

CANTOS DE TRABALHO : DU LAMENTO DES ESCLAVES A L'EXPRESSION DU COMBAT

INTRODUCTION

Les chants de travail sont un phénomène présent dans beaucoup de cultures depuis des siècles. Le cinéma les a mis en scène, par exemple, dans *Hallelujah* (King Vidor, 1929), avec les séquences des travailleurs noirs et leur famille chantant dans les champs de coton du Sud des États-Unis. Ou dans *Riso amaro* (*Riz Amer*, Giuseppe de Santis, 1949), où les ouvrières saisonnières chantent en rythmant leurs travaux dans les rizières de la plaine du Pô italienne. Ou encore dans le classique de l'animation de Walt Disney *Snow White and the seven dwarfs* (*Blanche-Neige et les sept nains*, 1937) :

« On pioche, tic-tac, tic-tac, tic-tac, dans la mine le jour entier / On pioche, tic-tac, tic-tac, tic-tac, notre jeu préféré / Pas bien malin d'être riche enfin / Si l'on pioche, tic-tac, dans la pierre ou dans la roche / Dans la mine, dans la mine / Où un monde de diamants brille, brille / On pioche, tic-tac, tic-tac, du matin jusqu'au soir / On pioche des diamants par monceaux / Et les sacs de rubis par quintaux ».

Les chants allègres et joyeux des sept nains travaillant pour leur propre bénéfice dans la mine, informent que le bonheur du repos dans le confort du foyer aux petits soins de Blanche-Neige est encore plus précieux que les diamants qu'ils ramassent en piochant. En changeant complètement de référence, les chants de travail dans les mines sont évoqués dans une toute autre perspective par les ex-travailleurs mozambicains des mines d'Afrique du Sud, dans *Makwayela*³⁵⁶ (Jean Rouch, 1977). Dans ce court film, une chorale de mineurs mozambicains

³⁵⁶ *Makwayela* a été filmé comme un exercice avec des étudiants de l'Institut National du Cinéma du Mozambique sous l'orientation de Jean Rouch en Septembre 1977. Rouch était présent avec quelques brésiliens et portugais qui « avaient fui » leurs pays, « et qui cherchaient leurs révolutions personnelles au Mozambique » (mots de Rouch cités par Zoe Graham). Parmi eux se trouvait Miguel Arraes Filho, fils de Miguel Arraes, l'ex-maire de Recife et ex-gouverneur de Pernambouc, qui avait donné son appui au Mouvement de Culture Populaire au début des années soixante (voir, dans les Partie 1 et 2 de cette thèse les pages 39-40 et 110-112). Arraes (père) a été destitué par la dictature, puis exilé en Algérie. C'est à partir de cette expérience qu'ont été créés les Ateliers Varan, officialisés comme association en 1981 et dont le siège était à Paris. (Voir Zoe Graham, « Makwayela et les ateliers de cinéma documentaire de Jean Rouch au Mozambique, dans Juliana Araujo & Michel Marie (dir.), *Varan, un monde visible*, Belo Horizonte, Balafon, 2016 (bilingue Portugais-Français), pp.(fra)13-17. Il est intéressant de noter que cette expérience fondatrice des Ateliers Varan, association qui a mis en marche des ateliers de cinéma très politisés dans plusieurs pays du monde entier, a compté la participation de brésiliens comme le fils de Miguel Arraes. Cette information nous ouvre un champ d'investigation future : dans quel mesure l'expérience culturelle-politique du

présente une danse et chante une chanson de révolte révolutionnaire très anticapitaliste (« Unis les travailleurs du monde entier ! À bas le capitalisme ») comme un exemple réactualisé des chants et des danses qu'ils jouaient dans les mines d'Afrique du Sud afin de supporter le travail et la nostalgie de leur pays d'origine et l'éloignement de leurs familles. Cette chanson, ils la chantent et dansent pour la caméra devant la porte de l'usine de bouteilles où ils travaillent alors, au Mozambique devenu libre.

Au Brésil, les chants de travail ont été mis en scène par Humberto Mauro³⁵⁷ en 1955, avec le son enregistré en studio. Quelques années plus tard, Paulo César Saraceni a fait une tentative de les enregistrer en situation réelle, pendant le tournage de *Arraial do Cabo* :

« Notre idée était de filmer les transformations [dans le village] et d'enregistrer, même sans connaître le cinéma direct qui naissait avec Rouch et les canadiens, la parole des pêcheurs et des ouvriers et les chants de leurs femmes salant les poissons. Malheureusement notre magnétophone était rudimentaire et avec la différence de kilowatts entre le village de Arraial do Cabo et Rio de Janeiro, nous avons perdu beaucoup de chose. Nous avons pu au moins profiter du discours du fou sur la place déserte et faire un disque des chants des femmes, qui nous avons offert au Musée Historique »³⁵⁸.

Leon Hirszman a réalisé trois films sur les chants de travail au Nordeste brésilien. Le premier, *Cantos de trabalho – Mutirão* (1975), a été tourné en août 1974, à Chã Preta, dans l'État de Alagoas. Les deux autres ont été tournés deux ans plus tard en mai 1976, dans l'État de Bahia : *Cantos de trabalho – Cana-de-Açúcar* (1976), à Feira de Santana ; et *Cantos de trabalho – Cacau* (1976), à Itabuna.

L'intérêt de Hirszman pour les chants de travail datait de quelques années. À Chã Preta, où il a tourné le premier film de la série, il avait préalablement enregistré quelques plans, quand il

Brésil des années soixante, principalement, a influencé la conception des Ateliers Varan. Ce ne serait pas un hasard si le premier Atelier Varan organisé hors Paris (après les expériences au Mozambique) a été organisé justement au Brésil (sur cette expérience, voir Bertrand Lira, « Cinéma direct en Paraíba : bref récit d'une expérience », dans *Idem ibidem*, pp.(fra)75-81. Voir aussi Lara Amorim et Fernando Trevas Falcone, *Cinema e memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970-1980*, João Pessoa, Editora da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, 2013.

