
LES CHANGEMENTS DES REPRÉSENTATIONS DE LA MASCULINITÉ DANS LE CINÉMA BRÉSILIEN DES ANNÉES 1980, À TRAVERS LES FILMS D'ARNALDO JABOR

ALBERTO DA SILVA

Maître de Conférences à l'Université Paris-Sorbonne, spécialiste en histoire brésilienne contemporaine et cinéma brésilien. Il a publié récemment *Genre et dictature dans le cinéma brésilien: les films d'Ana Carolina et Arnaldo Jaboraux* aux Éditions Hispaniques. Ses thèmes de recherche actuels sont : Études Culturelles, Études du Genre, Culture Populaire, les représentations des villes dans le cinéma et dans la littérature.

Résumé : À la fin des années 1970, le Brésil vivait le début d'un processus d'ouverture de la dictature civile-militaire. Dans ce contexte de transformations politiques, sociales et économiques, certains cinéastes se tournent vers les questions identitaires. Parmi eux, Arnaldo Jabor, issu du mouvement Cinéma Novo, réalise *Eu te amo* (1981) et *Eu sei que vou te amar* (1986). Dans cet article, nous proposons de comprendre la manière selon laquelle les protagonistes masculins sont confrontés, dans ces deux films, à un changement de paradigmes identitaires.

Mots-clés : Cinéma brésilien, Crise de la masculinité, Dictature brésilienne

Abstract: At the end of 1970s in Brazil, the civil-military dictatorship was beginning a tension-exit process. In this context of political, social and economic transformations, some film-makers focused on identical questions. Among them, Arnaldo Jabor, who had participated in the Cinema Novo movement, shot *Eu te amo* (1981) and *Eu sei que vou te amar* (1986). In this article, we aim to understand the way according to which, in these two movies, the male protagonists face this change of identical paradigms.

Keywords: Brazilian cinema, Crisis of masculinity, Brazilian dictatorship

I. Introduction

À la fin des années 1970 et au début des années 1980, la société brésilienne semble finalement s'orienter vers une ouverture progressive de la dictature civile-militaire (1964-1985). Avec la fin de l'*Ato Institucional Número Cinco* (AI-5) et le retour des exilés politiques à la suite de la loi d'amnistie de 1979, le contexte culturel semble, petit à petit, commencer à s'épanouir.

Dans cette période d'ouverture, le réalisateur Arnaldo Jabor choisit le huis clos dans ses deux films : *Eu te amo*¹ et *Eu sei que vou te amar*². Après avoir débuté sa carrière dans le *Cinema Novo*, réalisant un cinéma engagé qui cherchait à mettre en lumière les problématiques de la société brésilienne, son regard, dans ces deux films, se déplace progressive-

¹ Arnaldo Jabor, *Eu te amo*, 1981

² Arnaldo Jabor, *Eu sei que vou te amar*, 1986

ment vers les drames intimes ; les problématiques politiques s'y inscrivent en arrière-fond, évoquées seulement par les discussions des personnages.

Le début d'*Eu te amo* renvoie à la crise économique que le pays connaît à cette époque. Les critiques ont montré que, dans ce film, le personnage de Paulo, joué par Paulo César Pereio, est le fruit exemplaire du miracle économique³ : chef d'une entreprise en faillite, il représente une classe moyenne qui a soutenu le coup d'État et profité de l'apparente stabilité économique du pays. Dans *Eu te amo*, ces questions demeurent en arrière-plan, la trame se concentre plutôt sur les souvenirs de l'échec du mariage de Paulo et de sa rencontre avec Maria, jouée par Sônia Braga. Le ton de ces crises amoureuses est donné dès le début du film, qui commence avec le personnage de Paulo filmé dans son appartement de Rio de Janeiro, dans lequel Maria s'introduit peu à peu. Dans ce huis clos, les deux personnages principaux font l'amour et discutent, tout au long du film, sur leur vision des relations homme-femme.

La construction du récit filmique sous forme de huis clos et la désintégration familiale comme allégorie des bouleversements politiques et économiques vécus par la classe moyenne brésilienne sont deux dimensions caractéristiques d'une trilogie d'Arnaldo Jabor (*Tudo bem*, 1978, puis *Eu te amo* et *Eu sei que vou te amar*). Si ces trois films fournissent effectivement d'intéressants indices sur le regard porté par Arnaldo Jabor sur les transformations politiques, sociales et économiques de la société brésilienne, ils expriment aussi le changement de point de vue des intellectuels sur les rapports de genre et la représentation du masculin et du féminin dans le Brésil du début des années 1980.

L'anthropologue Tânia Salem affirme que, pendant les années 1960 et 1970, la transformation de l'idée du privé et du public est associée aux bouleversements des institutions sociales, comme l'État et la famille, mais aussi à ceux affectant le concept d'individualisme. En réalité, ce que Tânia Salem nomme « individualisme libertaire » articule, dans les années 1970, les revendications collectives de groupes sociaux comme les femmes, les homosexuels et les noirs, avec une aspiration à d'autres rapports entre individu et société. Ce faisant, cette nouvelle expression de l'individualisme renouvelle le champ de la lutte politique⁴. Les années 1980 sont marquées par une crise identitaire, caractérisant l'individualisme contemporain par « une expérience de déracinement et d'errance liés à la perte des références symboliques⁵ ». En lien avec les incertitudes de cette période de transition politique, *Eu te amo* et *Eu sei que vou te amar* révèlent un changement de perspective vis-à-vis de la représentation de genres, en contraste avec le regard porté au début des années 1960, période « d'incubation » de l'histoire des décennies suivantes.

Dans cet article, l'analyse des films d'Arnaldo Jabor cherchera à mettre en lumière les transformations des représentations des rapports de genre après l'« entrée en scène » des « groupes subalternes⁶ » qui, à la fin des années 1970, furent très actifs dans la société brésilienne⁷ ; principalement, lorsque ces transformations provoquèrent une crise de la masculinité.

³ Sérgio Augusto, « Sob o brilhante signo da modernidade », *IstoÉ*, n° 225, 15 avril 1981, p. 526.

⁴ Tânia Salem, « O indivíduo libertário no imaginário social dos anos 60/70 », *Physis : Revista de Saúde Coletiva*, vol. 1, n° 2, 1991, p. 59-65.

⁵ Cláudia Amorim Garcia et Luciana Gageiro Coutinho, « Os novos rumos do individualismo e o desamparo do sujeito contemporâneo », *Psyquê*, vol. 8, n° 13, 2004, p. 125-140.

⁶ Voir Chakravoty Spivac Gayatri, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, Jérôme Vidal (trad.), Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

⁷ Du début de la dictature militaire jusqu'au milieu des années 1970, les associations de femmes ne sont pas engagées dans le débat public. Au milieu des années 1970, au contraire, les mouvements féministes affirment leur présence, notamment en participant activement à la campagne pour l'amnistie des exilés politiques. Voir Maria Amélia de Almeida Teles, *Breve história do feminismo no Brasil*, Coleção tudo é história n° 159, São Paulo, Editora Brasiliense, 2003 ; Verônica Clemente Ferreira, « Entre Emancipadas e Quimeras : imagens do feminismo no Brasil », *Cadernos Arquivo Edgard Leuenroth (unicamp)*, vol. 3-4, 1996, p. 153-200 ; Joana Maria Pedro, « Narrativas fundadoras do feminismo : poderes e conflitos (1970-1978) », *Revista Brasileira de História*, vol. 26, n° 52, 2006, p. 249-268.



