

Femmes : sexualité, travail et classes sociales dans les comédies contemporaines brésiliennes¹

Sheila Schvarzman

Universidade Anhembi Morumbi

Resumé : Cet article aborde certaines représentations des femmes dans la comédie brésilienne contemporaine grand public. À partir d'un panorama des films de ce genre produits entre 2002 et 2019, nous nous concentrerons sur la trilogie *De pernas pro ar* (2010, 2012 et 2019), expressions du travail des femmes sous l'influence du post-féminisme néolibéral et de son inhérente contrepartie : le travail méprisé socialement de l'employée domestique, persistance coloniale indélébile. Nous observerons également dans ces films une approche inédite de la sexualité, encourageant l'usage d'objets sexuels.

Mots-clés : Comédies brésiliennes grand public, post-féminisme néolibéral, travail des

femmes et des employées domestiques, inégalités sociales au Brésil.

Resumo: O presente artigo aborda representações da mulher na comédia brasileira contemporânea de grande bilheteria. A partir de um panorama de filmes desse gênero produzidos entre 2002 a 2019, enfocamos a trilogia *De pernas para o Ar* (2010, 2012 e 2019), expressões do trabalho de mulheres sob a influência do pós-feminismo neoliberal, e a sua intrínseca contrapartida: o trabalho socialmente rebaixado da empregada doméstica, persistência colonial indelével. Aparecem ainda nesses filmes, uma abordagem inédita da sexualidade através do incentivo ao uso de brinquedos sexuais.

1. Traduction du portugais par Alexandre Gouin.

Palavras-chave: Comédias brasileiras de balho feminino, trabalho das empregadas do grande público, pós-feminismo neoliberal, tra- mésticas, desigualdades sociais no Brasil.

À partir d'un aperçu général des comédies produites au Brésil entre 2002 et 2019, nous nous concentrerons sur la trilogie *De pernas pro ar* (2010, 2012 et 2019), qui aborde le travail des femmes à travers le prisme du post-féminisme néolibéral et de son inévitable contrepartie. D'un côté, ces films offrent une approche inédite des femmes, à la recherche d'une position dominante, pour qui travail, sexualité et besoin de réussite sociale forment un tout, de l'autre, ils donnent à voir un autre type de femme, l'employée domestique pauvre, dont le travail est socialement méprisé. De la sorte, ces films établissent une continuité indélébile avec l'histoire coloniale. Ces deux archétypes féminins partagent souvent les mêmes espaces, mais leurs destins sont inexorablement distincts.

Notre analyse porte sur trois films réalisés entre 2010 et 2019, des productions ayant obtenu un grand succès en salle et attiré plus d'un million de spectateurs. C'est en 2002 qu'a été créée une agence de régulation publique, l'Ancine², et qu'ont été mises en œuvre des politiques publiques permettant à la fois à des sociétés de production privées de bénéficier d'exonérations d'impôts, et d'utiliser une partie des impôts dus par les *Majors* américaines du cinéma pour financer des films brésiliens, ces *Majors* devenant coproductrices. Ces mesures incluent également la participation de la télévision à la production cinématographique. Cependant, contrairement à ce qui était attendu et à ce qui a pu être observé en Europe durant des dizaines d'années, la télévision au Brésil n'a pas soutenu de réalisateurs ou de producteurs indépendants afin de leur offrir un espace de visibilité sur ses écrans. Si le cinéma brésilien est minoritaire dans les salles, la télévision gratuite, pour sa part, s'est pleinement déployée, depuis les années 1970, sur l'ensemble du territoire, a engendré des succès massifs et réussi à imposer au grand écran ses propres formats, genres, esthétique et acteurs, puisque le public, conquis, les réclame désormais dans les salles de cinéma. On remarquera que le soutien apporté au cinéma par la télévision — la TV Globo — repose uniquement sur la diffusion de publicités des films, ce qui n'exclut pas, toutefois, son intervention dans le processus de réalisation. Ainsi, ce cinéma soutenu par la télévision est largement marqué par le croisement des influences esthétiques, thématiques et narratives des productions des chaînes de télévision non payantes, de la télévision câblée, d'Internet, de la littérature, de divers spectacles à succès et du cinéma commercial étatsunien hégémonique. Le *merchandising* direct et/ou indirect des sponsors s'intègre également au contenu présenté par les films.

En outre, si le cinéma s'est progressivement renforcé en tant qu'activité culturelle et économique à partir de 1994 en raison de politiques d'appui au développement, c'est surtout à partir de 2001, avec l'expression d'une volonté politique, que ce processus s'est intensifié. D'autres facteurs ont pu contribuer à cette évolution, tels que le processus de redémocratisation, l'expansion économique du néolibéralisme et la mondialisation. Les politiques publiques ont visé à corriger les inégalités sociales et économiques, garantissant ainsi l'accès à la consommation, et ont favorisé le développement de l'éducation et de l'accès à une offre culturelle plus riche et variée. Ces politiques,

2. *Agência Nacional do Cinema* (Agence Nationale du Cinéma) [NdT].

même en pleine crise économique de 2008, ont permis à un nouveau contingent social de 30 millions de personnes, issues des classes pauvres de la population, d'accéder à la consommation. Ce contingent va être alors qualifié de « nouvelle Classe C » : une classe moyenne émergente avec ses propres modèles culturels³. De la même manière qu'en Europe et aux États-Unis, les droits des classes subalternes ont été renforcés, permettant une protection accrue des femmes et des homosexuels, ainsi que la mise en place de quotas universitaires pour les étudiants pauvres et noirs. Dans ses grandes lignes, cette configuration est caractéristique de la situation du Brésil jusqu'en juin 2013, date à laquelle les tensions internes résultant de la conciliation des divers intérêts conflictuels défendus par ces politiques ne pouvaient plus être contenues ; se sont ensuite développés des conflits politiques et sociaux qui ont mené à la rupture de 2016 et qui s'aggravent désormais via le démantèlement des politiques publiques.