³⁵⁷ Humberto Mauro, *Brasilianas, Cantos de trabalho*, 1955, 10 minutes, présentation des chants de pilon, batelier et de la pierre. Thalles Gomes Camello da Costa a comparé le court-métrage de Humberto Mauro avec ceux de Hirszman dans son mémoire de master : *Cantos de trabalho no cinema brasileiro : uma análise das obras de Humberto Mauro e Leon Hirszman*, Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

³⁵⁸ Paulo César Saraceni, « Os primeiros sinais do cinema novo », témoignage mimeo, 1979, conservé dans l'archive Alex Viany au MAM-Rio de Janeiro, p.5.

faisait les repérages pour son film *São Bernardo* (1972), une histoire fictionnelle d'après le roman homonyme de Graciliano Ramos, située dans les années trente. Le cinéaste a alors intégré ces images à la fin du film, en montrant selon un registre documentaire que l'état de misère du peuple de la région qu'il représente dans la fiction était encore une réalité dans les années soixante-dix. Sur la création de la musique de *São Bernardo*, avec Caetano Veloso, il explique :

« Nous partons de la musique-seule dans le plan où les paysans viennent en chantant un '*Rojão do eito*'³⁵⁹ qu'ils chantent par paires durant le travail : des plusieurs duos qui entrent l'un après l'autre s'appuyant seulement sur les voix. De ce thème original chanté, nous avons extrait une relation pour d'autres plusieurs thèmes. Une analyse de ce qui est chanté à partir de la relation structurale du film comme un tout ».³⁶⁰

Dans une autre occasion, il explique les rapports entre le son et le montage :

« Le mouvement principal est donné par le montage, par le conflit entre l'image et le son. Dans quelques plans, l'image est fixe et le son se mouvant ; dans d'autres moments le son est fixe. Dans un plan où il n'y a pas de mouvements de caméra, le son se déplace avec un personnage qui se rapproche ou s'éloigne de la caméra. Dans un plan où le son n'a pas de mouvement – un commentaire off – donnée par quelqu'un qui se trouve en dehors du plan, l'image se déplace soit par le montage des plans, soit par le mouvement propre de la caméra ».³⁶¹

Comme nous l'avons vu préalablement, l'œuvre de Hirszman manifeste son intérêt pour la culture populaire, et plus particulièrement pour la musique populaire. Dans les chants de travail, de manière plus évidente encore, son intérêt pour la musique populaire retrouve celui que le cinéaste a toujours manifesté pour le thème de l'ouvrier et de l'exploitation du travail. Cette convergence a été, naturellement, mise en valeur dans le projet de ces films. Mais le cinéaste est aussi très attentif aux chants dans leurs aspects proprement musicaux. Ici encore, dans ses *Chants de travail*, comme dans *Maioria absoluta*, puis dans *Nelson Cavaquinho*, la

³⁵⁹ Un chant de travail.

³⁶⁰ Entretien de Leon Hirszman à Federico Cárdenas (1972), *Hablemos de cine*, p.36, cité par Helena Salem, Leon Hirszman, o navegador de estrelas, Rio de Janeiro, Rocco, 1997, p.210.

³⁶¹ Entretien de Leon Hirszman à José Carlos Avellar, *Jornal do Brasil*, 27 juin 1972, cité par Helena Salem, Leon Hirszman, o navegador de estrelas, Rio de Janeiro, Rocco, 1997, p.210-211.

contradiction entre les conditions matérielles de la vie des gens du peuple et leur production de l'esprit, leur créativité artistique est au centre de son attention.

Comme le spectateur de ces films peut le constater, les travailleurs sont prisonniers de leurs conditions précaires : leurs vêtements sont usés et déchirés, quelques-uns n'ont pas de chaussures ni de chapeau, leurs visages, leur peau desséchée, spécialement chez les plus âgés, leurs gestes expriment la fatigue d'une activité qui est exténuante et souvent dangereuse. C'est une image forte de l'expression du système d'exploitation du travail rural, en vigueur depuis l'origine de la société brésilienne. Une survivance de l'esclavage sous une apparence de liberté.

Les chants l'expriment également à leur manière. Les mots, qui thématissent d'autres thèmes, qui surgissent à l'improviste, évoquent fréquemment les difficultés et la misère de leur vie quotidienne. Mais la composition musicale elle-même, si bien comprise dans sa spécificité, l'exprime peut-être encore mieux. Ce qui qualifie la nature musicale des chants du travail, c'est précisément le fait d'être « interprétés » au moment du travail avec tous les bruits des gestes, de l'environnement, les respirations haletantes, les pauses, etc. qui en font partie. Ce sont des éléments que leurs chants intègrent.

Nous allons maintenant examiner en détail le premier de ces trois films, *Mutirão*. Même dans le *Mutirão*, où les gens travaillent pour s'entraider, les effets de l'exploitation sociale sont également visibles dans la précarité de leurs conditions. Par ailleurs, dans ce film comme dans les autres, les chants sont ce qui réunit les travailleurs, ce qui les soulage et ce qui les anime.

***CANTOS DE TRABALHO – MUTIRÃO*³⁶² (1975)**

Ce film a été réalisé à partir d'un contrat³⁶³ signé avec le Département Culturel du Ministère de l'Éducation et Culture (Departamento de Assuntos Culturais do Ministério de Educação e

³⁶² Nous avons choisi de ne pas traduire le terme « Mutirão », mot d'origine tupi. Il désigne un travail collectif comme par exemple la construction d'une cabane ou une activité agricole commune telles la plantation ou la récolte. Très utilisé au Brésil, il est expliqué dans la suite dans le texte. Son sens est proche de l'idée d'entraide et de solidarité collective. Voir le Contrat pour le financement du film cité ci-après.

³⁶³ Ce contrat est gardé dans la Collection Leon Hirszman, à l'archive Edgar Leuenroth, au Campus universitaire de l'Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, à Campinas, São Paulo.

Cultura) le 24 mai 1974. Le contrat fait référence au projet³⁶⁴ présenté par le réalisateur, daté du 6 décembre 1973, dont les termes sont les suivantes :

CHANTS DU TRAVAIL AU BRÉSIL

Les manifestations folkloriques liées aux chants du travail ont été très peu étudiées parmi nous. Le cinéma peut contribuer efficacement à organiser les connaissances sur ce thème et en même temps les diffuser provoquant alors d'autres manifestations et recherches. Le travail de recherches pendant la préparation du filmage doit être orienté vers l'éclaircissement des relations entre le dénommé « *mutirão* » (entraide), les chants et les festivités qui l'accompagnent.

Quand j'étais en Alagoas, avant le filmage de *Sao Bernardo*, je me suis intéressé à la question et j'ai intégré dans mon film un extrait d'une manifestation de chant choral (en duo) qui accompagnait un travail collectif de préparation de terre pour une plantation. C'était en 1971, à Chã Preta, petit village à une heure de Viçosa, Alagoas.

Mon intérêt sera d'enregistrer également dans le film les vers improvisés qui interviennent normalement et mettent en relief dans le *mutirão* le caractère d'unité du peuple quand il doit faire face à certains types de travail.

Selon Câmara Cascudo – « le *mutirão* n'est ni amérindien, ni africain. Il est avant tout une permanence culturelle. Une institution sociale... chaque groupe social l'organise selon ses coutumes ou tendances particulières, en relation avec l'ambiance. C'est une institution universelle ». Au Brésil, malgré tout, il est en voie de disparition.