II. Les crises des identités chez Arnaldo Jabor

E*u sei que vou te amar* est sélectionné pour la 39^e édition du Festival de Cannes, en 1986. Malgré la réaction négative du public cannois lors de la première projection du film, le jury du festival est touché par l'interprétation de la jeune Fernanda Torres, qui partage finalement le prix de la meilleure interprétation féminine avec l'actrice allemande Barbara Sukowa, pour sa prestation dans le film *Rosa Luxemburg* (1985) de Margarethe von Trotta. En revanche, au Brésil, le public est au rendez-vous : *Eu sei que vou te amar* enregistre 1 713 801 entrées, après les 3 457 154 entrées d'*Eu te amo*⁸.

Après un tout premier plan où apparaît, sur fond noir, une phrase de l'écrivain Chacal, « Nosso amor puro pulou o muro... » (« Notre pur amour a franchi le mur... »), la séquence ouvrant *Eu sei que vou te amar* montre, dans un plan rapproché frontal, une femme et un homme côte à côte, filmés, comme au début d'*Eu te Amo*, à l'intérieur d'un écran de télévision. Le personnage féminin pose sa tête sur l'épaule de son partenaire, tous deux immobiles, dans une pénombre renforcée par l'éclairage bleu au fond du plan. Soudain, une voix *off* crie « action » et la femme prend la parole d'une manière déclamatoire. Un zoom achève cette séquence sur un gros plan du visage de la femme. Celle-ci fait part à son mari de ses sentiments contradictoires : d'une part, elle reconnaît la générosité de l'amour qu'il lui porte, mais, d'autre part, elle a peur de perdre cet amour.

Dans la séquence suivante, plusieurs plans de leur fête de mariage sont projetés, donnant l'impression d'un film muet en noir et blanc ; en bande-son, la musique se mélange à la voix du mari, qui manifeste son impatience avant l'arrivée de son épouse. L'ensemble du film est marqué par le rôle décisif joué par les dialogues, qui expriment tour à tour, sur un mode poétique, l'amour, le regret, l'agressivité et la rancœur. Pourtant, ce rôle privilégié de la parole va de pair, comme dans *Eu te amo*, avec son épuisement, son inefficacité et son incapacité à exprimer un sens. Un paradoxe qu'Arnaldo Jabor lui-même confirmait au moment de la sortie du film :

« J'ai voulu que ce couple se révèle par la parole, puisque la parole est la plus grande fourberie qui existe. La parole n'existe pas. La parole est toujours insuffisante par rapport aux sentiments. La parole se trouve toujours en deçà, ou au-delà. Elle n'est jamais à la place du sens. Dans l'amour, cela est encore plus pathétique. Les amoureux n'ont que la parole. Et la parole est en même temps ce qui corrode l'amour. »⁹

La mise en scène contribue à son tour à la saturation de la parole et renforce la confusion de sentiments. Les dialogues s'opposent ou contredisent parfois le sens donné par les voix *off* des personnages. Ces dialogues accompagnent la succession de plans courts, changeant systématiquement de cadrage, d'éclairage et de temps diégétique. Dans ces plans brefs, le tournage en vidéo, les changements d'espace, le corps des acteurs mais aussi l'emploi d'une large gamme d'éclairages colorés placent le spectateur dans un temps diégétique à la fois présent et passé, mais aussi dans « l'inconscient » des personnages. Ce choix de mise en scène rapide et « moderne » renvoie au précédent film d'Arnaldo Jabor, tout comme les discours prolixes, l'utilisation de la vidéo, les gros plans sur des visages, l'emploi de différents éclairages colorés, la construction des plans et l'interprétation des acteurs dans une atmosphère théâtrale. Cependant, les deux films se distinguent sur plusieurs autres points. Dans *Eu te amo*, les dialogues ne révèlent guère la pensée des personnages et sont davantage adressés aux spectateurs eux-mêmes. L'un des deux personnages monologuant y est ainsi, à plusieurs reprises, mis en scène, filmé en *traveling arrièr*e, tandis que son partenaire reste en arrière-plan, au fond de la perspective. Par

⁸ Chiffres de l'*Agência Nacional do Cinema* (Ancine). Voir Antônio Paranaguá Paulo, « Eu te amo », *Positif*, n° 305-306, 1986, p. 33 ; « Jabor encanta Cannes com metáforas de amor », *Cisco*, vol. 1, n° 4, 1986, p. 21-22 ; Rubens Ewald Filho, « Jabor, perdido no Atlântico », *O Estado de São Paulo*, 13 mai 1986, p. 3.

⁹ Arnaldo Jabor, « O amor deixa muito a desejar (entretien accordé à Susana Schild) », *Jornal do Brasil*, Caderno B, 6 avril 1986, p. 9.

ailleurs, les deux films ne traitent pas des mêmes thématiques : *Eu sei que vou te amar* met en avant les questions relatives à la vie du couple ; dans *Eu te amo*, les questions amoureuses se mêlent à celles, identitaires, que se posent à cette époque les intellectuels et la classe moyenne.

En analysant la construction des identités, le sociologue britannique Stuart Hall montre que le « sujet » stable des théories de Lumières s'est décentré ou déplacé vers des identités ouvertes, contradictoires, inachevées, fragmentées. Selon lui, l'individualisme a fait en quelque sorte basculer la sécurité d'une identité univoque : le sujet postmoderne n'est plus conçu sur la base d'une identité fixe, essentielle ou permanente, selon un « déplacement des identités » historiquement défini¹⁰. Dans ce contexte, au tournant des années 1980, les deux films d'Arnaldo Jabor enregistrent ce moment de déstabilisation du monde tranquille des identités brésiliennes, une déstabilisation qui touche notamment les représentations du féminin et du masculin.

La « crise de la masculinité », qui coïncide avec la sortie de ces deux films, aurait germé, selon certains chercheurs, dès le début du xxe siècle¹¹. Selon le psychanalyste Sócrates Nolasco, la critique de la masculinité se structure ensuite en lien avec l'affaiblissement des régimes autoritaires et la montée en puissance des mouvements de contre-cultures dans le monde occidental à partir des années 1960¹². Au Brésil, les transformations des comportements proposées par le Tropicalisme, mouvement brésilien de contre-culture à partir de la fin des années 1960, l'assouplissement de la dictature civile-militaire, que nous avons déjà signalé, et le retour des exilés politiques aboutissent à d'autres équilibres dans les rapports de genres et de sexe et déstabilisent la représentation traditionnelle de la masculinité.