Nous pouvons donc nous demander : quel cinéma a été réalisé pendant cette période ? Pour quel public ? Comment ces processus influençant à la fois la représentation et la réception des genres sont-ils perceptibles dans les succès au box-office ? Les films ayant réalisé un grand nombre d'entrées en salle et par la suite à la télévision et sur les plateformes de streaming, nous intéressent plus particulièrement car ils rassemblent des publics larges et variés dont les goûts sont façonnés et homogénéisés par la télévision — qui demeure leur référence — et par le cinéma présenté dans les « multiplex », des complexes de salles installés dans les *shopping centers*⁴. Quels sont donc les sujets traités ? Quels types de protagonistes sont créés pendant près de 20 années — de 2002 à 2019 — traversées par un processus politique et social complexe fait d'accommodements, d'effacements, de conquêtes et de tensions, où l'expression et la revendication du genre ont eu un espace privilégié ? C'est justement cet espace que des groupes sociaux actuellement au pouvoir, conservateurs et souvent d'expression religieuse évangélique, cherchent à réorganiser et à mettre sous le joug de leurs normes. Réaffirmons-le : les représentations que nous allons observer sont indissociables de leur contenu politique et social.

Le cinéma est un outil culturel politique et social, un lieu de production d'images et de représentations, une « technologie de genre » comme l'a si bien défini De Lauretis⁵. Par conséquent, nous souhaiterions explorer la forme sous laquelle des films qui s'adressent au grand public — en se fondant sur les comédies en général et les comédies romantiques en particulier —, ont pu construire une représentation du pays et donner formes et rôles aux genres, contribuant ainsi à leur construction imaginaire, à leur diffusion et à la création d'un dialogue entre eux et le public. Nous définissons le genre, comme Joan Scott, en tant que « catégorie sociale imposée à un corps sexué » où « les identités genrées sont construites à travers des organisations et représentations sociales historiquement situées⁶ ».

3. NERI, Marcelo, *A nova classe média : o lado brilhante dos pobres*, Rio de Janeiro, São Paulo, Editora Saraiva, 2011. SINGER, André, « Quatro notas sobre as classes sociais nos dez anos do lulismo », *Psicologia*, USP, v. 26, n° 1, São Paulo, jan./abr. 2015. 5 mars 2021 www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/97593.

4. Symboles d'un pouvoir d'achat élevé, de distinction sociale et de séparation et exclusion de classes, ces lieux sont extrêmement populaires au Brésil, et se sont ajustés aux différentes catégories de consommateurs.

5. LAURETIS, Teresa de, « A tecnologia do gênero », in *Tendências e Impasses : o feminismo como crítica da cultura*, Heloísa Buarque de Hollanda (dir.), Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 228.

6. SCOTT, Joan W, « Gênero : uma categoria de análise histórica », *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v.16, n° 2, jul./dez., 1990, p. 7.

La question fondamentale à laquelle je tente de répondre dans cet article est la suivante : comment un pays qui cherchait à avancer politiquement dans le sens d'une production de pactes démocratiques et inclusifs, a-t-il été représenté dans la comédie, genre cinématographique préféré du public ? Comment les représentations de genre véhiculées pendant cette période de transformation ont-elles agi « afin de maintenir ou modifier l'ordre social », comme le fait remarquer, déjà en 1975, Natalie Zemon Davis, à propos du genre⁷ ?

1 - Comédies au box-office

Nous nous concentrons sur la comédie car il s'agit historiquement du genre le plus populaire au Brésil⁸ ainsi que dans de nombreux pays. Raphaëlle Moine, dans son article sur la comédie contemporaine en France, fait le même constat et note même, comme au Brésil, le divorce entre, d'une part, la proximité de ce genre avec le public, et d'autre part, le manque d'intérêt de la critique et des recherches universitaires à son égard. Cependant, Raphaëlle Moine reconnaît qu'il s'agit d'un « laboratoire immense », car « la comédie n'est pas une forme fossilisée qui répète des recettes, mais un genre qui, au niveau thématique et formel, met à jour les formules héritées du passé dans le contexte socioculturel du présent, crée de nouvelles histoires et naturalise des formes étrangères, telles que la comédie romantique, par exemple⁹ ». Le même phénomène peut être observé au Brésil au sujet des comédies, et plus particulièrement des comédies romantiques qui sont également bien présentes à l'affiche depuis les années 2000. Ce n'était toutefois pas un genre habituel au Brésil, ce qui est significatif de l'homogénéisation caractéristique du cinéma contemporain, commandée par la logique du *blockbuster* étatsunien et l'influence de la télévision. Nous partageons également avec Raphaëlle Moine la conviction que « c'est dans la comédie, bien plus que dans d'autres genres, que les relations de pouvoir qui affectent les questions de genre, de classe, d'ethnicité ainsi que leurs articulations, deviennent plus visibles¹⁰ ». Le « laboratoire comique », selon Moine, « est un domaine dans lequel des propositions sont formulées, souvent stéréotypées, souvent de manière progressiste, en général ambivalentes, dans lequel les désignations sociales de genre et ethniques sont redistribuées, confirmées ou contestées¹¹ ». Les comédies brésiliennes présentent ces différentes caractéristiques.