Je crois qu'une recherche bien coordonnée pourrait produire une série de films qui, en même temps, auraient leur organisation explicite par région et par type de travail concret. Par exemple, dans ce premier film que je propose de réaliser pour le DAC-MEC, en couleurs et en son direct, j'aborderai le thème au Nordeste des *mutirões* (*mutirão* au pluriel) féminins avec les dentellières et les fileuses.

LES CHANTS DU TRAVAIL AUX CHAMPS

Synopsis

1^{ère} séquence :

Enregistrement utilisant les techniques du son direct au cinéma, des Chants du Travail dans les champs, spécifiant à travers les manifestations des duos, trios et quatuors que le *mutirão* présente dans les formes actuellement encore existantes. Pour cela, on tournera dans quelques États du *Nordeste* du Brésil, par exemple en Alagoas, Ceara, Paraíba.

³⁶⁴ Idem.

Dans cette séquence, qui a pour finalité didactique de situer le spectateur face à une institution sociale de notre folklore quasiment jamais recherché, on essaiera de montrer différents types de *mutirão* différents les uns des autres. Par exemple 1) nettoyage de terrain ; 2) désherbage ; 3) Couverture de paille d'une maison, etc.

Le *mutirão*, *adjuntório*, *batalhão*, *boi-de-cava*, *paga-de-boi* ou *adjunto* (conformément à la région) aura comme contrepoint dans cette séquence, dans l'image, le travail réel que les participants de chaque *mutirão* pratiquent dans leur vie quotidienne. Dans le son, on cherchera à donner à entendre le sens que l'union des forces donne aux hommes qui participent à un travail coopératif.

Cette séquence sera filmée seulement avec la participation des hommes pour que dans la ...

2^{ème} séquence :

Le *mutirão* féminin de dentellières et fileuses sera mis en avant.

Dans cette seconde séquence qui ira, pratiquement, jusqu'au final du film, on cherchera à enregistrer avec plus de profondeur la singularité de comportements pendant les manifestations des femmes qui participent à ces *mutirões*. Nous avons choisi un groupe de fileuses et de dentellières non seulement pour leur beauté plastique et l'harmonie d'un travail collectif de filage mais pour tenter d'étudier, dans le développement du *mutirão*, les transformations des relations inter-familiales pendant sa réalisation et les répercussions dans la vie sociale du village, de la ville ou du quartier où il se développe.

Dans cette séquence, l'improvisation joue un rôle très important cherchant à révéler comment chaque groupe social organise le *mutirão* selon ses habitudes et tendances particulières, en relation avec le milieu. Les vers chantés par les femmes domineront la bande sonore.

3^{ème} séquence : Final

Retour aux thèmes présentés dans la bande sonore de la première séquence. Dans l'image on montrera où, comment et quoi, ce que font les femmes et les enfants des travailleuses pendant la réalisation des *mutirões*.

En vérité, cette rapide structure de travail servira plus de guide pour la recherche et la coordination des filmages, car un film de ce type s'articule au moment de sa réalisation.

Le travail de recherches pendant le pré-filmage devra être repris pour éclaircir les relations entre le *mutirão* et les chants et les festivités qui l'accompagnent.

Quand j'étais en Alagoas, avant les filmages de São Bernardo, je m'intéressais à la question et j'ai intégré dans mon film un extrait d'une manifestation de chant choral (en duo) qui accompagnait un *mutirão* de préparation de terre pour une plantation. C'était en 1971, à Chã Preta, petit village distant d'une heure de Viçosa, Alagoas.

Je m'intéresse à enregistrer également dans le film les vers improvisés qui normalement interviennent et qui soulignent dans le *mutirão* le caractère d'unité du peuple quand il se confronte à certains types de travail.³⁶⁵

L'intérêt pour « le caractère d'unité du peuple quand il doit faire face à certains types de travail » est souligné dans cette proposition. Cet intérêt est très clairement lié au combat social dans *Pedreira de São Diogo*, au début des années soixante, où d'ailleurs le cinéaste avait déjà utilisé la musique (batterie de la samba) pour souligner justement le caractère d'unité du peuple, comme nous l'avons vu. À la date où le cinéaste envoie au Ministère de la Culture sa proposition de filmer les chants de travail, le pays encore sous la présidence du Général Emílio Garrastazu Médici³⁶⁶, son désir d'intervention sociale ne peut pas s'exprimer de façon aussi explicite. Mais la dénonciation de la misère et le rappel aux valeurs de l'union du peuple sont bien là, dans son intérêt pour filmer le folklore. Par ailleurs l'attention de Hirszman sur l'expression populaire a grandi, ce qu'il signale lui-même à propos de la découverte de la parole du peuple dans l'expérience de *Maioria absoluta*, qui s'explicitera avec la réalisation de *Nelson Cavaquinho* et qui est évident dans les termes de sa proposition pour les Chants de travail.

Dans cette proposition envoyée au Ministère de l'Éducation, Hirszman explicite un projet de continuité, l'intention de réaliser « une série » de films, en couvrant des régions diverses et plusieurs types de travail. Le premier, en couleurs et en son direct, inclurait des *mutirões* féminins, des dentellières et des fileuses au Nordeste et les effets du travail coopératif dans les familles et communautés. Il y avait également dans la proposition l'intention de filmer comparativement les travailleurs dans des travaux en « *mutirão* » et dans « leurs travaux quotidiens » : Hirszman pensait sûrement aux petits emplois mal payés, au système d'exploitation du travail qu'il voulait dénoncer.

Les sujets effectivement filmés en 1974 ne correspondent pas précisément à ce qui était prévu dans le projet original, comme l'on verra ensuite. Ce qu'il est resté de la proposition initiale,

³⁶⁵ Voir la note 357.

³⁶⁶ Le Général Emílio Garrastazu Médici est resté à la Présidence du Brésil de 30 octobre 1969 à 15 mars 1974. Son gouvernement a été marqué par une montée de la répression politique et la censure des communications. Cette période est également connue par ce qu'on a nommé le « miracle économique », à cause de la croissance du PIB, mais avec la montée de la dette externe.

outre la région de tournage, c'est la structure en trois parties, l'attention aux aspects musicaux des chants et les relations entre les chants et les *mutirões*.