Arnaldo Jabor se montre très sensible à ces évolutions marquant la société brésilienne de cette époque, comme il l'affirme dans plusieurs entretiens donnés au moment de la sortie d'*Eu te amo* :

« Dans le film *Tudo Bem*, je questionnais les relations sociales, dans *Eu te amo* je questionne ce qui serait en train de se passer dans notre pays en matière de relations affectives et de sexualité. La plupart des gens sont très perplexes sur la manière de structurer leur vie affective. Les femmes semblent perdues face à la découverte de leurs désirs, de leurs droits et de leurs pouvoirs, et les hommes sont angoissés par la perte relative du pouvoir dont ils étaient jusqu'alors les détenteurs. Comment établir des relations affectives et qui reste avec quoi ?¹³ »

Ce n'est pas par hasard si Arnaldo Jabor choisit l'acteur Paulo César Pereio pour exprimer cette « perplexité » chez le personnage principal d'*Eu te amo*. Selon le réalisateur, la personnalité de cet acteur « synthétise » les problématiques affectives de l'époque du fait de « son ambiguïté entre machisme et libertarisme dans les relations amoureuses »¹⁴. Paulo César Pereio est né à Alegrete, dans l'État de Rio Grande do Sul, une région du Brésil méridional où l'élevage a été longtemps l'activité économique dominante et où s'imposait le machisme de « l'homme de la pampa ». Selon Arnaldo Jabor, Paulo César Pereio incarne cette performance masculine machiste d'une manière ambiguë¹⁵. Politiquement engagé dans son État natal, Paulo César Pereio y dirige le *Centro popular de cultura da união nacional dos estudantes* (CPC/UNE). Poursuivant cet engagement politique, l'acteur participe à plusieurs compagnies théâtrales qui jouent, dans les années 1970, un rôle important dans la résistance à la dictature militaire, comme le Groupe Decisão, Teatro Oficina et Teatro Arena. Au cinéma, l'acteur joue dans plusieurs classiques du *Cinema Novo*, comme *Os Fuzis* (1964) de Ruy Guerra, *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha et *O Bravo Guer-*

¹⁰ Stuart Hall, *Identités et cultures 2. Politiques des différences*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013.

¹¹ Andrew Tolson, *The Limits of Masculinity*, London, Tavistock, 1977.

¹² Sócrates Nolasco, *O Mito da Masculinidade*, Rio de Janeiro, Rocco, 1993.

¹³ Arnaldo Jabor, « Jabor, um otimista em *Eu te Amo* (entretien accordé à Isabel Borges) », *O Estado de São Paulo*, 6 février 1981, p. 19. Traduction de l'auteur.

¹⁴ Arnaldo Jabor, « *Eu te Amo* ou o jogo do poder entre os sexos », *O Globo*, 11 mars 1981, p. 28.

¹⁵ *Ibid.*

reiro (1968) de Gustavo Dahl. Malgré la dictature militaire, Paulo César Pereio joue dans de nombreux films, et certains le nomment « l'acteur fétiche des années de la dictature brésilienne »¹⁶. Homme de cinéma et de théâtre, il apparaît également dans quelques productions de la télévision brésilienne, tout en restant très critique à son égard¹⁷ et suscitant parfois des scandales¹⁸. Sur scène comme dans la vie privée, Pereio incarne toujours des personnalités sarcastiques, ironiques, d'inspiration anarchiste : c'est le cas de plusieurs personnages de voyous, comme dans *Vai trabalhar, Vagabundo* (1973) de Hugo Carvana, ou de filous, comme le personnage de Patrício dans *Toda Nudez Será Castigada* tourné au début des années 1970 par Arnaldo Jabor.

Si l'acteur Paulo César Pereio, comme les personnages qu'il incarne, représente un modèle masculin lié aux luttes engagées par les mouvements de gauche durant les années 1960 et 1970, Thales Pan Chacon, qui joue le personnage masculin d'*Eu sei que vou te amar*, performe un modèle profondément différent de masculinité. Après avoir travaillé quelques années en Belgique aux côtés du chorégraphe et danseur français Maurice Béjart, Thales Pan Chacon, danseur et chorégraphe avant d'être acteur, revient au Brésil et participe, en 1983, à l'adaptation brésilienne de *Chorus Line*, dirigée par Walter Clark, producteur du film *Eu te amo*¹⁹. À la différence de la performance masculine à la fois machiste et ironique incarnée par Paulo César Pereio, Thales Pan Chacon joue principalement, dans plusieurs films et feuilletons télévisés, sur le registre de la sensibilité. C'est ce registre qui donne le ton de son interprétation naturaliste du personnage masculin d'*Eu sei que vou te amar*. Par ailleurs, si dans *Eu te amo*, Arnaldo Jabor crée un amalgame entre l'acteur et le personnage par le biais du prénom, dans *Eu sei que vou te amar*, les personnages ne sont à aucun moment nommés, dans une représentation de l'incertitude, voire de la perte d'identité, mais aussi de relations de genre en cours de transformation.

Arnaldo Jabor traite dans ses deux films de la même question : comment structurer une vie affective au sein d'une société de plus en plus individualisée et standardisée ? Cependant, nous formulons l'hypothèse qu'il construit deux représentations de la masculinité significativement différentes, fondées sur la remise en cause et les transformations imposées par les personnages féminins de chaque film.

III. La crise de la masculinité dans *Eu te amo*

Vers la fin d'*Eu te amo*, après une première rencontre dans l'appartement de Paulo, Maria revient et avoue être amoureuse de lui. Paulo tente de faire l'amour avec elle, mais elle refuse catégoriquement. Dans un premier temps, le réalisateur construit un cadre dans lequel Maria est filmée en plan américain, tandis que Paulo s'approche depuis le fond du champ. Au terme d'un travelling arrière progressif, le cadrage fait apparaître sur son côté gauche la tête d'un mannequin masculin.

Le personnage féminin se retrouve observé et questionné par ces deux figures masculines. Paulo se sent rejeté et affirme que l'amour se trouve dans « les organes génitaux ». Il dit être fatigué du sentimentalisme « facile » issu des idées propagées par les mouvements féministes, composés de femmes « lesbiennes et frigides ». Ces critiques stéréotypées reprennent les lieux communs utilisés contre le mouvement féministe pendant les années 1970. Vexé par la résistance de Maria, Paulo la déshabille agressivement. Dans la confusion, elle se saisit d'un couteau et le menace.

¹⁶ Hernani Heffner, « Paulo César Pereio », dans *Enciclopédia do cinema brasileiro*, Pessoa Ramos Fernão et Felipe Miranda Luiz (dir.), São Paulo, Editora Senac, 2000, p. 421-422.

¹⁷ *Jornal da Tarde*, « Pereio : O caráter duvidoso de um herói, segundo o próprio », 3 octobre 1978, p. 12.

¹⁸ *VEJA*, « O apaixonado », 1er octobre 1975.

¹⁹ *O Globo*, « Thales odeia ser chamado de galã », 4 mai 1988, p. 8 ; Fabrício Marques et Marili Ribeiro, « Os discretos passos do galã », *Jornal do Brasil*, Caderno B, 3 octobre 1997, p. 2. En 1997, l'acteur meurt du sida à São Paulo. Voir *Folha de São Paulo*, « Thales Pan Chacon morre aos 41 anos em decorrência da Aids », *Ilustrada*, 3 octobre 1997, p. 5.

Toujours sous la menace du couteau, Maria exige que Paulo se mette à chanter et danser de manière efféminée. Après avoir fait tomber le couteau des mains de Maria, Paulo se cache dans l'appartement, plongé dans l'obscurité, puis le fort grondement d'un animal se fait entendre. Dans une atmosphère de film d'horreur, au milieu des cris, des effets d'éclairages contrastés et de sons bruyants, Maria court, effrayée, dans l'appartement, tout en tenant dans ses mains un revolver. Finalement, Paulo surgit au milieu de la pièce, en rampant caché sous une peau d'ours. Épouvantée, Maria crie et tire sur la bête.