7. ZEMON DAVIS, Natalie, « Women's History in Transition : The European Case », *Feminist Studies*, 3, Winter 1975-76, p. 90.

8. Selon les statistiques de l'Ancine pour les films produits entre 1970 et 2019 *Ancine*, 3 mai 2021 oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105.pdf. Avant cela, il n'existe pas de statistiques. Cependant, les films comiques des années 1930 et, par la suite, la *Chanchada*, entre 1948 et 1960, sont les plus populaires. LINO, Sonia, « A tendência é para ridicularizar », *Tempo*, Rio de Janeiro, n° 10, 2000, p. 63-79. 22 février 2021 http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg10-4.pdf.

9. MOINE, Raphaëlle, « Contemporary French Comedy as Social Laboratory », in *A Companion to Contemporary French Cinema*, Alistair Fox ; Michel Marie ; Raphaëlle Moine ; Hilary Radner (dir.), Sussex, Wiley-Blackwell, 2015, p. 235.

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*

Le box-office du cinéma brésilien contemporain illustre la variété des représentations de genre et de stéréotypes. Maintenant une relation intermédiatique intense avec, entre autres, la télévision gratuite et payante, Internet et le cinéma étatsunien, nombre de ces productions, en particulier les comédies romantiques, nous permettent d'observer, entre 2002 et 2019, les transformations de ces représentations face aux mutations sociales, économiques et culturelles du pays. Ces productions accompagnent les changements de statut des femmes, surtout de celles qui travaillent et qui appartiennent à la classe moyenne. Comme nous le verrons plus loin, ces changements reflètent les acquis de la troisième vague féministe. Face à ces femmes pourvues d'une nouvelle puissance, le rôle et même la mise en avant des hommes changent. Ce dernier point est d'ailleurs une caractéristique distinctive si l'on compare les films étudiés avec les comédies brésiliennes telles que la *Chanchada* (de 1948 à 1960), dont l'intrigue se développait autour de la ruse et de la roublardise, ou bien la *Pornochanchada* (de 1972 à 1983), où l'on observe dans certains films l'émergence du désir de la femme en tant que sujet d'action, mais dans un monde où elle n'est représentée qu'en tant qu'objet sexuel. À partir de 2006, moment d'expansion économique, d'augmentation et de diversification des activités professionnelles comptant une forte présence féminine, la représentation de femmes accomplies professionnellement, malheureuses en amour, mais exigeantes avec les hommes, devient récurrente dans les films, ainsi que la constante présence de l'employée domestique. Cependant, comme ces comédies cherchent à toucher le grand public, on rencontre peu d'érotisme et d'expression de sexualité dans les représentations genrées, contrairement au côté malicieux ou aux blagues à double sens de la *chanchada* et de la *pornochanchada*. Le corps féminin en tant qu'attraction y est exploité de façon pudique. S'il n'y a pas d'érotisme, les femmes peuvent bien se passer de partenaires sexuels.

C'est ainsi que trois de ces films ont été consacrés à la pédagogie de l'auto-érotisme, et à l'utilisation, encouragée, d'articles érotiques. Ces trois films ont enregistré un nombre d'entrées significatif : *De pernas pro Ar* (« Les jambes en l'air¹² », 2010, 3 506 552 spectateurs¹³), *De pernas pro Ar 2* (2012, 4 846 273 spectateurs) — tous deux réalisés par Roberto Santucci — et *De pernas pro Ar 3* (2019, 1 822 456 spectateurs), réalisé par Julia Rezende. Dans ce cas, les formes de financement du cinéma brésilien via l'exonération fiscale des sociétés privées expliquent la conjonction des thèmes.

La comédie romantique, fréquente dans le cinéma étatsunien, est le genre où s'exprime le mieux le nouveau statut des femmes de la classe moyenne par le biais de leurs relations avec leurs partenaires, leurs enfants, leurs amies, leur travail et leurs employées. Les protagonistes de ce type de comédies n'ont pas de problèmes professionnels ou financiers. Elles travaillent beaucoup, même trop, et c'est d'ailleurs la cause de difficultés dans leurs relations affectives, sexuelles, et bien sûr dans leur mariage : elles sont souvent abandonnées par leurs époux et l'intrigue se développe autour de la reconquête du mari ou du désir sexuel. Comme ce sont des femmes professionnellement et socialement accomplies — selon les films —, elles sont forcément minces et portent des vêtements qui mettent en valeur leur silhouette, ce qui indique un haut rang social ainsi qu'une bonne santé. Leurs vêtements sont toujours cintrés et soulignent les corps. Cet aspect reste néan-

12. Les films ne disposant pas de titre en français, la traduction est indiquée à titre informatif. [NdT]

13. Les chiffres d'entrées en salle sont de l'OCA — Observatoire Brésilien du Cinéma et de l'Audiovisuel de l'Ancine. Agence National du Cinéma. 22 février 2021 oca.ancine.gov.br/cinema. Il faut tenir en compte aussi, qu'après la sortie dans les salles avec ces chiffres, les films sont à la télévision payante et non payante, sur l'internet et en streaming.

moins paradoxal, car la sensualité est absente de l'image. Les cheveux sont le plus souvent lisses, les femmes généralement blondes, caractéristiques mises en valeur dans un pays qui se dit métis et sans préjugés, ceci expliquant les représentations de la classe moyenne brésilienne qui vit dans les décors modernes d'un Rio de carte postale. Tout y est beau, léger, doux.

