décidé de arrêter leur travail. Ces événements se sont produits surtout dans la capitale du Brésil, qui était à l'époque, la ville de Rio de Janeiro.

À cette situation caractérisée par des crises et conflits, le Gouvernement Vargas a apporté sa « solution » : l'instauration d'un Etat fort et centralisateur capable d'harmoniser les dissonances de la *polis*. Dans le plan économique, avec la crise internationale, la stratégie a été celle de considérer et d'encourager d'autres secteurs de l'économie, comme l'industrie et le commerce. Le nouveau gouvernement a jugé que les activités qui n'étaient liées qu'à la production du café (ou à l'agriculture), ne seraient pas suffisantes pour sauver le pays: il fallait avant tout, le moderniser et, par conséquent, le conduire au « progrès ». Dans cette perspective, le développement urbain-industriel a commencé à être le nouvel ingrédient – d'importance capitale – de la politique économique de l'Etat.

Mais, pour moderniser le Brésil et le conduire au progrès, et on parle du développement urbain-industriel, l'Etat Vargas aurait besoin de travailleurs disciplinés ; il faut dire que dans un pays de tradition esclavagiste et agricole, le lourd « rythme industriel » ne faisait pas vraiment partie de la culture brésilienne de l'époque. Alors, Vargas, dans ses discours officiels valorisait le travail et l'ouvrier, en les définissant, tous deux, comme des « synonymes du progrès en marche ».





Donc, ce n'est pas par hasard qu'une des premières initiatives du gouvernement a été celle de créer le *Ministère du Travail, de l'Industrie et du Commerce* qui – dans le plan discursif – mettait en valeur le travail et le travailleur, tout en adoptant un modèle syndicaliste-corporatiste, basé dans l'organisation technique des forces productives et dans les moyens de production. Il s'agissait des pratiques disciplinaires disséminées par le « fordisme » et pour le « taylorisme », sciences que le gouvernement brésilien a bien su importer. En plus, le nouveau Ministère, toujours dans le sens de promouvoir le travail, a donné à la classe ouvrière certains droits revendiqués depuis longtemps : la charge journalière de travail a été fixée en 8 heures pour les ouvriers de l'industrie et pour ceux du commerce ; le droit aux vacances payées leur a aussi été donné ; les mineurs de 14 ans ont été interdits de travailler ; le portefeuille de travail a été enfin institué, etc. Cela n'a pas été pourtant accompagné d'une autonomie des syndicats et d'autres organisations sociales des travailleurs.

Les discours officiels n'ont pas manqué d'encourager et de justifier le modèle autoritaire adopté par Vargas, sa politique économique et la soumission des corps des ouvriers à un rythme moderne de production. Dans ma thèse de doctorat (Galinari, 2007), soutenue à l'Université Fédérale du Minas Gerais, au Brésil, j'ai essayé de démontrer en me basant sur des concepts de l'Analyse du Discours, comment le Chant Orphéonique a donc été investi d'une fonction de discours politique, soit, en d'autres termes : l'enseignement de la musique dans les écoles et les démonstrations chorales ont appuyé, de façon symbolique, les politiques sociales et économiques de l'Etat Vargas, en donnant au président l'*ethos* d'un bienfaiteur de la société brésilienne, imbue par ce pseudo lyrisme « civique ».

Image 2





GETÚLIO VARGAS  
FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS (FGV)  
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO  
BRASIL (CPDOC)

## L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE ET VILLA-LOBOS

Avant l'arrivée de Vargas au pouvoir, il existait déjà au Brésil un projet pédagogique conçu par les élites qui aimaient la musique classique. Ce projet défendait que les questions musicales devraient être sous la tutelle d'un Etat fort, capable d'instituer l'enseignement de la musique dans les écoles, en créant des orchestres et en encourageant les compositeurs, en instruisant la population par « la bonne musique ». La fine-fleur de la société voulait donc libérer la nation de la « mauvaise musique », appuyée par l'industrie phonographique.

Quand Vargas est arrivé au pouvoir, il a décidé d'adopter ce projet, en l'adaptant à ses intentions politico-économiques-idéologiques. L'enseignement du « Chant Choral », dans la modalité Chant Orphéonique, est ainsi devenu obligatoire dans les écoles de tout le pays, et le renommé compositeur brésilien Heitor Villa-Lobos, qui venait d'arriver de Paris, a été invité par Vargas pour exercer les fonctions d'administrateur, compositeur et professeur de ce type de pratique musicale ; c'est-à-dire, Villa-Lobos a été ainsi promu au poste de responsable du processus didactique lié au Chant Orphéonique : il devait aussi s'occuper de la formation de





nouveaux professeurs capables d'enseigner cette musique. Ainsi, Villa-Lobos a été directeur du Département d'Éducation Musicale du Ministère de l'Éducation et puis, directeur du Conservatoire Nationale du Chant Orphéonique.