Après un moment d'angoisse, elle se jette sur le corps ensanglanté de Paulo qu'elle découvre alors sous la peau de l'animal, puis elle s'aperçoit qu'il s'agissait d'un jeu, car le sang n'est, en vérité, que du... ketchup. Furieuse, elle crie et pleure en frappant Paulo : « ça ne se fait pas, voix fausse, sang faux ». Pour lui montrer que les balles n'étaient, en réalité, pas fausses du tout, Paulo se lève et tire sur le mannequin, tandis que, sur le miroir, se reflète l'image des deux personnages.

Dans cette séquence, la mise en scène et les dialogues construisent le basculement du modèle performatif masculin machiste et reflètent la prise de conscience, par Paulo, de ce basculement. S'interrogeant sur sa relation vis-à-vis de Maria et conscient de la remise en cause de ses certitudes et de sa subjectivité, Paulo réagit, dans un premier temps, en se plaignant auprès de Maria, qu'il rend responsable de ces transformations. La relation entre ces deux personnages manifeste à la fois la crise de la masculinité, qui résulte, selon Sócrates Nolasco, de « l'individuation »²⁰, mais aussi la redéfinition de la subjectivité masculine, dans une dynamique issue des mouvements de contre-cultures, notamment féministes, comme l'a souligné l'historienne Abigail Solomon-Godeau²¹.

De prime abord, la réaction de Paulo renvoie à un modèle dominateur performé par une virilité violente : il tente de contrôler Maria par la force aussi bien physique (« je suis beaucoup plus fort que toi, je peux te tuer si je veux ») que psychologique, puisqu'il prétend être en mesure de la guérir de sa « frigidité cadavérique » par une thérapie sexuelle. Toutefois, la situation se renverse : Maria poursuit Paulo dans l'appartement et finit par le tuer symboliquement, en le séparant de la vieille peau d'ours blanc, dans une transformation métaphorique vers un autre modèle masculin. Selon une autre interprétation d'inspiration psychanalytique, le couteau puis le revolver dont Maria se saisit symboliseraient la conquête féminine du pouvoir phallique. Mais c'est Paulo lui-même qui tire sur le mannequin et abat son double masculin, qui fixait auparavant Maria en semblant lui demander des comptes. Et c'est toujours Paulo qui tire ensuite sur le miroir reflétant l'image des deux personnages, qui s'allongent pour faire l'amour. Tout en entendant, en bande-son, les soupirs de plaisir de Maria, la séquence se conclut par un plan général montrant le couple nu, arrivant dans un lieu désertique et inconnu, dans une ambiance de science-fiction.

Cette séquence symboliserait-elle la déconstruction des vieux paradigmes du passé ? La fin du modèle de l'intellectuel romantique lié au patriarcat ? La construction, sur une autre planète, de nouveaux modèles masculin et féminin, après la destruction symbolique de leurs reflets anciens ? Un ensemble de questions auxquelles la fin du film n'apporte pas de réponses définitives, et qui sont reprises par Arnaldo Jabor dans son film suivant, *Eu sei que vou te amar*.

²⁰ Sócrates Nolasco, *O Mito da Masculinidade*, op. cit.

²¹ Voir Abigail Solomon-Godeau, « Male Trouble », dans *Constructing Masculinity*, Maurice Berger, Brian Wallis et Simon Watson (dir.), New York, Routledge, 1995, p. 69-77. Voir aussi Robert Connel, « The Big Picture: Masculinities in Recent World History », *Theory and Society*, vol. 22, n° 5, 1993, p. 597-623.



IV. Le modèle de masculinité dans *Eu sei que vou te amar*

Comme nous l'avons signalé plus haut, une séquence du début de ce film montre le personnage joué par Thales Pan Chacon en train de visionner, à l'aide d'un vieux projecteur, une série de photos en noir et blanc, prises durant son mariage. Ces images évoquent le passé, le souvenir romantique d'un couple heureux : la famille, l'amour romantique, la pureté de la mariée dans sa robe blanche.

Dans ces séquences, le personnage masculin touche ces images projetées sur le mur, il essaie de se jeter dessus comme s'il voulait s'absorber dans ces souvenirs : revenir en arrière, au passé, effet de la mélancolie d'un modèle ancien de relation de couple. Une mélancolie romantique renforcée par la bande-son, qui diffuse la douce musique de *l'Introduction et Rondo Capriccioso* du compositeur romantique français Saint-Saëns, auquel se superposent les textes que le personnage récite en voix *off* :

« Tu vas arriver par la porte que j'ai laissée entr'ouverte. Depuis une heure, je ne pense pas à autre chose : ton arrivée dans la lumière du jardin. Avant même d'être arrivée, tu es déjà là, et j'écoute ton cœur battant dans les rues, il bat, il bat puisqu'il va me rencontrer. Je sais que ma présence te rend nerveuse. Je sais que tu t'es faite encore plus belle pour me voir. Je sais que tu sais que je sais tout ce que tu étais. Et ton seul trésor est ce que je ne sais plus. »

Dans ce film, le personnage masculin partage avec le Paulo d'*Eu te amo* les incertitudes et l'instabilité de sa masculinité : il ne sait plus rien, il est perdu, principalement vis-à-vis de sa relation avec son épouse. Il se souvient du moment où elle lui avait avoué être amoureuse d'un autre homme, et avoue avoir ressenti le besoin de se sauver d'elle. À ses yeux, elle avait grandi au point de devenir une femme géante, tandis qu'il s'était transformé en une petite souris et avait peur d'être avalé par « la méchante Géante » qu'elle était devenue. La mise en scène d'Arnaldo Jabor souligne ces craintes : des mannequins, associés à l'image de la femme, occupent progressivement le décor ; puis, installés sur des plateformes, ils gagnent de la hauteur et finissent par envahir le grand espace du salon, imposants et éclairés par des lumières jaune vif, et constamment placés aux côtés du personnage féminin.

Cette mise en scène matérialise les peurs du personnage masculin, principalement sa crainte de voir l'image de la femme en blanc, projetée par le petit film du mariage « heureux », se transformer irrémédiablement. Un mirage et un stéréotype qui lui semblent idylliques et qu'il tente de retenir, dans une atmosphère mélancolique où la musique métaphorise son état d'âme. Le personnage joué par Thales Pan Chacon est donc bien plus directement confronté aux changements des identités et rapports de sexe que ne l'était le personnage de Paulo. Il est aussi rappelé à sa subjectivité, le réalisateur faisant jouer au personnage féminin le rôle déclencheur de la crise de la masculinité.

Dans une séquence prémonitoire, le personnage joué par Thales Pan Chacon observe un poulpe à l'intérieur d'un aquarium qui décore la pièce principale, sous le regard attentif de son épouse et de son double géant. Plus tard, c'est le personnage masculin lui-même qui se retrouvera prisonnier dans la piscine attenante à la maison. Après avoir écouté son épouse lui révéler ses relations amoureuses hors mariage à cause, selon elle, de la fin de leur amour, le personnage masculin s'enfuit et se cache dans le jardin. Une fois de plus, Arnaldo Jabor mélange les genres cinématographiques : dans une ambiance de film policier, la femme poursuit l'homme en possession d'un revolver, reprenant la métaphore du pouvoir phallique déjà employée dans *Eu te amo*. Elle finit par le retrouver alors qu'il s'est caché à l'intérieur de la piscine vide.