Les acteurs de ces films n'ont que des seconds rôles auprès des femmes avec lesquelles ils se disputent. Les disputes se caractérisent d'ailleurs par le caractère hystérique des femmes vis-à-vis de leurs enfants, leurs maris, leurs amies, leurs employées de maison. Celles qui sont mères n'ont pas le temps de s'occuper de leurs enfants, laissés sous la garde de gentilles employées. C'est ce qui se passe également dans la vie réelle, mais dans la fiction il s'agit d'une aspiration sociale : la profession, l'amour et la domestique. Employer une domestique constitue un signe d'aisance économique.

2 - La femme assume le premier rôle dans les comédies

L'année 2009 a marqué la consécration de la comédie et plus particulièrement de la comédie romantique, selon les données de l'Ancine. En effet, pas moins de quatre comédies à l'affiche cette année-là ont attiré un nombre élevé de spectateurs : *Se eu fosse você 2* (« Si j'étais toi », Daniel Filho, 6 112 851 spectateurs), où est abordé le thème de l'expérience de se retrouver dans la peau de l'autre, via l'échange de corps entre personnes de sexe opposé ; *A mulher invisível* (« La femme invisible », Cláudio Torres, 2 353 646 spectateurs), qui traite de la solitude masculine face à l'abandon ; ainsi que *Divã* (« Le divan », José Alvarenga Jr., 1 866 403 spectateurs), où une femme abandonnée par son mari parle de ses difficultés affectives et sexuelles à son psychanalyste. Ce sont des films consacrés aux difficultés affectives entre hommes et femmes, aux séparations, aux remariages, aux femmes abandonnées qui redécouvrent l'amour et la jeunesse ou encore aux hommes fragiles qui ne parviennent pas à se remettre d'une séparation.

Le rôle central dans ce genre de comédie est toujours interprété par une femme. Le cas d'Ingrid Guimarães est particulièrement notable, les films dont elle a été la protagoniste au cours de l'année 2016 ayant cumulé 18 millions d'entrées au total¹⁴. Ces femmes cherchent un compagnon, ou bien ont besoin de reconquérir leur mari perdu. C'est le cas de *De pernas pro Ar 1* et *2*, réalisés par Roberto Santucci. Dans le premier des deux films, Ingrid Guimarães joue une femme obsédée par son travail, n'éprouvant aucun intérêt pour la sexualité. Elle est abandonnée par son mari et perd également son emploi, mais résoudra tous ses problèmes grâce à une vocation particulière : elle devient en effet copropriétaire d'un sex-shop avec sa voisine, et commence à vendre des vibromasseurs à travers tout le pays. C'est de cette manière qu'elle va transformer sa vie sexuelle et celle de ses clientes. Il convient de préciser qu'une des entreprises finançant le film provient de cette branche d'activité, en expansion à cette époque. L'important, ici, est que la pratique de la jouissance solitaire permettra au mari de redécouvrir le bonheur auprès d'elle. Les vibromasseurs sauvent la

14. DE MENEZES, Thales, « Ingrid Guimarães é a atriz brasileira mais vista nos cinemas neste século », *Folha de São Paulo*, 4 septembre 2016. 20 avril 2021 www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/09/1809843-ingrid-guimaraes-e-a-atriz-brasileira-mais-vista-nos-cinemas-neste-seculo.shtml.

famille. Il faut admettre l'originalité de cette comédie du remariage en plein néolibéralisme à la brésilienne.

Le projet des vibromasseurs est le thème de *De pernas pro ar 2* (2012). Ingrid Guimarães nous emmène maintenant à New York, où elle vend les produits globalisés de son entreprise florissante. Dans ce voyage supposé glamour dans la ville emblématique des comédies romantiques, elle emmène également sa famille et sa domestique, afin que cette dernière s'occupe de son enfant lors de ses absences prolongées dues à son travail. Rosa, l'employée, dûment caractérisée par son âge, ses habits et son vocabulaire, possède sa propre « touche » comique : son ignorance de l'anglais, présentée comme la conséquence de son appartenance à une classe sociale populaire, provoque des malentendus linguistiques auxquels elle est confrontée. Du fait du surmenage de la protagoniste, elle délaisse ses relations sexuelles avec son mari, ainsi que les soins à apporter à sa famille, sauvés ici et là par les interventions de sa bonne. Le film exploite les images de la nouvelle famille brésilienne émergente face à la « libération des femmes », mais encore et toujours dépendante et fière de ses pratiques néocoloniales, telles que l'emploi d'une domestique, partie essentielle de la vie de famille. Le film met en avant ces pratiques afin de puiser un peu d'humour dans cette inégalité historique et naturalisée. Ce faisant, il renforce l'imaginaire libéral de l'ascension sociale comme résultat de l'effort de l'entrepreneur — type représenté par le personnage principal du film — tout en réitérant les préjugés à l'égard des travailleurs et des personnes aux statuts sociaux et culturels jugés inférieurs. Selon Suzy Luna, d'après Donna Goldstein,

« avoir » une employée domestique [...] représente un important marqueur de classe, un élément distinctif qui compose l'identité de classe et qui légitime une relation inégale de pouvoir. Les individus des classes moyennes et supérieures cultivent une certaine « incompétence » dans le soin apporté au foyer et dans le travail reproductif, « incompétence » considérée comme un éminent signe de classe. Embaucher une employée domestique est donc un signe extérieur indiquant une certaine liberté face au travail manuel et dégradant qu'impliquent les tâches ménagères¹⁵.

