

Praia do Futuro, de nouvelles perspectives pour le cinéma de Karim Aïnouz ?

Alberto da Silva

Université Paris-Sorbonne – Paris IV CRIMIC (EA 2561)

Résumé : Le film *Praia do Futuro* de Karim Aïnouz, sorti en mai 2014, a suscité une forte polémique dans les médias brésiliens. Dans cet article, nous analyserons à la fois les motifs de ces débats de société, et la manière choisie par le réalisateur pour créer ce qu'il propose depuis son premier film : la possibilité d'un espace propice à une stratégie de résistance et à la construction d'autres types de relations et d'appartenances.

Mots-clés : Cinéma brésilien, représentations de genre, *queer*, espace.

Resumo: O filme *Praia do Futuro* de Karim Aïnouz, lançado em maio de 2014, suscitou uma forte polêmica na mídia brasileira. Neste artigo, analisaremos tanto os motivos destes debates, como a maneira escolhida pelo cineasta para criar o que ele vem propondo desde do seu primeiro filme: a possibilidade de um espaço propício a uma estratégia de resistência e à construção de outras relações e identificações.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, representações de gênero, *queer*, espaço.

Après avoir traversé une période difficile de marasme due aux mesures néo-libérales du gouvernement de Fernando Collor de Mello, notamment la disparition de l'Embrafilme¹, la production cinématographique brésilienne est revenue, depuis une vingtaine d'années, à un rythme moyen de 100 films par an. Récemment, cette production a connu un nouvel essor, qui l'a conduite à dépasser son « centre » Rio de Janeiro/ São Paulo et à voir se développer d'autres zones de production, aussi bien dans le Sud que dans le Nord-Est du pays. Dans ce contexte, des réalisatrices et réalisateurs ont pris leurs distances avec les stéréotypes portés par certains films de la période de la reprise (à la fin des années 1990), influencés par une « cosmétique de la faim », comme l'affirma la critique de cinéma Ivana Bentes². Ces réalisatrices et réalisateurs ont construit d'autres représentations des villes, des favelas, du sertão, du Nord-Est, mais également des rapports sociaux de races, classes et genres. Parmi eux, nous pouvons citer trois exemples, qui nous aident à comprendre et analyser la culture brésilienne, et qui remettent en cause une identité stable et hiérarchique³ en s'inscrivant dans une perspective *queer*.

Sorti en 2013, *Tatuagem*, de Hilton Lacerda, est issu du « nouveau cinéma pernambucano⁴ ». Ce film s'inspire du groupe théâtral *Vivencial Diversiones*, qui proposa dans les années 1970 une forme de résistance politique par le biais d'un art engagé et libertaire, remettant en cause l'autoritarisme militaire et imaginant des représentations alternatives de genre ; le corps y était « carnavalisé⁵ » et l'humour prédominant.

Avec *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (*Au premier regard*, 2014), Daniel Ribeiro réalise son premier long-métrage, basé sur le scénario de son court-métrage antérieur, qui avait déjà rencontré un certain succès. Dans cette comédie romantique, qui traite le rite de passage vers l'âge adulte et la découverte de la sexualité, un adolescent aveugle tombe amoureux d'un nouveau collègue de classe.

Enfin, dans *Praia do Futuro* (2014), Karim Aïnouz choisit les décors du littoral du Ceará et de Berlin pour plonger dans la subjectivité de trois personnages masculins qui vivent entre deux mondes.

Ces trois films, qui emploient des esthétiques différentes, sont intéressants par leur manière de repenser les représentations de genre en relation avec d'autres problématiques, telles que la résistance à la dictature, les rites de passage de l'adolescence et le sentiment d'abandon et la mélancolie, qui envahissent les personnages de *Praia do Futuro*. Si *Tatuagem* a été bien reçu par la critique, et si *Hoje Eu Quero voltar sozinho* a rencontré un certain succès auprès du public, nous centrerons toutefois notre analyse sur le film de Karim Aïnouz. En effet, outre la forte polémique qu'il a suscitée dans les médias brésiliens au moment de sa sortie, en mai 2014, ce film est remarquable par la

1 L'Embrafilme (*Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima*), créée en 1969, avait pour objectif d'intervenir dans la production et distribution des films brésiliens. Elle a été liquidée en 1990 par le gouvernement Fernando Collor de Mello.

2 BENTES, Ivana, « Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome », *ALCEU*, juillet/décembre 2017, p. 242-245.