Dans un plan général, en contre-plongée, le personnage masculin est filmé en bas du cadre, sous le regard de son épouse depuis l'extérieur de la piscine, en haut du plan. Il

commence par se débattre et se comporte comme une souris prise au piège. Elle sort alors le revolver et, dans un cadre évoquant la séquence précédente du poulpe prisonnier dans l'aquarium, vise son époux, qui prend la place de l'animal sans protection. L'époux recule et s'adosse au fond du mur de la piscine, tandis que l'épouse l'oblige à l'écouter, tout en continuant à le viser de son revolver. En plan rapproché sur son visage, elle lui affirme qu'elle est tombée amoureuse d'un autre homme car elle n'était plus émue par lui, tout en lui avouant : « il était plus laid, plus faible que toi, mais il avait une délicatesse que tu n'as jamais eue. » Tout au long de cette séquence, la femme est l'élément déclencheur de la remise en cause de la subjectivité masculine.

Bien éloignés de la représentation de la masculinité incarnée par le personnage joué, de manière ironique, froide et distante par Paulo César Pereio dans *Eu te amo*, reproduisant l'image médiatique de l'homme machiste de la pampa, le jeu et l'image de Thales Pan Chacon, tout comme la mise en scène d'Arnaldo Jabor, performant, dans *Eu sei que vou te amar*, un autre modèle de masculinité à travers le corps de l'acteur mais aussi par le biais d'une interprétation naturaliste très proche de la scène télévisée. À la sortie du film en France, le critique Paulo Antônio Paranaguá souligna l'écart d'âge et de maturité entre les deux acteurs d'*Eu sei que vou te amar*²². En vérité, si l'image de Paulo César Pereio est associée au passé politique de la dictature et de l'engagement romantique, la jovialité de l'acteur Thales Pan Chacon incarne davantage la « modernité » d'un « nouvel homme ». Selon Sócrates Nolasco, cette expression a commencé à être discutée au sein de la société brésilienne au début des années 1980²³. Mais, on peut identifier l'origine de ce nouveau modèle performatif dans le mouvement tropicaliste, déjà signalé, dès la fin des années 1960²⁴.

Si les transformations des modèles performatifs masculins se fondent sur les images médiatiques des acteurs et leurs interprétations, les décors jouent également un rôle important pour accentuer les évolutions et soulignent les différences sensibles, non seulement entre *Eu sei que vous te amar* et *Eu te amo*, mais aussi entre ces deux films et les films précédents d'Arnaldo Jabor.

V. La maison des hommes

À la sortie d'*Eu te amo*, dans une critique ironique, le journaliste Carlos Eduardo Novaes affirme avoir eu beaucoup de mal à comprendre ce que Arnaldo Jabor voulait dire à travers ce film. « Vous pensez finalement qu'il s'agit d'un film sur un appartement ? J'en suis convaincu. [...] Le cinéma brésilien, avec *Eu te amo*, ouvre de nouvelles voies pour la décoration d'intérieur »²⁵. Le sarcasme mis à part, ce regard porté sur le film d'Arnaldo Jabor éclaire une dimension importante : aussi bien l'appartement d'*Eu te amo* que la maison d'*Eu sei que vou te amar* apportent des éléments significatifs dans l'analyse des rapports de genre de ces deux films.

Après le générique d'*Eu te amo*, le personnage de Paulo apparaît au balcon de son appartement, dans une semi-obscurité, simplement éclairé par un chandelier qu'il vient d'allumer. Il retourne ensuite à l'intérieur, toujours dans la pénombre, et allume petit à petit les éclairages de l'appartement qui est filmé, en plan d'ensemble, comme un personnage à part entière.

²² Antônio Paranaguá Paulo, « Eu te amo », *art. cit.*, p. 33.

²³ Sócrates Nolasco, *O Mito da Masculinidade*, *op. cit.*

²⁴ Voir aussi Paulo De Oliveira Pedro, *A construção social da masculinidade*, Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Editora UFMG/IUPERJ, 2004 ; Alves Monteiro Marko Synésion, *Masculinidade em revista : um estudo da VIP Exame, Sui Generis e Homens*, mémoire de DEA en anthropologie, São Paulo, Universidade Estadual de Campinas, 2000.

²⁵ Novaes Carlos Eduardo, « Eu te Amo », *Jornal do Brasil*, Caderno B, 30 avril 1981, p. 7.

Dans un grand et spacieux salon, les meubles sont disposés d'une façon apparemment désorganisée : des tapis persans, des empilements de boîtes, plusieurs fauteuils modernes, deux colonnes et une sculpture baroque, des miroirs et plusieurs télévisions forment ce décor mélangeant objets archaïques et modernes. Au milieu du bruit produit par les télévisions et tenant toujours à la main le chandelier, Paulo, filmé au fond du cadre, s'assied dans un fauteuil. Le spectateur peut alors voir et ressentir la mélancolie du personnage cadré en plan rapproché. Soudain, dans un flash-back, on le voit assis par terre, face à Barbara, sa femme, qui est en train de le quitter. Dans *Eu te amo*, le personnage masculin, *alter ego* de l'intellectuel de gauche, semble avoir oublié qui il est et s'être approprié tous les symboles de la postmodernité et de la culture de masse, représentée par tous les objets ménagers et électroniques qui occupent son appartement.

Face à cet univers extérieur où tout semble échapper au contrôle du personnage masculin, l'espace intérieur représente le lieu où il peut encore commodément exercer son pouvoir. Par le biais d'une télécommande, autre outil de la modernité, Paulo maîtrise tout à l'intérieur de l'appartement : les atmosphères, les changements d'éclairages, la bande-son, mais aussi, les femmes qu'il filme et regarde sur l'écran de télévision.

Au début du film, Paulo discute au téléphone avec son ami Oliveira. Il passe en revue les multiples raisons de la crise qu'il traverse : la faillite de son entreprise, la situation du Brésil, la corruption, le pouvoir des multinationales, la trahison de sa femme avec son médecin. Excédé, il s'écrie : « le Brésil n'existe pas, seul le peuple existe, il est dans la merde mais il existe » – le cri d'un intellectuel des années 1960 à la recherche d'une identité nationale à travers le « véritable homme brésilien ». La conversation s'interrompt soudain car quelqu'un sonne à la porte : Paulo attend en effet une femme rencontrée dans la rue et qu'il pense être une prostituée. Cette femme, jouée par Sônia Braga, entre dans la pièce, habillée d'une cape et d'un voile noirs. Étonné par sa beauté, Paulo saisit la télécommande pour modifier les éclairages, alors que la femme enlève sa cape et dévoile sa robe en strass – celle-là même avec laquelle l'actrice apparaît sur l'affiche du film.