Ce qui attire le plus l'attention dans ces films et dans le rôle interprété par Ingrid Guimarães, c'est que, contrairement à ce que pourrait nous faire croire la propagande des vibromasseurs, la question de fond du film n'est pas le plaisir féminin, ni la découverte de son propre corps. Ce qui compte le plus et constitue le vrai plaisir pour cette nouvelle femme, qui a d'abord perdu son mari et l'a ensuite retrouvé, c'est sa propre affaire, et finalement le succès de l'entrepreneuriat. Ce thème est encore plus évident dans le film de 2019, tourné principalement à Paris, haut lieu du plaisir dans l'imaginaire du cinéma, mais aussi de grandes entreprises de produits féminins : mode, cosmétiques, parfums, etc. Ce que *De pernas pro ar 1, 2 et 3* nous exposent au fil des ans, tout en suivant la trajectoire du pays — en 2010 et 2012, lorsque l'économie et l'emploi se portaient bien, et en 2019, année de crise —, c'est l'éloge de la femme entrepreneuse, telle que l'exige la nouvelle

15. LUNA, Suzy, « Antigos habitus, novos direitos : a persistente desigualdade no trabalho doméstico » in *42º Encontro Anual da Anpocs*, Caxambu, 2018, p. 10. APUD Goldstein, Donna M., *Laughter Out of Place : Race, Class, Violence, and Sexuality in a Rio Shantytown*, Berkeley, University of California, 2003, p. 59-101, 5 mars 2021 www.anpocs.com/index.php/papers-40-encontro-3/gt-31/gt13-18/11232-antigos-habitus-novos-direitos-a-persistente-desigualdade-no-trabalho-domestico/file.

époque de chômage et de démantèlement des droits du travail. La sexualité, l'amélioration de la performance et du plaisir sexuel des femmes dans leur auto-érotisme ou dans la connaissance de leur propre corps — thème que le film semble proposer —, existent avant tout en tant qu'affaire à exploiter, ce qui devient explicite dans le troisième film.

Dans celui-ci, l'actrice principale, qui, dans les films précédents, avait laissé sa famille à la dérive, rentre désormais chez elle. Elle délègue la direction de l'entreprise à sa mère et se retire du monde des affaires. Cependant, elle est désormais mise au défi par sa jeune belle-fille qui travaille dans le même domaine d'activité, mais qui, au lieu de se consacrer aux vieux vibromasseurs conçus pour être en contact direct avec le corps, s'emploie à l'exploitation des images et du plaisir de l'imaginaire visuel, au moyen de lunettes 3D.

La jeune femme introduit une nouvelle technologie, une autre forme de plaisir à exploiter, et l'emporte sur l'ancienne entrepreneuse, désormais dépassée. Le commerce du plaisir sexuel et du corps se diversifie grâce aux nouvelles technologies. À la fin du film, les deux femmes s'allient, grâce à la fusion de leurs entreprises, procédé conforme au goût du néolibéralisme de cette décennie. Mais cette alliance va encore plus loin, jusqu'à la fusion familiale par la préservation des valeurs traditionnelles. Ainsi, en creux, derrière la thématique de la sexualité féminine, cette trilogie, film après film, en 2010, puis en 2012 et jusqu'en 2019, trace le portrait d'une famille de classe moyenne urbaine à l'ascension sociale réussie, fonctionnelle et organisée autour du travail de la femme entrepreneuse qui s'appuie sur le soutien de sa mère, de sa partenaire, mais surtout sur le soutien indispensable et aimant de l'employée domestique.

3 - Les femmes dans le monde du travail

À partir de ce que nous venons d'exposer, nous pouvons percevoir comment le travail féminin est abordé dans cette série. Travail féminin multiple puisque, si le personnage principal du film est une femme de classe moyenne qui travaille constamment et met ainsi en risque le bonheur du foyer, l'employée domestique travaille, elle aussi, constamment, mais son travail et sa disponibilité complète pour ses patrons sont, pour leur part, normalisés. Les classes moyenne et supérieure brésiliennes, du fait de l'héritage esclavagiste de la formation sociale coloniale du pays, se déchargent des tâches ménagères : les femmes de ces classes commandent à leurs employées¹⁶, qui occupent ainsi une position centrale pour le fonctionnement de la famille et du travail externe des « patronnes ». Ces femmes sont libérées de ces activités qui, selon Silvia Federici¹⁷, depuis le XVI^e siècle, se trouvent à la base du processus d'accumulation capitaliste, dans la mesure où les femmes ont été les productrices et reproductrices de la marchandise capitaliste la plus essentielle : la force de travail¹⁸.

16. KOFES, Suely, « Entre nós Mulheres, elas as patroas e elas as empregadas », in *Colcha de retalhos : estudos sobre a família no Brasil*, Antônio Augusto Arantes (dir.), Campinas, Editora da UNICAMP, 1994, p. 190.