Image 3



HEITOR VILLA-LOBOS  
FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS (FGV)  
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO  
BRASIL (CPDOC)

Image 4



VILLA-LOBOS DANS SON NOUVEAU POSTE DE TRAVAIL: LE CHEF DU DÉPARTEMENT D'ÉDUCATION MUSICALE DU GOUVERNEMENT VARGAS (SEMA)  
FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS (FGV)  
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO  
BRASIL (CPDOC)





Le chant collectif, avec ses *hymnes nationaux* et/ou *chansons patriotiques* était destiné, aussi, à être exécuté par un chœur, lors de grandes concentrations : on parle ici des solennités et commémorations publiques promues par le gouvernement lors des occasions civiques (comme le jour de la Patrie, le jour de l'Arbre, etc.). Les chorales réunissaient des nombres spectaculaires de voix et se produisaient dans des places publiques ou stades de football, avec dix mille, soixante mille, quatre-vingts mille personnes ou plus. Vargas était présent dans les solennités plus importantes comme, par exemple, celles du jour de la Patrie. Il prononçait son discours au beau milieu de la présentation orphéonique, qui reprendrait le chant après la parole présidentielle. Un grand nombre de Brésiliens y étaient : des enfants avec leurs familles, des ouvriers et même des gens appartenant aux classes sociales aisées.

Image 5



GETÚLIO VARGAS DANS LA COMMÉMORATION POPULAIRE AU JOUR DE LA PATRIE – 7 SETEMBRE 1942

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS (FGV)  
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL (CPDOC)





Image 6



FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS (FGV)  
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO  
BRASIL (CPDOC)

Image 7



STADE DE FOOTBALL ET LE BALCON OU LE MAESTRO VILLA-LOBOS  
DIRIGEAIT LE CHŒUR FORME PAR LA SOCIETE CIVILE  
FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS (FGV)  
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO  
BRASIL (CPDOC)







Les compositions étaient du point de vue technique, très simples, d'exécution facile, avec l'harmonie et la mélodie traditionnelles, par rapport au progrès de la musique tonale et atonale du commencement du siècle XX, et, principalement le rythme, qui était caractérisé par le temps binaire, bien marqué et accentué ; il évoquait souvent une atmosphère militaire. Je ne m'occuperai pas ici de la partition, du langage musical et de sa rhétorique spécifique, comme je l'ai fait dans ma thèse de doctorat, mais je montrerai quelques passages des textes des compositions et leur liaison avec la politique officielle.

En songeant à l'analyse discursive à proprement parler, je dois tout d'abord définir quelle est le rôle interactif accompli par le Chant Orphéonique, soit, le cadre communicationnel effectué par ce type de musique. La pratique du chant orphéonique était-elle une interaction réalisée entre « enfants et citoyens chanteurs » face à un « public-auditeur », formé aussi par des citoyens? Ou est-ce qu'il s'agissait d'une interaction entre le compositeur-auteur Villa-Lobos et son public cible? Une interaction souhaitée entre enseignants et élèves en classe? D'une façon générale, toute cette pluralité d'interactions a été accomplie à travers la pratique et l'enseignement du Chant Orphéonique, mais la grande et définitive communication, celle qui englobait toutes les autres, a été à mon avis, la communication politique de l'État Vargas avec la Société Civile.

Cette définition du cadre communicationnel est une première et importante étape de l'analyse : il faut remarquer que le grand sujet de la communication orphéonique, l'instance par excellence de production du discours est l'État Vargas en tant qu'agent du pouvoir : un « Etat communiquant » qui à travers un pouvoir légal et un projet autoritaire a réussi à rendre obligatoire la présence du Chant Orphéonique dans les cursus des écoles brésiliennes. C'était l'Etat qui a donné les principes et qui a disséminé les discours dans la société civile, c'était lui aussi qui a convoqué Villa-Lobos, en le nommant son « porte-parole » et par conséquent, en le faisant participer à cette institution. Et, si l'Etat est dans ce cas, le grand sujet de la communication, dans l'instance de réception nous avons alors la population, formée par une société empirique plurielle, aux caractéristiques contradictoires.