Dans son appartement, Paulo semble exercer un pouvoir illimité : dès qu'il est contrarié ou outré, il se sert de sa télécommande pour transformer les décors et modifier ce qui ne lui plaît pas. Ici, le pouvoir du personnage masculin et celui du réalisateur se confondent dans la maîtrise de la mise en scène, des décors et du regard vis-à-vis de l'image et des actions des personnages féminins. Dans ce contexte, l'appartement devient un symbole, une manifestation de l'état d'âme du personnage masculin : ainsi que le dirait le géographe Guy Di Méo, « la maison en tant que lieu et que premier jalon du territoire se confond aussi avec le sujet, avec l'être intérieur de celui qui l'habite »²⁶. Autrement dit, la maison évoque « les relations complexes qui se nouent entre notre intériorité et l'extériorité »²⁷, dans un paysage défini par un horizon, délimité par le cercle du regard²⁸ : l'espace est désormais agencé selon le territoire perceptif et le point de vue des personnages masculins. C'est ainsi que le personnage de Paulo organise les corps dans l'espace : le personnage féminin joué par Sônia Braga apparaît toujours entre le lit et le salon et n'est jamais vu seul dans d'autres pièces de la demeure, sauf si elle y est invitée ou autorisée par le maître des lieux. Sur ce plan-là aussi, le changement par rapport au cinéma brésilien des décennies précédentes est patent. L'espace de la maison est devenu un lieu de sécurité et un refuge pour l'homme en crise, il n'est plus le lieu réservé aux femmes. Ces dernières ont désormais conquis la rue, les espaces extérieurs, et ce sont elles qui viennent vers l'homme en crise.

Mais ayant pénétré dans l'appartement de Paulo, le personnage joué par Sônia Braga s'y montre insoumis. Paulo aurait pu soupçonner, dès son arrivée, qu'il s'agissait d'une femme dangereuse pour lui : dans sa tenue noire, elle incarne l'image même de la vamp. Au fil des scènes, elle envahit l'intimité de Paulo et pénètre les endroits qu'il tenait secrets. Les deux personnages se retrouvent finalement dans une pièce sombre, entourée d'objets

²⁶ Guy Di Méo, *Géographie sociale et territoires*, Paris, Nathan, 1998, p. 88.

²⁷ *Ibid.*, p. 96.

²⁸ Voir Michel Collot, *L'horizon fabuleux*, Paris, Librairie José Coti, 1988.

éparpillés : « c'est la chambre où je garde ma vie », affirme Paulo, « le musée de ma petite vie médiocre de Brésilien quelconque ». Toujours dans l'obscurité, Maria, seulement éclairée par une lampe qui clignote entre ses mains, séduit Paulo et pénètre dans le grenier symbolisant sa subjectivité, en lui demandant : « Montre-moi ta vie, Paulo ». L'acteur et le personnage se confondent alors un instant en affirmant être né à Alegrete, Rio Grande do Sul, et avoir manifesté depuis son plus jeune âge son intérêt pour les arts.

Après plusieurs séquences durant lesquelles ils font l'amour, Paulo emmène Maria dans une autre partie de son appartement. Au milieu d'un petit couloir, une entrée est signalée par une statue austère, qui représente la figure patriarcale du grand-père de Paulo. À l'intérieur, deux chambres côte à côte, séparées par un mur où est accroché un tableau de style ancien, représentant un homme du passé. Dans la première chambre, des références au passé de Paulo, ses ancêtres, « tous issus de la campagne », dit-il. L'autre chambre représente « la sculpture de l'environnement de ses tristesses ». Un endroit bizarre, en forme de caverne composée par des filets incrustés dans les murs et des branches qui tombent du plafond, au milieu d'objets éclairés par une lumière jaunâtre.

La première pièce symbolise explicitement les « racines » conservatrices et patriarcales du Brésil et renvoie aux contradictions de ce pays ancré par ailleurs dans la modernité ; l'autre chambre représente le lieu du sensible, la fragilité de Paulo. Tombé amoureux de Maria, il lui ouvre plus tard cet espace, qui lui révèle ses faiblesses.

Dans l'aménagement de ce monde hétéroclite, où les espaces cachés de l'intime sont la contrepartie du salon envahi par les objets de la modernité, Paulo réserve à Maria l'espace de la chambre, dans lequel elle est constamment observée. Un endroit ouvert, de forme ovale, évoquant un utérus, décoré de tissus en forme de vaisseaux, éclairé par une lumière jaune. Si cet espace offre une protection au personnage masculin, il représente un lieu de domination auquel Maria, réduite à son sexe, est cantonnée.

Les rapports entre espace et personnages, dans *Eu sei que vou te amar*, ressemblent, de prime abord, à ceux d'*Eu te amo* : la maison représente pour le personnage masculin un espace protégé, que le personnage féminin vient envahir et déranger pour le mettre face à sa subjectivité. Mais ce « nouvel homme » en crise ne parvient pas à maintenir ses repères, et la maison où se déroule le film en fournit de très nombreux symboles. À la différence des mannequins de forme masculine dominés par Paulo dans *Eu te amo*, les Femmes Géantes d'*Eu sei que vou te amar* envahissent progressivement l'espace de la maison. Autre exemple : les lignes droites qui caractérisent l'architecture de cette maison semblent acculer le personnage masculin et mettre en tension sa subjectivité.

Dans plusieurs séquences, il descend ou remonte un escalier en forme de rampe, dont la dimension rectiligne est renforcée par les cartons cubiques empilés qui décorent le salon. Lorsque le personnage masculin se réfugie dans la salle de bains pour pleurer, il se retrouve pris dans un nouveau décor aux perspectives rectilignes, bien différent du petit coin de tristesse figurant l'intimité de Paulo dans *Eu te amo*.

N'ayant plus d'espace où se cacher, le personnage masculin tente de s'enfuir vers le jardin, où il se retrouve encore une fois pris dans d'autres formes rectilignes, celles de la piscine, que nous avons déjà décrites. Au total, le personnage joué par Thales Pan Chacon performe une masculinité radicalement éloignée de celle de Paulo : il ne dispose plus d'espace intime, le grenier symbolisant la contradiction entre l'archaïque et la modernité a disparu ; désormais, tout se mélange et, dans le grand salon, le lit est maintenant surveillé par les Femmes Géantes qui, dans plusieurs séquences, entourent et observent le personnage masculin. D'un film à l'autre, un changement considérable s'est opéré entre *celui qui regarde* et *celui qui est regardé*.

En questionnant l'article de Laura Mulvey²⁹, Steve Neale affirme le besoin d'une analyse des images masculines dans les films qui présenteraient des « aspects problématiques » :

²⁹ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, automne 1975, traduction partielle « Plaisir visuel et cinéma narratif », *CinémAction* n° 67, « 20 ans de théories féministes sur le cinéma » ; Reynaud Bérénice et Vincendeau Ginette (dir.), « 20 ans de théories féministes sur le cinéma », *CinémAction* n° 67, 1993, p. 17-23.

dans certains films, l'homosexualité serait en effet présente en tant que « courant subalterne », bien que le regard demeure celui du « cinéma dominant » et masculin³⁰. Dans *Televisão, publicidade e cultura de massa*³¹, José Mario Ortiz Ramos analyse l'image de l'acteur David Cardoso, dans la production des films érotiques policiers des *pornochanchadas* de la fin des années 1970. L'acteur et producteur y incarne une image de héros, son corps est au centre du regard dans une atmosphère narcissique, suscitant la projection du public masculin, mais aussi excitant le regard « fétichiste » du public féminin et homosexuel³².