17. FEDERICI, Silvia, *Calibã e a Bruxa*, São Paulo, Editora Elefante, 2017, p. 17.

18. DALLA COSTA, Mariarosa, *Potere femminile e sovversione sociale*, Venezia, Marsilio Editori, 1972, p. 31 APUD FEDERICI, SILVIA, *op. cit.*, p. 17.

[...] ces deux réalités sont intimement liées, dans la mesure où la reproduction des travailleurs à l'échelle d'une génération et la régénération au jour le jour de leur capacité à travailler sont devenues, dans le capitalisme, « le travail des femmes », même si ce travail est mystifié, du fait de sa condition non-salariée, en service personnel et même comme ressource naturelle¹⁹.

La prise de conscience de la construction de cette condition naturelle de l'exploitation du travail des femmes a également eu lieu aussi bien aux États-Unis²⁰ qu'en Europe dans les années 1970, au cours de la seconde vague féministe, lorsque ces questions ont été abordées et que la lutte pour la « libération féminine » est passée par l'affranchissement de ce « soin » strictement féminin et de l'obligation de la maternité, ainsi que par l'équité des salaires et l'émancipation du contrôle social et religieux sur le corps. Ces formulations, en particulier en France, s'ancrent théoriquement dans les fondements du poststructuralisme, notamment sur les réflexions de Jacques Derrida, qui souligne la question de la différence, et de Michel Foucault au sujet de la question des structures et des discours du pouvoir²¹. L'Histoire des Femmes s'est développée et consolidée, grâce à Michelle Perrot ou Joan Scott et, au Brésil, aux travaux de Margareth Rago²², Denise Bernuzzi de Sant'Anna²³ et de nombreuses autres chercheuses.

Dans les années 1990, la perspective universaliste et essentialiste formulée par la seconde vague féministe a été critiquée par de jeunes activistes et penseuses qui pointent les différences d'ordre politique, de classe, d'identité de genre et d'ethnie²⁴, conduisant à une nature plus fragmentée et individualisée des manifestations. Comme le souligne Ednie Garrison, « les critiques féministes du féminisme font partie de l'origine même de la “Troisième vague du féminisme”²⁵ ». D'un autre côté, « ces jeunes théoriciennes mettent en avant que cette troisième vague a été modelée par — et en réponse à — un monde capitaliste globalisé et aux technologies de l'information, au postmodernisme et au postcolonialisme, ainsi qu'à la destruction de l'environnement²⁶ ». Il existe une diversification des approches et des postures politiques donnant ainsi également lieu à des valeurs néoconservatrices et néolibérales qui imprègnent la société et le monde du travail dans lequel les femmes évoluent et où elles aspirent à une certaine « performance » : « le sujet performant se livre librement à la contrainte pour maximiser son rendement. Il s'exploite lui-même. L'auto-exploitation est plus efficace que l'exploitation par un tiers dans la mesure où elle est accompagnée d'un sentiment de liberté trompeur²⁷ ».

19. FEDERICI, Silvia, *Caliban et la Sorcière*, Paris, Entremonde et Senovero, 2014, p. 21. 15 avril 2021 entremonde.net/IMG/pdf/18rupture-caliban-et-la-sorciere-web.pdf.

20. FRIEDAN, Betty, *The Feminine Mystique*, New York, W.W. Norton & Cia., 1963.

21. HOLLANDA, Heloísa Buarque de, *Tendências e impasses*, op. cit., p. 13. RAGO, Margareth, « Foucault e as Mulheres », in *Dicionário Crítico de Gênero*, Ana Maria Colling (dir.), Dourados, Editora da Universidade Federal da Grande Dourados, 2019, p. 290.

22. RAGO, Margareth, *Do cabaré ao Lar*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997.

23. SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de, *O Prazer Justificado. História e Lazer*, São Paulo, Marco Zero, 1994.

24. GILLIS, Stacy ; HOWIE, Gillian et MUNFORD, Rebecca (dir.), *Third Wave Feminism. A Critical Exploration*, Palgrave, Macmillan, 2004.

25. GARRISON, Ednie, « U.S. Feminism- Grrl Style! », *Feminist Studies*, 26, 2000, p. 145.

26. DICKER, Rory ; PIEPMEIER Alison, *Cathing a Wave : Reclaiming Feminism for the Twenty-First Century*, Boston North-eastern U.P., 2003, p. 10.

27. HAN, Byung-Chul Han, *Société de la fatigue*, Oberhausbergen, Circé, 2014, p. 32.

Cependant, ces caractéristiques n'excluent pas certaines attentes en ce qui concerne la constitution d'une famille, quel que soit son modèle, ainsi que la satisfaction sexuelle, comme le montrent bien les films abordés. Il se constitue ainsi, selon Angela McRobbie²⁸, un post-féminisme où cohabitent aspirations féministes et féminité. Ceci est en grande partie le produit de l'assimilation du féminisme par les médias, l'industrie et la société de consommation, qui intensifient — et convertissent — l'être au monde des femmes au moyen de modèles de succès qui se mesurent, comme pour les hommes, dans la construction standardisée de corps aptes à une pleine performance dans le monde du travail, de la sexualité, mais aussi, pour les femmes, dans le foyer. Ce qui est loin d'être simple. *De pernas pro ar* constitue une expression médiatique de cet univers post-féministe et un puissant miroir pour sa reproduction. En revanche, dans ce même univers, il y a une autre protagoniste, essentielle et presque effacée, dont le seul attribut est de prendre soin et de servir, permettant ainsi, avec son travail, que le système se perpétue, comme le souligne Françoise Vergès²⁹ : l'employée de maison.