On peut dire (en suivant Charaudeau) que cette communication entre l'Etat et la Société, réalisée par le Chant Orphéonique, était articulée par un « contrat de communication » que j'appellerai « contrat civique-éducatif-musical », contrat dont la fonction peut être illustrée par les écrits officiels de Villa-Lobos (qui existent encore dans les documents du Ministère de l'Éducation).

Selon Villa-Lobos (je traduis), « l'aspect le plus important de l'éducation est, évidemment, l'aide que la chanson collective peut rendre à la formation morale et civique de l'enfance brésilienne ». (Villa-Lobos, s.d.:10) En plus (toujours selon Villa-Lobos), l'enfance brésilienne, avec les « hymnes commémoratifs de la Patrie, qui chantent la gloire des héros nationaux, sera, peu à peu imprégnée de cet esprit de « brésilianité » qui devra marquer toutes leurs actions et toutes leurs pensées dans le futur ». Le « Maestro » brésilien aurait dit à Vargas, et cela me semble très significatif, que lui-même, Villa-Lobos, était capable d'effectuer avec sa musique ce que le président n'obtiendrait pas avec ses soldats. Le compositeur a ajouté qu' « (...) aucun art ne peut avoir sur les couches populaires une influence si puissante que l'art de la musique, qui fascine les esprits les plus faibles voire les plus déséquilibrés ». (Villa-Lobos, 1937b:10). Finalement, il croyait qu'il s'agissait d'une « (...) utilisation nécessaire de la musique qui fonctionnerait comme un réseau capable de transmettre le civisme et la discipline collective (...) ». (Villa-Lobos, s.d. : 27)

Après ce préambule sur le contexte social de l'époque avec son contrat « civique-éducatif-musical », j'arrive à la matérialité du discours orphéonique pour montrer que les mots de celui-ci, *grosso modo*, ont fonctionné comme des « mots politiques », des mots construits en faveur du projet autoritaire de l'Etat.

## UNE BREVE ANALYSE DISCURSIVE

Je vais donc approcher, dorénavant, la question de l'*ethos*, c'est-à-dire les « images de soi » résultantes des musiques qui avaient un objectif rhétorique dirigé vers la population, pour essayer d'influencer ses sentiments, sa façon de penser et d'agir. Dans ma thèse, je suis arrivé à la conclusion qu'il existe dans les compositions de Villa-Lobos un vrai kaléidoscope par





rapport à la notion d'*ethos* ; cela montre, on s'en doute, la richesse symbolique de ses créations musicales. Elles construisaient ainsi, à la fois, une diversité d'images dont les origines énonciatives étaient différenciées, à savoir: (i) une image ou un *ethos* de l'Etat, principal origine de la communication; (ii) une image ou un *ethos* de la population, parce que c'était le peuple qui chantait ces chansons, qui se présentait effectivement dans les festivités, en incorporant le « je » ou le « nous » présent dans le texte orphéonique; et, finalement, (iii) on peut mentionner le bon *ethos* de Villa-Lobos en tant que musicien et/ou éducateur, puisque c'était lui l'auteur ou l'arrangeur des musiques. Je pense que les deux premières images sont les plus importantes. Parlons-en un peu.

Juramento  
(Jurement)

<p>Juramos fé no <b><u>grande guia</u></b> Que agrupou os vinte e um passaros dispersos. Num bando unido pelo céu natal; E que trançando as mãos de norte a sul, Fez do Brasil uma só ronda triunfal!</p> <p>Juramos fé no <b><u>claro construtor</u></b>, Que, alargando os caminhos de amanhã, Acendeu nossos sonhos de fervor E nos deu asas novas de coragem, De esperança e de amor!</p> <p>Juramos fé no <b><u>pioneiro sabio</u></b>, Que, instituindo a justiça aos que trabalham, Nos deu alento em porfiar... vencer... E erguer alto, nos ombros, o Brasil triunfante Como um sol a nascer! a nascer!</p>	<p>Jurons notre foi dans le <b><u>grand guide</u></b> Qui a réunit vingt et un oiseaux dispersés. Dans un groupe unit sous le ciel brésilien; Et qui, en se donnant les mains, du nord au sud, a fait du Brésil une unique ronde triomphale!</p> <p>Jurons notre foi dans le <b><u>brillant bâtisseur</u></b>, Qui, agrandissant les routes de demain, a allumé nos rêves de ferveur Et nous a donné des nouvelles ailes de courage, D'espoir et d'amour!</p> <p>Jurons notre foi dans le <b><u>sage éclairé</u></b> Qui, en instituant la justice à ceux qui travaillent, nous a donné la force de vaincre... Et a élevé haut, sur ses épaules, le Brésil triomphal, Comme un soleil à naître! À naître!</p>
--	---