Dans le film d'Arnaldo Jabor, Thales Pan Chacon, filmé dans plusieurs séquences torse nu, est placé sous le regard du personnage féminin, comme nous l'avons déjà remarqué. La performance masculine ici mise en scène se distingue nettement de la performance de virilité traditionnelle de David Cardoso et d'autres vedettes des *pornochanchadas* des années 1970, dont le corps est mis en avant pour renforcer le pouvoir sexuel masculin, d'autant que celui-ci est presque toujours filmé entouré d'une ou plusieurs femmes nues. Dans *Eu sei que vou te amar*, c'est la subjectivité du personnage de Thales Pan Chacon qui est dévoilée, pour montrer ses doutes, ses angoisses, ses faiblesses.

L'emploi des décors intérieurs par la mise en scène d'Arnaldo Jabor contribue donc fortement à caractériser la représentation du masculin dans ses deux films, et leur analyse vient de souligner l'écart sensible entre la performance masculine de Paulo et celle du personnage masculin d'*Eu sei que vou te amar*. Un écart renforcé par l'image médiatique des deux acteurs.

VI. La découverte de la subjectivité masculine : un autre modèle performatif masculin ?

Les analyses menées plus haut sur la représentation du modèle masculin dans les deux films d'Arnaldo Jabor ont effectivement mis en lumière cette ambivalence : les valeurs patriarcales y demeurent une contrainte pour les personnages masculins, dont les « faiblesses » sont explicitement représentées dans ces deux films. Cependant, ces analyses démontrent aussi que le pouvoir symbolique masculin prend malgré tout le dessus dans la hiérarchisation des identités et rapports de genres. *Eu te amo* met en scène la première « phase » de ces changements : la résistance au changement en matière de représentation de la masculinité dans la société brésilienne est nette, aussi bien de la part du personnage joué par Paulo César Pereio (dont l'interprétation détachée et l'image médiatique renforcent cette impression de « résistance »), que de la part d'autres personnages masculins – sans compter leur inscription dans un univers comique. Dans une séquence où Paulo se remémore sa vie antérieure, il se revoit surpris par son épouse, Bárbara, alors qu'il se trouve chez lui en compagnie d'une vendeuse de shampoing, jouée par l'actrice comique Regina Casé. Après une brève discussion, et dans une interprétation toujours ambiguë, Paulo tombe en larmes. La vendeuse lui parle de son mari, Waldi, qui poursuit un « projet » de type « cosmogonique », dans l'objectif de sauver l'humanité de son « cafard ». Dans une ellipse, Waldi est filmé en plan américain en train de méditer, tout en regardant un obélisque au milieu d'une pièce, symbole phallique dont il tire son pouvoir pour conserver le contrôle sur son épouse.

À la sortie du film, plusieurs critiques ont interprété celui-ci comme représentant un changement des paradigmes de l'amour et de la vie de couple. Les analyses filmiques pré-

³⁰ Steve Neale, « Masculinity as Spectacle: Reflection on Men and Mainstream Cinema », dans *Screening the Male: Exploring Masculinities in the Hollywood Cinema*, Steven Coan et Ina Rae Hark (dir.), London/New York, Routledge, 1992, p. 9-21 ; Steve Neale, « Masculinity as Spectacle », *Screen*, vol. 24, n° 6, 1983, p. 2-17.

³¹ Mário Ramos Ortiz José, *Televisão, publicidade e cultura de massa*, Petrópolis/Rio de Janeiro, Vozes, 1995, p. 214-215.

³² Il est important de souligner le succès de l'acteur auprès du public homosexuel, d'autant qu'à la fin des années 1990, David Cardoso posa nu pour une revue masculine. Voir Luiz Vieira João, « Toda será premiada : homens famosos posam nus e fazem subir as vendas de revistas gays », *Época*, n° 37, 1er février 1999.

cédentes montrent qu'il s'agit plutôt d'un basculement du modèle de masculinité traditionnelle, auquel le personnage de Paulo fait face. Dans une mise en scène sous forte influence de la pensée psychanalytique, le personnage masculin va à la rencontre de soi, notamment de « sa féminité ». Une féminité qu'il va rencontrer, après le départ de Maria, en croisant un travesti dans les rues de Rio de Janeiro. Installés dans sa voiture, Paulo est abasourdi par cette figure androgyne, qui le touche et lui dit ne vouloir être ni une femme, ni un homme. La mise en scène crée une atmosphère mystérieuse, les plans à l'intérieur de la voiture alternent avec des plans d'ensemble sur la mer et la lune et la bande-son évoque l'univers de la science-fiction.

À la sortie du film, le réalisateur affirme que cette séquence est l'une des plus belles, car le travesti...

« [...] est super-moderne. Un troisième être est en train d'apparaître "bioniquement" sur les plages et autour des hôtels de São Paulo et de Rio. Il s'agit d'une espèce de centaure moderne, caractéristique d'un capitalisme décadent, un peu effrayant, parfois même sinistre, mais profondément dramatique puisqu'il incarne ostensiblement la contradiction sexuelle elle-même. »³³

Pour le réalisateur, le travesti représente une figure « postmoderne », qui « veut l'ambiguïté plutôt que l'identité ». Dans le cinéma d'Arnaldo Jabor des années 1980, le travesti offre aux personnages masculins une double possibilité, celle d'un changement de modèle performatif, mais aussi une cible pour la projection de leurs désirs. Dans *Eu te amo*, lorsque le travesti et Paulo font l'amour à l'intérieur de la voiture, ce dernier se caresse lui-même car il ne fait que caresser son double : « Embrasse ta bouche, Paulo », comme l'encourage le travesti, « fais la fête dans tes cheveux blonds. Embrasse tes seins et tes cuisses. Embrasse-toi toi-même, Paulo. Tu sais comment je m'appelle ? Je m'appelle Paulo ». Pour sa part, le personnage masculin d'*Eu sei que vou te amar* avoue avoir couché avec un travesti nommé Marilyn Monroe, dont il est tombé complètement amoureux. À la différence de l'interprétation de Paulo César Pereio, le naturalisme du jeu de Thales Pan Chacon transforme sa performance masculine au point que son rapprochement de la figure du travesti devient plausible. Cette interprétation naturaliste confère au personnage une « vérité » éloignée de la distanciation créée par l'interprétation de Paulo César Pereio : lorsqu'il partage ses angoisses et ses doutes avec son épouse et, filmé en gros plans successifs, se met à pleurer, la représentation de sa prise de conscience d'un autre modèle performatif masculin paraît assez crédible.

Si les personnages masculins d'Arnaldo Jabor tentent de se protéger de leurs crises identitaires dans le cocon de leur maison, les séquences finales des deux films divergent. À la fin d'*Eu sei que vou te amar*, avant que les deux personnages finissent enlacés sur une plage de rêve, le personnage masculin, pris dans un délire, s'exclame : « Le peuple détient le pouvoir le plus grand ». Une référence parodique au cinéma des années 1960, qui renvoie à l'engagement politique des cinéastes de cette époque (dont Arnaldo Jabor lui-même), tout en la réduisant à un jeu sur les mots *povo* (peuple) et *polvo* (poulpe)... Un poulpe qui accompagne les dernières images du couple enlacé, dans un symbole de l'individualisme et de l'amour postmoderne.