D'une part, ces films abordent ouvertement l'autosatisfaction sexuelle au moyen de jouets sexuels — « toutes devraient savoir ce qu'est un orgasme³⁰ », ce qui est inédit dans la filmographie brésilienne, mais non au sein des réseaux militants qui discutent fortement des questions de genre ainsi que de l'accès à la jouissance. D'autre part, ces films promeuvent la possibilité de cette satisfaction autonome, en vendant ces produits de manière répétée tout au long des films et, dans la mesure du possible, en les exhibant : phallus de toutes les tailles, couleurs, ainsi que divers autres objets, expérimentés avec excitation et démonstration de plaisir, et même de rire. Toutefois, l'axe principal des récits reste l'idéal des femmes, réalisées et puissantes : l'entrepreneuse, la plus grande protagoniste post-féministe du néolibéralisme.

Examinons quelques scènes emblématiques de ce parcours. Dans le premier film de la série, Alice Segretto (interprétée par Ingrid Guimarães) perd son mari en raison de son dévouement excessif à son travail et de son mépris du plaisir — plaisir qu'elle ne découvrira pleinement qu'à l'aide d'un lapin *magic lover* (*figure 1*). Grâce à cette découverte, elle créera sa propre entreprise et paiera sa « contribution sociale en propageant le plaisir à travers le monde » (*figure 2*). Les films tournent toujours autour de la perte et de la reconquête du mari et de l'amour de la famille. Cependant, tout au long de la trilogie, on observe une nette augmentation du nombre de clients à travers le monde, avec lesquels elle négocie — en général des hommes d'affaires —, de la taille du siège de son entreprise et de ses maisons.

L'ouverture du deuxième film, dont l'action principale se déroule à New-York, nous dévoile la raison d'être de cette nouvelle femme. Dans un film de famille, Alice, alors enfant, dit à sa mère que lorsqu'elle sera grande, elle va « beaucoup travailler, gagner beaucoup d'argent rien que pour moi, je serai très riche et célèbre dans le monde entier » (*figure 3*). Ainsi, pour réaliser son objectif, cette femme court constamment pendant tout le film, emmenant son fils à l'école, observant les nouveautés du département de création de produits, prenant des avions dans les aéroports (*figure 4*). Elle se partage les tâches avec Marcela, celle qui possédait la boutique *Sexy Delícia*, et avec sa mère, qu'elle admire car elle « en a bavé pour l'éduquer ».

28. MCROBBIE, Angela, *Post-Feminism and Popular Culture*, London, Routledge, 1994.

29. VERGÈS, Françoise, *Um feminismo decolonial*, São Paulo, Ubu, 2020, p. 17.

30. Cette citation ainsi que d'autres entre guillemets désignent des dialogues extraits du film.



FIG. 1. — *De pernas para o ar 1*



FIG. 2. — *De pernas para o ar 1*



FIG. 3. — *De pernas para o ar 2*



FIG. 4. — *De pernas para o ar 2*

Dans le dernier film, c'est à cette dernière qu'Alice délèguera la direction de l'entreprise : arrivée au « troisième âge », elle « ajoute de la valeur » aux produits et attire également à l'entreprise ce « marché de niche » (*figure 5*). Alice abandonne les affaires, cédant ainsi aux pressions familiales, mais cette solution n'est pas pérenne. Une nouvelle concurrence, incarnée par la petite amie de son fils, entraîne un retour aux affaires. Désormais, elle entraîne également avec elle sa fille, afin de l'initier au monde du travail — ce qu'elle désirait tant lorsqu'elle avait le même âge (*figure 6*).

La concurrence, c'est le mot qui fonde les actions d'Alice. D'elle-même et de ses collaborateurs, elle exige dévouement, sacrifices, pertes. En d'autres termes, concilier l'inconciliable. La question sera éludée par Alice et la jeune fille, chaque film se terminant sur des promesses d'amour et d'« ouverture de nouveaux marchés ».



FIG. 5. — *De pernas para o ar 3*



FIG. 6. — *De pernas para o ar 3*

Il se trouve que l'entrepreneuriat, en tant qu'espace de progression pour les femmes, est une question centrale pour l'actrice Ingrid Guimarães. En effet, elle est elle-même également productrice, ainsi que l'une des scénaristes du dernier volet de la série. C'est d'ailleurs celui qui se concentre le plus sur la question de l'entrepreneuriat, y compris dans l'emploi du vocabulaire du monde des affaires dans les dialogues du film. Nous sommes alors en 2019 et à cette époque, les lois de protection du travail avaient déjà été affaiblies. Elle nous donne sa recette pour affronter la crise alors que ses collègues vantent au public les bénéfices du vibromasseur : « il ne transmet pas de maladie et quand tu n'en veux plus, il suffit de le jeter au fond d'un tiroir. Il ne te demande pas où tu vas ou quand tu rentres, rien ! ».

Et les hommes ? Si les femmes sont devenues dynamiques, les hommes, eux, se sont retirés. Le mari d'Alice, architecte, travaille chez lui, sur une simple table de travail. C'est un artiste, un artisan. De même, le fils étudie l'océanographie et travaille dans le recyclage. Ils sont loin de la dynamique des projets et des réalisations des femmes (*figures 7 et 8*).