Ce passage de l'hymne ou chanson *Jurement* montre bien comment le Chant Orphéonique construisait politiquement l'*ethos* de l'Etat, un *ethos* institutionnel personnifié par la figure de son guide: le président Vargas. Son nom n'y est pas clairement mentionné, mais il est sous-entendu dans les expressions que j'ai mises en gras, formées par la combinaison de noms et d'adjectifs particuliers, tels que « grand guide », « brillant bâtisseur » ou « sage éclaireur ». Dans le premier vers, Vargas et son gouvernement se montrent comme un sorte de guide, qui a mis fin aux régionalismes, aux antagonismes et aux rivalités régionales, parce que les « vingt et un oiseaux dispersés » sont, métaphoriquement, les 21 états ou provinces du Brésil. Le « grand guide » était, en ce sens, celui qui a réalisé l'unification du pays et qui a rassemblé ses énergies vers la victoire, vers le progrès.

Dans le deuxième vers, le syntagme « brillant bâtisseur », nous indique qu'avec Vargas, le Brésil avait finalement un Etat digne de ce nom et un président engagé, doué d'un regard bienveillant à l'égard des désirs du peuple. Vargas, avec sa compétence discursive, avec son *phronesis*, a sans doute, selon la musique, construit et reconstruit l'espoir chez les Brésiliens. Dans le troisième vers de notre extrait, l'expression « sage éclaireur » fait clairement allusion à la politique travailliste de son nouveau Ministère du Travail: l'État se présente, alors, à travers l'énonciation orphéonique, comme un Etat affable, qui pour la première fois a accordé des droits aux ouvriers, des droits longtemps revendiqués, comme ceux que j'ai déjà cités. Mais naturellement, la musique ne révèle pas le modèle corporatiste des syndicats « varguistes », modèle qui a mis fin à l'autonomie des classes ouvrières. Dans une autre chanson, la construction de l'*ethos* de l'État personnifié dans la figure de Vargas est suffisamment claire. Je vous en présente un petit morceau :

Saudação à Getúlio Vargas  
(Salut à **Getúlio Vargas**)

O Brasil deposita a sua fé sua esperança e sua certeza do futuro no chefe da Nação!	Le Brésil affirme sa foi, son espoir et sa certitude du futur dans le <b>chef de la Nation!</b>
---	---

Ainsi, on peut dire que cet *ethos* positif, compétent et bienveillant de l'Etat serait capable, en tant que *preuve rhétorique*, d'instituer la croyance ou la thèse que le Brésil était dans de bonnes mains avec Vargas. Par conséquent, il s'agit d'un *ethos* capable de générer des





émotions positives : d'un côté, la joie collective, l'euphorie ; de l'autre la tranquillité apportée par la sécurité sociale ; cela révèle ainsi le visage *pathémique* de cet *ethos*. Dans ce contexte, tout était favorable à la main mise sur l'orientation des comportements civiques des Brésiliens. À ce propos, l'éloge au travail comme facteur de reconstruction de la patrie en crise, n'a pas échappé au contenu thématique du chant orphéonique :

Canção do Operário Brasileiro  
(Chanson de l'Ouvrier Brésilien)

<p>O operário é a força motriz Que sorrindo, edifica as potências! E não pode a Nação, ser feliz Sem trabalho, e sem luz das ciências! (...) Malhar! P'ra frente! Avante! Sob a mesma Bandeira Sejamos um Atlante da Pátria Brasileira!</p>	<p>L'ouvrier est la force motrice Qui en souriant édifie la puissance [de la nation] Et il n'est pas possible que celle-ci soit heureuse Sans le travail et sans la lumière des sciences! (...) Travaillez ! Avant! Avant! Sous le même drapeau Soyons un Atlante de la Patrie Brésilienne !</p>
---	--

On peut dire que, outre la valorisation de l'ouvrier et du travail, mis comme synonymes de bonheur collectif, le discours fait mention à certaines sciences. Et ce mot-là, ou la lumière des sciences, a bien sur une référence spécifique dans l'époque : il s'agit du « fordisme » et du « taylorisme » qui ont proposé une rationalisation des activités productives à travers le contrôle du temps et du rythme du travail, ce qui a permis la formation technique d'une classe ouvrière et la mise en place d'une politique disciplinaire, toutes les deux bien adoptées par le Ministère du Travail. L'emploi de l'impératif aux derniers vers montre la fonction de l'argumentation, soit : influencer le comportement civique du citoyen commun. En d'autres termes, le faire croire à la joie de travailler et de le faire de façon disciplinée.