3 Voir BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005 ; LAURETIS, Teresa de, *Théorie queer et cultures populaires*, Paris, La Dispute, 2007 ; BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

4 De l'État de Pernambouc, l'un des États du Nord-Est du Brésil.

5 Nous pensons ici le terme « corps carnavalisé » selon une vision bakhtinienne, dans laquelle le carnaval met le monde à l'envers. Voir BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2008 ; STAM, Robert, *Bakhtine : da teoria literária à cultura de massa*, São Paulo, Editora Ática S.A., 1992.

manière selon laquelle le réalisateur élabore ce qu'il a proposé dès son premier film : un « tiers espace » possible pour ses personnages.

À la sortie de *Praia do Futuro*, dans plusieurs capitales régionales brésiliennes, des spectatrices et spectateurs ont été choqués par certaines scènes homoérotiques, au point de sortir de la salle en cours de projection et, dans certains cas, d'agresser les employés du cinéma.

Cette polémique avait commencé sur Internet, quand un spectateur de *Praia do Futuro* (un chef d'entreprise, Iarley Araújo) publia sur les réseaux sociaux une photo montrant un billet d'entrée pour une séance de *Praia do Futuro* au cinéma Cinépolis, à João Pessoa (Paraíba), tamponné de la mention « *Avisado* » (que l'on pourrait traduire par « pour un public averti⁶ »). En réponse à cette publication, qui prétendait alerter les spectateurs de l'existence de scènes homoérotiques, le réseau brésilien de cinémas Cinépolis a officiellement déclaré que « cette mention est employée par notre entreprise pour rappeler au spectateur qu'il doit obligatoirement présenter sa carte d'étudiant pour avoir droit au demi-tarif⁷. »

Rappelons déjà que ce n'est pas la première fois qu'un film brésilien montre des scènes de sexe gay, comme par exemple dans le film *Madame Satã*, premier film de Karim Aïnouz (2003). Cette polémique se fait plutôt l'écho d'une tendance conservatrice au sein de la société brésilienne, soutenue et renforcée par des lobbys liés aux groupes les plus conservateurs, parmi lesquels les militaires, la police, les mouvements religieux et les grands propriétaires terriens⁸.

Nous pouvons également avancer d'autres hypothèses permettant de mieux comprendre le sens de cette polémique. L'une d'elles serait la présence de Wagner Moura comme acteur principal de *Praia do Futuro*. Dans son analyse du star-système états-unien, Richard Dyer affirme que la plupart des vedettes du cinéma incarnent des modèles sociaux dominants. La présence d'un ou d'une star dans un film peut créer ce que Dyer nomme « l'intertextualité », qui influence le sens du discours cinématographique⁹. Outre son travail à la télévision et au théâtre, Wagner Moura a construit au fil des ans une carrière à succès au cinéma, aussi bien au niveau national (à travers des films très variés, de la comédie mélodramatique, en passant par le cinéma d'auteur, jusqu'aux productions grand public) qu'au niveau international (par exemple, *Elysium*, de Neill Blomkamp, un *blockbuster* typiquement hollywoodien de 2013). L'image médiatique de Wagner Moura a été particulièrement marquée par son personnage de capitaine de police dans le film *Troupe d'élite* (2007), réalisé par José Padilha, qui a remporté l'Ours d'or à Berlin. Cette participation s'est poursuivie en 2011 avec *Troupe d'élite II*, film qui, désormais, est le premier au palmarès du nombre d'entrées au Brésil, avec plus de 10,7 millions de spectatrices et spectateurs, dépassant même *Dona Flor et ses deux maris* (1976), de Bruno Barreto.

6 GUERRA, Flávia, « Cinema carimba “AVISADO” em ingresso para “Praia do Futuro” e cria polémica nas redes sociais », *Estado de São Paulo*, 21 mai 2014. 10 octobre 2014 <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,cinema-carimba-avisado-em-ingresso-para-praia-do-futuro-e-cria-polemica-nas-redes-sociais,1169640>>.

7 *Ibid.*

8 OUALALOU, Lamia, « Au Brésil, le nouveau Congrès est le plus conservateur depuis un demi-siècle », *Mediapart*, 11 octobre 2014. 01 février 2016. <<http://www.mediapart.fr/journal/international/111014/au-bresil-le-nouveau-congres-est-le-plus-conservateur-depuis-un-demi-siecle>>.

9 DYER, Richard, *Le Star-système hollywoodien : suivi de Marilyn Monroe et la sexualité*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 30.

En contraste avec sa performance, dans *Troupe d'élite*, d'un modèle masculin traditionnel hétéronormé¹⁰, que les groupes conservateurs de la société brésilienne reconnaissent comme représentation acceptable de la masculinité, Wagner Moura, en incarnant le personnage de Donato dans *Praia do Futuro*, exprime des incertitudes, des doutes et des questionnements qui vont au-delà des seules questions de représentations de genre.