Cette fin est bien différente de celle de *Eu te amo* : les deux personnages dansent au milieu de la rue, dans la lumière diffusée par les magasins autour d'eux, le tout renvoyant au style des comédies musicales hollywoodiennes. Une intégration au monde de la consommation et de l'individualisme ? Une référence à une forme d'amour moderne fabriqué et produit par la société de masse, dans laquelle la masculinité est en crise.

³³ Cité dans *Jornal do Brasil*, « O último casal ostensivo foi separado a tiros (entretien accordé à Deborah Dumar) », Caderno B, 22 mars 1981.

VII. Conclusion

L'étude de ces deux films d'Arnaldo Jabor soulève donc des problématiques centrales de la société brésilienne des années 1980. Dans un contexte d'ouverture politique, les personnages masculins de ces films sont confrontés à la fois à la crise économique des classes moyennes, mais également au déplacement des problématiques sociales et collectives vers l'individualisme et les questions identitaires concernant le modèle de masculinité. Dans ces deux films, la remise en cause est opérée par les personnages féminins, qui troublent les représentations et revendiquent d'autres rapports de genre³⁴. Par ailleurs, le réalisateur propose dans chacun de ces deux films deux approches très différentes de ces changements, comme nous l'avons analysé : le personnage de *Eu sei que vou te amar*, à la différence de la performance machiste incarnée par Paulo César Pereio dans *Eu te amo*, s'inscrit désormais dans d'autres modèles de masculinité.

Bibliographie

- Augusto Sérgio, « Sob o brilhante signo da modernidade », *IstoÉ*, n° 225, 15 avril 1981.
- Connel Robert, « The Big Picture: Masculinities in Recent World History », *Theory and Society*, vol. 22, n° 5, 1993.
- Cisco, « Jabor encanta Cannes com metáforas de amor », vol. 1, n° 4, 1986.
- Collot Michel, *L'horizon fabuleux*, Paris, Librairie José Coti, 1988.
- Da Silva, Alberto, « Sônia Braga : la beauté latine de la "vraie femme brésilienne" des années de la dictature », [en ligne] *Mises au point*, 01/04/2014, disponible sur <http://map.revues.org/1748>
- De Oliveira Pedro Paulo, *A construção social da masculinidade*, Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Editora UFMG/IUPERJ, 2004.
- Di Méo Guy, *Géographie sociale et territoires*, Paris, Nathan, 1998.
- Ewald Filho Rubens, « Jabor, perdido no Atlântico », *O Estado de São Paulo*, 13 mai 1986.
- Ferreira Verônica Clemente, « Entre Emancipadas e Quimeras : imagens do feminismo no Brasil », *Cadernos Arquivo Edgard Leuenroth (unicamp)*, vol. 3-4, 1996.
- Folha de São Paulo*, « Thales Pan Chacon morre aos 41 anos em decorrência da Aids », Illustrada, 3 octobre 1997.
- Garcia Cláudia Amorim et Coutinho Luciana Gageiro, « Os novos rumos do individualismo e o desamparo do sujeito contemporâneo », *Psyquê*, vol. 8, n° 13, 2004.
- Hall Stuart, *Identités et cultures 2. Politiques des différences*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013.
- Heffner Hernani, « Paulo César Pereio », in Pessoa Ramos Fernão et Felipe Miranda Luiz (dir.), *Enciclopédia do cinema brasileiro*, São Paulo, Editora Senac, 2000.
- Jabor Arnaldo, « Jabor, um otimista em *Eu te Amo* (entretien accordé à Isabel Borges) », *O Estado de São Paulo*, 6 février 1981.
- Jabor Arnaldo, « *Eu te Amo* ou o jogo do poder entre os sexos », *O Globo*, 11 mars 1981.
- Jabor Arnaldo, « O amor deixa muito a desejar (entretien accordé à Susana Schild) », *Jornal do Brasil*, Caderno B, 6 avril 1986.

³⁴ Il faut souligner que, dans ces deux films, les représentations de la féminité demeurent, pour leur part, très ambiguës, en lien, notamment, avec la présence de Sônia Braga dans *Eu te amo*, qui renvoie à des modèles féminins traditionnels, tel la vamp menaçante. Voir Alberto da Silva, « Sônia Braga : la beauté latine de la "vraie femme brésilienne" des années de la dictature », *Mises au point* [En ligne], n° 6, 2014, disponible sur <http://map.revues.org/1748>

- Jornal da Tarde*, « Pereio : O caráter duvidoso de um herói, segundo o próprio », 3 octobre 1978.
- Jornal do Brasil*, « O último casal ostensivo foi separado a tiros (entretien accordé à Deborah Dumar) », Caderno B, 22 mars 1981.
- Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, automne 1975, traduction partielle « Plaisir visuel et cinéma narratif », dans *CinémAction* n° 67, « 20 ans de théories féministes sur le cinéma »,
- Reynaud Bérénice et Vincendeau Ginette (dir.) « 20 ans de théories féministes sur le cinéma », *CinémAction*, n° 67, 1993, pp. 17-23.
- Marques Fabrício et Ribeiro Marili, « Os discretos passos do galã », *Jornal do Brasil*, Caderno B, 3 octobre 1997.
- Monteiro Marko Synésion Alves, *Masculinidade em revista : um estudo da VIP Exame, Sui Generis e Homens*, mémoire de DEA en anthropologie, São Paulo, Universidade Estadual de Campinas, 2000.
- Neale Steve, « Masculinity as Spectacle », *Screen*, vol. 24, n° 6, 1983.
- Neale Steve, « Masculinity as Spectacle: Reflection on Men and Mainstream Cinema », in Steven Coan et Ina Rae Hark (dir.), *Screening the Male: Exploring Masculinities in the Hollywood Cinema*, London/New York, Routledge, 1992.
- Nolasco Sócrates, *O Mito da Masculinidade*, Rio de Janeiro, Rocco, 1993.
- Novaes Carlos Eduardo, « Eu te Amo », *Jornal do Brasil*, Caderno B, 30 avril 1981.
- O Globo*, « Thales odeia ser chamado de galã », 4 mai 1988.
- Paranaguá Paulo Antônio, « Eu te amo », *Positif*, n° 305-306, 1986.
- Pedro Joana Maria, « Narrativas fundadoras do feminismo : poderes e conflitos (1970-1978) », *Revista Brasileira de História*, vol. 26, n° 52, 2006.
- Ramos Ortiz José Mário, *Televisão, publicidade e cultura de massa*, Petrópolis/Rio de Janeiro, Vozes, 1995.
- Salem Tânia, « O indivíduo libertário no imaginário social dos anos 60/70 », *Physis : Revista de Saúde Coletiva*, vol. 1, n° 2, 1991.
- Solomon-Godeau Abigail, « Male Trouble », in Maurice Berger, Brian Wallis et Simon Watson (dir.), *Constructing Masculinity*, New York, Routledge, 1995.
- Spivac Gayatri Chakravoty, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, Jérôme Vidal (trad.), Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- Teles Maria Amélia de Almeida, *Breve história do feminismo no Brasil*, Coleção tudo é história n° 159, São Paulo, Editora Brasiliense, 2003.
- Tolson Andrew, *The Limits of Masculinity*, London, Tavistock, 1977.
- VEJA*, « O apaixonado », 1er octobre 1975.
- Vieira João Luiz, « Toda será premiada : homens famosos posam nus e fazem subir as vendas de revistas gays », *Época*, n° 37, 1er février 1999.