Le film

Le film tient à documenter des aspects de groupes sociaux du Brésil et il suit une démarche de documentation ethnographique. Même les cartons du générique à l'ouverture présentent un format typique des fiches catalographiques des archives historiques ou ethnographiques en usage à l'époque. Dans le générique, en tant que responsable pour « consultation/texte » du film, il est indiqué Vicente Salles. Il s'agit d'un anthropologue, folkloriste reconnu, qui avait déjà travaillé au Conseil de la Musique Populaire du Musée de l'Image et du Son de Rio de Janeiro, et qui, au début de la décennie 1970, commence à produire les disques de la collection « Documentaire Sonore du Folklore Brésilien ». Il faut notamment noter la discrétion des effets cinématographiques, des cadrages, des mouvements de caméra, la façon dont le film se concentre exclusivement sur la pratique qu'il entend montrer.

Toutefois, Leon Hirszman, qui est avant tout un créateur, a fait de son film une sorte d'opéra. Un opéra moderne. Nous tenons à ce terme, qui d'ailleurs porte une étymologie tout à fait suggestive. Le cinéaste est lui-même également au travail et au travail, s'il se maintient très fidèlement à la documentation, et plus encore à la découverte de son sujet, il doit en même temps découvrir une forme cinématographique pour l'exprimer.

Son ciné-opéra se développe en deux parties, chacune bien caractérisée visuellement et musicalement. En les présentant, il y a encore une « Introduction » ou « Ouverture », où l'on contextualise le thème, présente l'ambiance, les personnages et les voix (en vocalises). Puis les deux parties, le Ier et le IIème Actes. Le « Ier Acte » (« *Mutirão* de désherbage ») : les hommes y travaillent la terre avec leurs bêches et chantent en récitatifs. Le « IIème Acte » (« *Mutirão* de colmatage ») où d'autres personnages sont mis en scène, où les actions se diversifient, où le rythme très marqué du chœur va ressortir, puis les voix qui vont se multiplier et se diversifier.

Ce qu'il faut retenir pour bien suivre le développement de notre analyse, c'est la nature des chants qui sont enregistrés au tournage. Un des aspects qui les caractérisent est leur forme contrapunctique lors de leur exécution, ce qui signifie les décalages ou les asynchronies entre les voix. Nous allons mettre en relation ce phénomène au niveau des chants eux-mêmes avec

un autre phénomène d'asynchronie, celui qui s'opère dans la relation son et image, au niveau du montage filmique.

Ouverture

Le film débute par la présentation du générique et du thème en six cartons. Le premier porte le nom de l'institution productrice : « Ministère de l'Éducation et Culture / Département des Sujets Culturels / Plan des Actions Culturelles » ; le deuxième, le titre du film (qui indique synthétiquement le thème concerné et le lieu du tournage) : « CHANTS DE TRAVAIL / Chã Preta, Alagoas » ; et le troisième, le générique technique : l'image, le son, le montage, le texte, les laboratoires, la production, la réalisation. Le quatrième et le cinquième cartons expliquent l'action filmée, la signification du terme « *mutirão* » (« entraide »). Ainsi, le quatrième :

« L'institution du travail collectif a un caractère universel et apparaît dans tous les pays sous des différentes formes de socialisation. La tradition du chant de travail collectif au Brésil, où des influences indigènes se mélangent aux influences européennes et africaines, subsiste, avec difficulté, principalement dans les milieux ruraux. »

Et le cinquième :

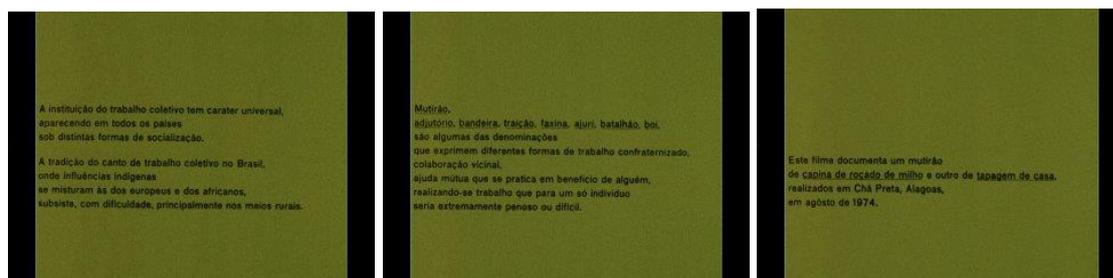
« *Mutirão* – comme également *adjutório*, *bandeira*, *traição*, *faxina*, *ajuri*, *batalhão*, *boi* – sont quelques-unes des dénominations qui expriment des différentes formes de travail confraternel, collaboration entre voisins, aide mutuelle au bénéfice de quelqu'un, en réalisant des travaux qui seraient très difficiles ou pénibles s'ils étaient réalisés par une seule personne. »

Finalement, le sixième carton désigne la manifestation filmée, le lieu et la date de tournage : « Ce film documente un *mutirão* de désherbage pour planter du maïs et un *mutirão* de colmatage de maison, mis en œuvre à Chã Preta, Alagoas, août 1974 ».

Les cartons de présentation nous amènent à imaginer donc deux « Actes » : « *Mutirão* de désherbage pour planter du maïs » et « *Mutirão* de colmatage de maison », ce que les images – et aussi le son – vont confirmer. Pourtant le passage d'une partie à l'autre reste trouble : il n'est pas tout à fait simple de voir où se termine et où commence chacune de ces deux parties, comme nous allons le voir. Mais avant de nous préoccuper d'elles, considérons les cartons eux-mêmes,

qui composent l'Introduction, l'Ouverture du film – mais également ici les limites initiale et finale nous semblent mouvantes.

Les six cartons ont le même aspect : même fond d'écran, même tons, même type et taille de caractère, même format, configurant un ensemble homogène dans l'évolution visuelle du film : ils forment ainsi une introduction qui comporte les informations autour du tournage et du thème. Mais les trois premiers cartons se succèdent en silence, et à partir du quatrième carton, lorsqu'on commence à lire la présentation du thème du film, interviennent les voix : c'est un chant en vocalises qui se développera en continuité jusqu'au-delà des cartons d'ouverture, en traversant le premier plan – où l'on voit une maison de boue entourée d'un champ de maïs et de manioc, une femme, des enfants -, et ne va se terminer qu'au milieu du deuxième plan : lorsque l'on voit au loin, parmi les herbes d'un vaste terrain, neuf travailleurs en train de désherber la terre avec leurs bêches. On peut donc penser qu'il s'agit là de l'Ouverture, délimitée au niveau de la bande son. Elle commence et se termine *avec les chants* - et non avec les cartons à l'image. Elle présente les voix (en vocalises) des hommes qui chantent. Cette Ouverture, dans le niveau de l'image présente d'abord le thème par les textes écrits sur les cartons, puis par une synthèse visuelle des éléments du film dans ses deux premiers plans³⁶⁷, fixes : la maison de boue, les champs pour planter le maïs, les personnages, la femme, les enfants, les hommes avec leurs bêches.