Cependant, pour que ce système puisse fonctionner pleinement, il faut que les domestiques existent. Or c'est seulement au cours de la période étudiée que les droits du travail ont commencé à intégrer cette profession, ces travailleuses devenant ainsi plus indépendantes vis-à-vis des familles avec lesquelles beaucoup vivaient et travaillaient presque continuellement, comme le laisse supposer le personnage du film, toujours présent et résidant dans la maison des patrons. Or, après avoir acquis ces nouveaux droits, ces professionnelles se tournent davantage vers leurs propres familles, n'acceptent plus de vivre chez leurs employeurs, étudient et même changent de profession. Elles aussi bénéficient de la mobilité sociale, dans une période de croissance du marché du travail et de faible taux de chômage. Leurs salaires augmentent, ainsi que les cotisations sociales que les employeurs doivent payer. L'augmentation des droits des employés de maison, de même

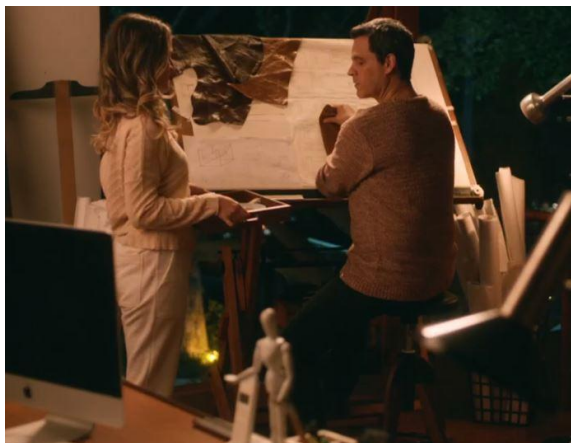


FIG. 7. — *De pernas para o ar 3*



FIG. 8. — *De pernas para o ar 1*

que celle de leurs salaires, ont été approuvées lorsque Dilma Rouseff était au gouvernement³¹. Ces mesures ont provoqué un mécontentement important chez les employeurs des classes moyenne et supérieure, ce qui a également contribué aux changements politiques survenus depuis 2016.

4 - Esquisse d'une conclusion

Les films reproduisent les structures inégalitaires de la société, les préjugés de genre, de race et de classe, montrant leur persistance enracinée, préfigurant ainsi le sentiment d'opposition aux transformations en cours dans la société et qui semblaient alors prêtes à s'implanter (*figures 9 et 10*).

En prenant *De pernas pro ar 1, 2 et 3* comme représentations paradigmatiques du travail des femmes, on observe donc que, si certains changements sont advenus dans la division sexuelle du travail au sein de la société brésilienne, les femmes se trouvant désormais insérées dans le monde professionnel, elles continuent à être divisées entre le travail et le foyer, qui est toujours un espace féminin. Les hommes changent peu leur performance mais, afin de souligner le nouveau statut acquis par les femmes, leur rôle dans le monde du travail est moins important.

Cependant, dans la maison, la présence de la domestique est toujours indispensable, même si son travail est vu comme une sorte de rabaissement. En ce sens, la représentation de Rosa correspond à l'image que la majorité des classes moyennes brésiennes se font des employés domestiques. Même lorsqu'elle se retrouve toute seule dans la maison de ses patrons et en profite pour utiliser l'appareil 3D reproducteur de fantasme sexuels, elle apparaît avec un beau jeune homme blond, en short, alors qu'elle-même est vêtue de son uniforme de domestique. Ainsi, même dans son imagination, le récit n'accorde pas à cette travailleuse le statut de sujet au-delà de sa fonction, qui constitue son unique identité (*figures 11 et 12*).

31. «Regulamentação dos direitos das domésticas é publicada», *Globo.com*, 2 juin 2015. 3 mars 2021 g1.globo.com/economia/seu-dinheiro/noticia/2015/06/regulamentacao-dos-direitos-das-domesticas-e-publicada.html.



FIG. 9. — *De pernas para o ar 2*



FIG. 10. — *De pernas para o ar 2*



FIG. 11. — *De pernas para o ar 3*



FIG. 12. — *De pernas para o ar 3*

Si le film cherche à encourager une certaine réalisation féminine conforme au post-féminisme, qui passe par un travail acharné, mais également par le plaisir sexuel, même solitaire, on notera toutefois que dans les images de cette série, il n'y a aucune avancée dans la représentation de l'employée domestique, alors que, depuis 2013, de nouvelles lois régularisaient déjà cette activité et que certains changements sociaux étaient perceptibles, comme le montre le film *Une Seconde Mère* (2015) d'Ana Muiyaert. Dans ces films, comme dans les aspirations des classes opposées à la

réduction des inégalités sociales au Brésil, les employées domestiques ne doivent pas changer de statut.

De cette manière, et faisant ainsi écho à Natalie Zemon Davis et à Françoise Vergès, la position sociale, au sein des représentations de genre qui se sont construites dans et sur la société brésilienne durant les vingt dernières années, l'emporte sur la question de genre. Pour les femmes blanches de classe moyenne se construit une image de pouvoir. En revanche, la position de domestique est assignée aux femmes pauvres, quelle que soit leur couleur de peau. Il faut encore décoloniser l'imaginaire, ce que ce genre de film n'aide nullement à faire.

2. Genre et cinéma d'auteur