Je reviens alors à la question de l'*ethos*. L'énonciation des chansons orphéoniques construisait aussi, comme j'ai déjà dit, non seulement l'*ethos* de l'Etat, mais, aussi, au même temps, une image de la population, du citoyen commun, et aussi des enfants qui se montraient à travers les présentations publiques, parce que ceux-ci incorporaient, en chantant, les pronoms personnels présents dans les paroles et les mots de celles-ci. Par exemple, l'énonciation du mot « Jurement » dans le sens de « serment » montre une action discursive de compromis et





d'engagement. Le pronom "nous" incorpore la population et il est par elle incorporé (selon la terminologie de Maingueneau), et cela construit l'image d'un peuple compromis avec son Etat et avec son guide, en produisant une représentation de nation différente de la nation réelle, où plusieurs segments sociaux se mobilisaient contre l'Etat. Le « Jurement » ou serment collectif, alors, se montre comme un acte de langage qui a la force de construire l'*ethos* de la population. L'extrait d'une autre chanson peut mieux illustrer ce que j'ai viens de dire:

P'ra Frente, Ó Brasil!  
(Avant Brésil!)

Damos força sangue e vida, tudo damos ao Brasil! Tudo damos com ardor E nós marchamos sempre alegres, Sempre alegres nós marchamos sem temor.	<u>Donnons</u> notre force, sang et vie, <u>donnons</u> tout au Brèsil! <u>donnons</u> tout avec ardeur Et <u>marchons</u> , toujours heureux, Toujours heureux, <u>marchons</u> sans peur.
--	--

Ici, la population, pendant la mise en œuvre collective du chant, montre son *ethos*: il s'agit de l'image d'un peuple qui se sacrifie, qui donne sa propre vie, son sang et sa main-d'œuvre avec ardeur, dans une marche disciplinée vers l'avenir, en montrant le progrès en cours dans les espaces sociaux.

## CONCLUSION

Je peux dire, en guise de conclusion, que le Chant Orphéonique était un mécanisme rhétorique qui bénéficiait le projet politique, autoritaire et économique de Vargas, ce qui nous apprend que le populisme y a agit dans deux directions symboliques : 1) il a construit une image ou *ethos* présidentiel du grand guide, identifié à une identité populaire et à ses aspirations ; 2) il a construit également un *ethos* lié à l'instance citoyenne, en la représentant virtuellement comme une instance qui participait au pouvoir et au progrès social. Je vous remercie de votre attention.

Image 8





GETÚLIO VARGAS  
FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS (FGV)  
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO  
BRASIL (CPDOC)

Image 9



LA POPULATION  
FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS (FGV)  
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO  
BRASIL (CPDOC)





## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AMOSSY, Ruth. *L'argumentation dans le discours*, deuxième édition, Paris, Armand Colin, 2006.

CHARAUDEAU, Patrick. *Langage et Discours*. Paris, Hachette, 1983.

GALINARI, M. M. *A Era Vargas no Pentagrama: dimensões político-discursivas do canto orfeônico de Villa-Lobos*. Thèse Doct. : Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2007. 447 p. [Available from internet (29/09/2008) :

[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ALDR-76KR43/1/melliandro\\_mendes\\_galinari\\_tese\\_2007.pdf](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ALDR-76KR43/1/melliandro_mendes_galinari_tese_2007.pdf)>]

GOMES, Ângela Maria de Castro. *Burguesia e Trabalho: Política e Legislação Social no Brasil 1917-1937*. Rio de Janeiro, Campus, 1979.

MAINGUENEAU, D. « Ethos, scénographie, incorporation », in AMOSSY, Ruth (sous la direction de). *Images de soi dans le discours: la construction de l'ethos*. Genève, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 75-100.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. *Estado Novo: Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1982.

VILLA-LOBOS, Heitor. *A Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro, DIP, s.d.