³⁶⁷ Thalles Gomes Camello da Costa a bien vu la synthèse des éléments du film dans ces deux premiers plans (Voir *Cantos de trabalho no cinema brasileiro : uma análise das obras de Humberto Mauro e Leon Hirszman*, Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015



Ce deuxième plan, fixe, où l'on voit au loin les neuf travailleurs désherbant la terre, dure 18 secondes. C'est là, *au milieu de ce second plan*, après la fin des vocalises introductrices, et suite à une petite pause, que commence le premier chant, complet et avec un texte. Les paroles, marquées par de forts régionalismes, sont difficiles à comprendre, mais il n'y a pas de doute que le chanteur annonce le début de son histoire.

Fin de l'Ouverture, début de la Partie 1

Je vais raconter ma suite
 Aux amis mes copains
 Depuis que je suis né
 Il n'y a que dieu qui le connaît
 Oiáaaaêeee

Ce chant débute par une voix *solo* en récitatif improvisé. À la fin de chaque phrase, les autres chanteurs (un ou plus), en devinant le mot final de la phrase, viennent rattraper (en général en retard) le soliste pour chanter avec lui le dernier mot ou bien la dernière syllabe du dernier mot, à laquelle il ajoutera des *fermatas*, cris et vocalises, aléatoirement. Le retard des autres chanteurs en rattrapant le soliste, et le décalage entre chacun d'eux provoque un effet général de décalage dans le chœur, comme caractéristique dominante.

La partie I du film, « *Mutirão* de désherbage pour planter du maïs », au niveau de la bande son, commence donc là, bien au milieu du plan, au moment où ce chant commence. L'impression, dans la bande son, que c'est bien là que la Partie I commence se fait plus forte avec le texte chanté, où le chanteur annonce le début de son histoire. Mais visuellement, la scène était déjà

commencée, depuis le début du plan, 8 secondes auparavant – mais là-bas, au début du plan, ce sont encore les vocalises de « l'Ouverture » de ce ciné-opéra qui résonnent : le décalage entre la bande-image et la bande-son, qui évoluent en contrepoint, contribue, ainsi, à brouiller les limites entre les parties du film.

Tout au long du « *Mutirão* de désherbage » (la première partie du film), on entendra quatre chants, à peu près dans le même style que le premier. Le quatrième a comme sujet le chant lui-même. Toujours avec la difficulté de bien entendre tous les mots, on peut quand même comprendre les références à l'improvisation, à la musicalité des cris, au défi – la provocation du chanteur vers les autres pour qu'ils lui répondent et le rejoignent dans le chant :

« Quand à ce pays je suis arrivé,
J'y suis resté pour improviser
Oooooh
C'était la naissance de Chã Preta
[Quirim est venu par la mer]
Oooooi
Prépare-toi oh Luizinho
Que Mané vient te rattraper
Tiens, Dagoberto!
Le maître va échouer :
Voilà!!!
Ooooh... »
Oh Tarquino, te prépare toi aussi : va, crie
Dans la foi d'où tu chantes
C'est beau ton cri
Ooooh... »

Notons encore que le mot « improviser » dans le chant peut s'appliquer aussi au travail lui-même et à la façon du chanteur de se maintenir et organiser sa propre vie. La maison que nous allons voir construire plus loin, par exemple, est une expression claire de cette « improvisation » de la vie.





Dans « *Mutirão* de désherbage pour planter du maïs », les plans plus larges et plus longs (le plus long arrive à 1 minute et 10 secondes) nous permettent de suivre le travail dans sa continuité et, en même temps, nous laissent entendre les chants en synchronisme avec l'image. Mais il y a quand même plusieurs coupures à l'image, alors que, inversement, sur la bande-son les chants se développent dans leur intégralité, sans interruptions. Il y a, ainsi, une autonomie des chants par rapport aux images. Le montage de la bande-image décrit visuellement le travail. Des plans plus ou moins larges du groupe de travailleurs, en général longs, alternent avec des plans plus rapprochés des bêtes, des pieds, des mains, des mouvements de corps, en général courts. Les plans plus rapprochés montrent en détail les gestes, les outils, les habits. Parfois les plans rassemblent deux, trois ou plus travailleurs, ou quatre bras, ou trois pieds, etc. D'autres fois, les plans ne montrent qu'un pied, un bras ou un homme tout entier. Cela double les effets des voix, qui résonnent parfois seules, parfois en duo, en trio ou en chœurs plus ou moins nombreux.

Les chants sont inséparables du travail : on les entend avec les bruits des bêtes sur la terre, des feuilles, quelques phrases échangées entre les travailleurs, les chants des coqs. Et on entend aussi, dans les voix qui chantent, les impulsions de l'émission, les coups de souffle qui vont ensemble avec les coups des bêtes. Le rythme des chants, des respirations, les variations de

l'intensité de la voix, les efforts des bras, les gestes du travail se produisent tous ensemble, dans le même mouvement. Ainsi que les décalages entre les voix du chœur, en créant des effets sonores spécifiques dans l'ensemble, se produisent eux-mêmes en rapport avec les efforts, les mouvements, les respirations de chaque travailleur, bref, avec la dynamique du travail. C'est dire que les chants portent des aspects spécifiques de cette ambiance et de cette dynamique, qui les caractérisent musicalement et qui ne se produiraient pas s'ils étaient chantés dans un autre contexte.

Fin de la Partie 1, début de la Partie 2

Le chant suivant, en mettant en place une dynamique différente, laisse percevoir cela encore plus clairement. Le texte est autoréflexif, comme le précédent, mais musicalement, il est différent des précédents. Malgré les difficultés à comprendre les mots, comme on l'a déjà signalé, il est clair que le chanteur invite son collègue à faire attention à lui, à le suivre, l'entendre, car « il est doué » dans ce métier de chanteur et donc il improvise son chant en y trouvant la « rime » :

« Manaê, manaê (choeur)
- Oh Luizim, reste entendant (soliste)
Manaê, manaê (choeur)
- Car ma rime vient arrivant (soliste)
Manaê, manaê (choeur)
(...)
- Car dans mon souffle, ma poitrine (soliste)
Manaê, manaê (choeur)
- Je suis doué, donc je rime (soliste)
Manaê, manaê (choeur)... »

Le chant, différemment des précédents, est fort rythmé, marqué par la pulsation des coups des bêches sur la terre, et ponctué par les réponses du chœur, en unisson, à chaque fin de phrase du soliste. Les autres chants dorénavant seront aussi, comme celui-ci bien rythmés, la pulsation marquée par les coups des bêches.



Dans le cas du plan où ce chant intervient, le son et l'image entrent en scène en même temps (et non en décalage comme auparavant). Les coups des bêches sur la terre interviennent, à l'entrée du plan, en synchronisme son-image, avec le chœur : « Manaê, Manaê ». Le début du chant a été coupé, car la première chose que l'on entend est la réponse du chœur – et non pas le vers du soliste. Les coups des bêches sur l'entrée du plan renforcent l'idée de la coupure par l'image même des bêches. La coupure intervient ainsi dans le montage de la bande-image, dans le montage de la bande-son, et dans la figure des bêches, simultanément. Le chœur renforce l'idée de l'unité. Il y a comme un bel unisson : 1) entre les voix du chœur, 2) entre les voix et les bêches, 3) entre l'image et le son du film. Il y a toutefois un résidu de décalage entre les bêches dont les sons est évident à l'écoute par comparaison avec l'unisson des autres éléments. De la même manière les décalages aperçus auparavant, soit dans les chants, soit dans le montage son-image, deviennent encore plus perceptibles par comparaison avec l'unité de ce plan.

L'aspect synchronisme-asynchronisme que, au long du film, l'on peut entendre dans les chants – c'est-à-dire les décalages et la simultanéité ou les unissons entre les voix des chanteurs – est ainsi redoublé par le montage qui nous donne parfois le décalage entre le son et l'image, parfois le synchronisme.

Le montage met en évidence les aspects des chants, en créant une résonance entre le son et l'image, qui n'est pas immédiate, mais aussi entre les structures des chants, d'un côté, et l'organisation de l'ensemble son-image, de l'autre côté, qui attire l'attention du spectateur autant sur les mouvements des chants que sur les mouvements du film.

Le plan des bêches où le chœur chante « Manaê, Manaê » est au milieu du film. Dans l'édition restaurée (de la Cinemateca Brasileira), qui a une durée totale de 13:09 minutes, il commence à 6:11 et se termine à 6:43. Mais quand le plan se termine, le chant ne se termine pas, il n'y a pas de coupure sur la bande-son, et le chant se prolonge, traverse le plan suivant et ne va terminer qu'à la minute 7:03, bien au milieu de l'autre plan, réintroduisant le décalage son-image dont nous avons parlé ci-dessus.

Visuellement, le plan des bêches où les chanteurs chantent « Manaê, Manaê », que l'on vient d'analyser ressemble aux plans précédents – à ceux qui composent la partie I, « *Mutirão* de désherbage ». Il ne montre que les hommes avec leurs bêches, sur la terre, l'herbe, la végétation, comme le faisaient les plans antérieurs. Au point que dans la partie II, « *Mutirão* de colmatage de maison », on voit encore les mêmes hommes avec leurs bêches, mais l'environnement est tout autre. Il existe une continuité visuelle entre le plan « Manaê, Manaê » et les plans antérieurs, notamment en comparaison avec le suivant : dans le plan suivant, le décor change, on cadre la maison en construction, puis le ruisseau, et d'autres hommes qui travaillent maintenant avec leurs mains. Ainsi le plan « Manaê Manaê » visuellement semble être le dernier plan de la Partie I, « *Mutirão* de désherbage ». Mais, par ailleurs, le chant qui commence avec lui s'approche dans son style des chants qu'on va entendre dans la Partie II, « *Mutirão* de colmatage » - et il se termine là où visuellement nous sommes déjà en plein dans le « *Mutirão* de colmatage ». Où donc se termine l'une et où commence l'autre partie de l'œuvre ? Avec l'image ? Avec le chant ? Quelle que soit la décision de l'analyste, il est certain que le film choisit de brouiller les limites entre les parties.



On est donc dans le « *Mutirão* de colmatage ». Aux images, la maison en construction, le terrain et le ruisseau d'où l'on retire la boue, les hommes qui retournent la terre avec leurs bêches en la rendant malléable, et d'autres hommes, femmes et enfants qui travaillent avec leurs mains, en mouillant la terre, en retirant la boue, en transportant la boue, en colmatant de boue les murs de la maison. Il y a des plans plus larges et d'autres moins larges mais ils sont tous suffisamment larges pour réunir au moins deux personnes : on ne voit jamais un individu tout seul dans un plan. Il y a des plans fixes – de la maison, des hommes et leurs bêches, de la communauté au bord du ruisseau -, et des mouvements de caméra qui suivent principalement les enfants dans leurs va-et-vient en transportant la boue. Le plan le plus court est de 5 secondes, et les deux plus longs de 38 secondes. En général, leur durée moyenne excède 10 ou 15 secondes. On accompagne en continuité donc des grands morceaux de la scène et les allers et retours des enfants.

Les deux premiers chants que l'on entend dans le « *Mutirão* de colmatage », tous les deux fort rythmés et marqués par les pulsations des bêches, dominant d'abord le champ sonore mais, à la fin, les autres voix de la communauté s'y superposent. Le premier, qui a commencé à la minute 6:11, déjà commenté ci-dessus, se termine juste après le début de la conversation entre deux hommes qui apparaissent dans l'image en train de mouiller la terre.



Le deuxième chant commence sur l'image de la terre mouillée et ensuite le montage synchronise à l'image qui lui correspond les plans des chanteurs retournant la terre, la boue. Les coupures suivantes, qui alternent les images des chanteurs et celles de la maison, coïncident avec la pulsation du chant (et des bêches) – même si cet effet rythmique est discret, car les coupures, qui ne sont plus que trois, sont assez espacées, les plans sont assez longs (les deux premiers durent 10 secondes et le troisième 25 secondes). Le texte, malgré les difficultés pour comprendre les paroles, fait explicitement référence au travail en cours, dans le vers répété en refrain : « Je creuse la boue, j'excave le sol », et à la coopération du travail collectif, l'entraide, dans la voix du soliste : « Oh Luizinho, vieux copain, qui m'a envoyé un appel (...) ».

À nouveau sur la pulsation de ce chant, la troisième coupure fait intervenir un plan où les hommes qui bêchent sont dans une pause du travail, en train de boire de l'eau, les autres voix de la communauté se superposent au chant, que toutefois l'on entend encore, et la caméra bouge en cadrant plus bas d'autres hommes, d'autres femmes et d'autres enfants. Finalement, le chant se termine et laisse entièrement la place aux cris des enfants, à des interjections, aux appels, à des phrases courtes, des mots de tous les gens qui participent au *Mutirão*, comme aussi aux bruits de l'eau, etc. – des sons qui dorénavant vont dominer le champ sonore. Un troisième chant va encore se faire entendre plus tard, mais au loin, derrière les autres voix. Dans les derniers plans, tout fait silence pour ne laisser entendre que les coups de la boue lancée sur le mur.

La démarche ethnographique est claire. La perspicacité avec laquelle on enregistre les chants dans leur contexte d'occurrence, en association avec le travail, les espaces, la communauté, nous démontre cela. Mais au-delà de la sensibilité ethnographique, Leon Hirszman révèle aussi une sensibilité musicale remarquable. Une sensibilité musicale actuelle, contemporaine, qui perçoit les bruits ambiants comme des sons musicaux³⁶⁸. Comme on l'a vu, Hirszman adopte le recours de la post-synchronisation pour faire jouer les chants intégralement, indépendamment des coupures faites à l'image. Rien donc ne l'empêcherait de juxtaposer tout au long de la bande-son, en couvrant toute la durée du film, plusieurs chants qu'il a pu enregistrer. Cependant, il y a des pauses entre les chants, il y a plusieurs moments, spécialement dans la deuxième partie du film, où les chants laissent la place à tous les autres sons d'ambiance : les

³⁶⁸ Tel que John Cage dans son œuvre *4'33''* (1952).

mots, les cris, les bruits de l'eau, des bêches, des pas, tout se fait musique dans les travaux du « *Mutirão* », et la percussion des coups de boue lancés par les mains sur le mur de la maison conclue le morceau. La mise en valeur de la dimension artistique de ce que l'on voit (et écoute) est évidente quand à la fin, pour la dernière image, le cadre coupe le mur : un tableau de boue, marqué par les gestes des doigts de l'ouvrier.









Sauvegarder l'expression est un combat politique

Deux ans après avoir tourné *Cantos de trabalho – Mutirão*, en Alagoas, Hirszman réalise *Cantos de trabalho – Cana de açúcar* (1976), à Feira de Santana, et *Cantos de trabalho – Cacau* (1976), à Itabuna, dans l'État de Bahia, comme nous l'avons noté plus haut. Avec ces deux derniers films, le cinéaste donne un prolongement au projet soumis au Ministère de l'Éducation en 1973, où il proposait de réaliser « une série » des chants de travail, « organisés par région et

par type de travail concret »³⁶⁹. Cette fois ci, c'est le cinéaste lui-même qui les produit, probablement dans des conditions budgétaires nettement plus difficiles.

Les deux chants de travail réalisés en 1976 suivent une idée présentée dans le synopsis du projet soumis en 1973 au Ministère de l'Éducation, spécifiquement dans la fin de la première séquence du synopsis qui intègre le projet : faire un *contrepoint* aux séquences de « *mutirão* » (l'entraide), nous le rappelons :

« Le *mutirão* (...) aura comme contrepoint dans cette séquence, dans l'image, le travail réel que les participants de chaque *mutirão* pratiquent dans leur vie quotidienne. Dans le son, on recherchera à donner à entendre le sens que l'union des forces donne aux hommes qui participent à un travail coopératif ».³⁷⁰

Les deux chants de travail tournés en 1976, pendant la récolte du cacao et la coupe de la canne à sucre, concernent des « travaux réels quotidiens » traditionnellement très mal payés par les propriétaires terriens dans les zones rurales de Bahia. La nature des activités, ainsi que l'extension de la plantation de canne à sucre ou la présence des hangars et les grandes terrasses de séchage pour le cacao ne laissent pas de doute : il ne s'agit pas d'un *mutirão*, d'un travail collectif d'entraide entre voisins, mais d'activités rémunérées pour les profits d'un patron. Les traits de pauvreté des ouvriers, visibles avec leurs vêtements déchirés, sont évidents comme dans le premier film de la série (*Chants de travail - Mutirão*). Au pied d'un ouvrier qui foule pieds nus les grains de cacao, s'affiche un pansement qui rappelle les mauvaises conditions de travail et son caractère potentiellement dangereux lors du maniement des machettes. Comme dans le film de 1974, le travail, pénible et exténuant, est également montré dans toutes ses étapes, ainsi que tous les gestes et les mouvements des travailleurs, qui chantent en les rythmant.

³⁶⁹ Contrat entre Leon Hirszman et le Ministère de l'Éducation et Culture signé le 24 mai 1974, et gardé dans la Collection Leon Hirszman, à l'archive Edgar Leuenroth, au Campus universitaire de l'Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, à Campinas, São Paulo. Ce Contrat est présenté intégralement au début de ce chapitre.

³⁷⁰ Ibidem.



Cantos de trabalho - Cacau

Dans le dossier « Cantos de trabalho » de la « Collection Leon Hirszman » de l'archive Edgar Leuenroth, on trouve un document nommé « Culture de la canne à sucre : synopsis ». C'est un projet très ambitieux sur toute l'histoire de la canne à sucre au Brésil, détaillé dans tous ses aspects les plus diversifiés, des instruments de travail aux sous-produits de la canne à sucre, du grand propriétaire terrien du moulin à sucre à l'entrepreneur moderne, de l'inégalité de la production entre le Nordeste et le centre-sud, jusqu'à la situation écologique et la position du Brésil dans la situation du marché international à l'époque contemporaine. Il est clair que ce projet ne concerne pas ce petit court-métrage sur les chants de travail. Le cinéaste avait-il l'intention d'utiliser ceci dans un documentaire plus important ?³⁷¹ Le fait est que ce court métrage sur le chant de travail évoque l'histoire de la canne à sucre sur plusieurs siècles, une histoire que le cinéaste avait l'intention de filmer.

³⁷¹ Peut-être dans le projet que Hirszman a commencé à tourner cette même année 1976 pour la télévision Italienne RAI sur l'histoire du Brésil ? Sur ce film pour la RAI (disparu jusqu'à aujourd'hui), voir Reinaldo Cardenuto, *O Cinema político de Leon Hirszman (1976-1981) : engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*, thèse de doctorat, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Les images de *Chants de travail – Canne à sucre*, très fortes, rappellent celles de *Maioria absoluta*, avec les enfants sur le terrain et les ouvriers qui coupent la canne. Et ceci dès son plan initial, semblable aux derniers plans du film de 1964 : au fond du cadre, un paysan traverse laborieusement le paysage aride, pendant que dans le son, on entend les chants mélancoliques enregistrés sur place.



Maioria absoluta



Cantos de trabalho – Cana de Açúcar





Cantos de trabalho – Cana de Açúcar

Les commentaires en voix *off*, énoncés par la voix de Ferreira Gullar, rappellent, comme ceux de *Maioria absoluta*, également dits par le poète, l'origine esclavagiste de la culture de la canne à sucre :

« Les travailleurs de la canne à sucre chantent aujourd'hui encore durant le travail comme chantaient il y a des siècles d'autres hommes qui réalisaient cette même tâche. Le ton aigu et triste de ces chants fait arriver jusqu'à nous le *lamento* des esclaves. Mais le *contrepoint* des voix rappelle le *mutirão* : le travail en commun et solidaire de camarades. A travailler en chantant les gens s'unissent et s'intègrent dans la tâche collective. Sur le même rythme se déroulent le travail et le chant »³⁷².

³⁷² Traduction donnée par les sous titres de l'édition de Doriane Films, Leon Hirszman, *Ils ne portaient pas de smoking, Cinq films*, collection soleil/mémoire, 2012.

« Le sens de l'union des forces » ou « le caractère de l'unité du peuple quand il doit faire face à certains types de travail »³⁷³ sont évoqués comme contrepoint à des conditions semblables à celles de l'esclavage. De l'exploitation extrême aux possibilités du combat : le message est lancé. Il est contenu dans le chant. Le chant l'exprime.

Le cinéaste accorde une attention particulière aux aspects musicaux des chants qu'il filme. Les éléments structurants de ces chants, il les a identifiés : ce sont le contrepoint et l'improvisation, comme les gestes vocaux, la dynamique de plusieurs voix, l'harmonie et les dissonances qu'elles forment. Cette attention concerne sa recherche des rapports entre les chants et les autres éléments du film, soit de ce qui est représenté (le travail) soit de la représentation elle-même (ses aspects cinématographiques). C'est cela que nous avons observé antérieurement dans *Cantos de trabalho – Mutirão* et qui se prolonge ici dans ces nouveaux chants de la canne à sucre et du cacao.

Dans *Chants de travail – Canne à Sucre*, nous avons à nouveau observé quelques signes de cette recherche. Certains mouvements de la caméra rappellent les gestes caractéristiques de la voix des chanteurs : les *glissandos* (gestes mélodiques qui font glisser la voix entre les notes – comme tracer une ligne plus ou moins courbe) avant de s'arrêter sur une *fermata* (ce qui équivaut au plan fixe). Le montage conserve quelquefois ces petits gestes de la caméra qui aurait pu être éludés sans problème, car après eux la caméra s'arrête, en plan fixe, sur une nouvelle action.

L'expression culturelle est mise en avant dans ces films. Et ce n'est pas par hasard que les commentaires en voix *off* se terminent en signalant les risques de perte de cette tradition culturelle ancestrale : « Le progrès industriel et les transformations associées, l'urbanisation croissante et le système des médias tendent à étouffer ces formes de création culturelle populaire ».

Ces mots du commentaire de *Cantos de trabalho – Cana de açúcar*, repris à peu près également dans les commentaires en voix *off* de *Cantos de trabalho – Cacao*, signalent que ces chants que

³⁷³ Les termes sont ceux du projet soumis en 1973 au Ministère de l'Éducation (voir ci-dessus et plus haut dans l'intégralité le Contrat entre Leon Hirszman et le Ministère de l'Éducation et Culture signé le 24 mai 1974, et gardé dans la Collection Leon Hirszman, à l'archive Edgar Leuenroth, au Campus universitaire de l'Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, à Campinas, São Paulo. Ce Contrat est présenté intégralement au début de ce chapitre.

le peuple crée, collectivement, en partageant ses activités, dans un dialogue ludique, sont peut-être à préserver comme patrimoine culturel. Mais les films les signalent surtout comme l'expression de l'esprit, de la créativité, et du « caractère de l'unité du peuple » pour faire face à la tendance lourde des avancées de la société capitaliste à détruire les derniers recoins d'humanité. Parmi celles-ci, le système des médias.

Dans ces films courts à petit budget sur les chants de travail, Hirszman a peut-être trouvé un espace privilégié pour l'expérimentation de son cinéma, dans sa thématique comme dans son langage. Dans tous les cas, dans ces documentaires, il partage intimement avec ceux qu'il filme l'exercice de l'expression libre, libre des contraintes du cinéma commercial ou du système des médias. L'exercice de cette expression est une forme de résistance à la massification de la culture, et de lutte contre l'avancée du système oppressif.

Pour finir, nous reproduisons ici la continuité des paroles improvisées des chants du travail de la canne à sucre afin d'attester de l'extraordinaire invention poétique de ses vers libres improvisés avec ses allusions à la vie quotidienne et son ironie lors de la référence au « M'sieur Carioca qui a fait les comptes à la va-vite » ; « Il a pris l'argent en poche Y'a pas tout ce que je veux M'sieur Carioca », belle manière de prolonger la dénonciation de l'exploitation des ouvriers :

« Je n'ai pas peur de me tromper / quand je suis bien parti / Je n'ai pas peur de me tromper / J'ai coupé la canne qui m'avait cassé la fenêtre / Cinq paires de côtes / Un pied de cochon cru / Je fais un saut / Par-dessus un autre saut / Je veux voir saut par saut / je veux voir sauter le saut / J'ai frappé un coup / Sur la chaise du grippe-sou / Je l'ai cassée sur le bananier / J'ai bien failli y rester / Ma femme a voulu me taper / En pleine figure, pas question / Sinon, elle attrape aussi / C'est bien le seul moyen / A la corde sur le lit douillet / Je te promets de t'attacher / J'ai fait un saut / Par-dessus un autre saut / J'ai cassé un tabouret / Un fauteuil à bascule / Je vais voir le Carioca / Qui devra me voir chanter / Je veux voir le Carioca / Qui devra me voir chanter / M'sieur Carioca / Quand j'attrape mon couteau / Quand je chante tout le monde / Quand je chante dans le sertao / M'Carioca a fait les comptes à la va-vite / Il a pris l'argent en poche / Y'a pas tout ce que je veux / M'sieur Carioca / Et maintenant à vrai dire / Mon couteau est affilé / Dis-moi ça et tu verras / Ma femme a voulu me taper / En pleine figure, pas question / Si tu tapes / C'est bien le seul moyen / A la corde sur le lit douillet / Je te promets de t'attacher / J'ai fait un saut / Par-dessus un autre saut / Je veux voir saut par saut / Je veux voir sauter le saut / Le tabouret, c'est pas la table / Qu'est pas faite pour s'asseoir / Mon chevreau / Oh mon petit chevreau / Mon chevreau, tu es mal élevé / Tu es sorti du troupeau / Pour aller manger tout seul / André et Joaquim sont partis en courant / Cheval volant venu de Bonfim / Je suis à mon aise J'y vais à pied / Tenez Madame Maria Preta / Qui fuit de M'sieur Joaquim / Oh oh oh / Mon chevreau, mon petit chevreau / Mon chevreau, tu es mal élevé / Tu es sorti du troupeau / Pour aller manger tout seul (...) [**Chant final** :] André et