Dans la première partie du film, intitulée « L'étreinte du noyé », Donato, interprété par Wagner Moura, est maître-nageur sur la *Praia do Futuro* (Plage du Futur), à Fortaleza, capitale de l'Etat du Ceará. Après avoir échoué à sauver la vie d'un touriste allemand, il rencontre Konrad (Clemens Schick), le meilleur ami du touriste noyé avec lequel il voyageait en moto à travers l'Amérique Latine. Donato décide de suivre Konrad à Berlin. Dans la deuxième partie, « Un héros coupé en deux », nous voyons l'adaptation de Donato à Berlin ; il décide finalement de s'installer plus durablement dans cette ville, abandonnant ainsi sa famille et son emploi au Brésil. Enfin, dans la troisième et dernière partie, « Un fantôme qui parle allemand », plusieurs années ont passé, et le jeune frère de Donato, Ayrton (Jesuíta Barbosa), arrive à Berlin à la recherche de son frère disparu, pour régler ses comptes avec lui.

Tout en construisant *Praia do Futuro* en trois parties comme autant de chapitres d'un livre, Karim Aïnouz élabore sa mise en scène dans le but de laisser au spectateur différentes possibilités d'interprétation. Dans « L'étreinte du noyé », est-ce le touriste allemand qui meurt ou Donato qui se noie dans ses doutes et sa mélancolie ? Dans le troisième chapitre, le « fantôme qui parle allemand » est-il Donato, ou bien son frère qui vient lui demander des comptes ? Cette multiplicité d'interprétations concerne aussi bien les titres de chaque chapitre, dont le sens n'est jamais univoque, que le dispositif filmique lui-même, où ellipses, silences et questions sans réponses laissent au spectateur le soin de donner un sens aux non-dits et aux intentions des personnages.

Prenons l'exemple d'une des séquences initiales du film : encore à l'hôpital, Donato propose à Konrad de le déposer chez lui après lui avoir appris qu'il n'avait pas réussi à retrouver le corps de son ami noyé ; après une coupe sèche, les deux personnages sont filmés en train de faire l'amour sur la plage et, dans un gros plan, les visages des deux hommes apparaissent dans la belle lumière de la nuit. Au spectateur d'interpréter cette ellipse et d'imaginer ce que Donato et Konrad se sont dit et lequel a séduit l'autre. Prenons un autre exemple : celui des retrouvailles des deux frères à Berlin, dans l'une des séquences les plus frappantes du film, durant laquelle Donato et Ayrton se battent tout en pleurant beaucoup ; par une coupe sèche, la scène suivante montre, dans un beau plan moyen, Donato et Ayrton partir ensemble, en silence, vers le fond d'un couloir.

Au début du film, deux motos roulent sur les dunes de la plage de Fortaleza, sur fond d'immense ciel bleu et de parc éolien, avec, pour bande-son, la célèbre chanson *Heroes* de David Bowie. Cette première séquence est rythmée par plusieurs plans moyens et généraux, dans une succession rapide, qui débouchent sur un plan de grand ensemble fixe en légère contre-plongée, où deux jeunes hommes courent en direction de la mer azur. Sur ce dernier plan solaire et idyllique apparaît en jaune le titre du film, qui occupe toute la largeur du cadre, puis la présentation des noms des acteurs.

Toute cette première séquence évoque l'univers des films d'action et d'aventure – un genre cinématographique auquel Konrad et Donato pourraient appartenir. Mais ces derniers s'avèrent

¹⁰ KATZ, Jonathan Ned, *L'Invention de l'hétérosexualité*, Paris, EPEL, 2001, p. 152.

ne pas performer une masculinité socialement acceptable : non seulement ils échappent au modèle hétéronormatif¹¹, mais encore ils vivent leur désir en s'aimant, en faisant l'amour, en pleurant, ce qui les éloigne radicalement des représentations traditionnelles, dans l'imaginaire collectif, d'une sexualité gay marginale. Il se peut que cette représentation non stéréotypée d'une relation homosexuelle soit une autre raison de la polémique publique suscitée par la sortie du film – un « capitaine de police » qui ferait son « coming out ».

Par ailleurs, comment ne pas penser, en voyant cette séquence d'ouverture de *Praia do Futuro*, au début d'un autre film de Karim Aïnouz, *O céu de Suely* (*Le ciel de Suely*, 2006), qui se déroule également sur une plage où Hermila, le personnage principal du film, étreint, embrasse, s'amuse avec son compagnon, qui apparaît pour la première et dernière fois du film, dans une image floutée – et qui abandonnera Hermila peu après ?

La mer est présente dans tous les films de ce cinéaste, par exemple *Abismo Prateado* (*La Falaise Argentée*, 2011) ou *Viajo por que preciso volto porque te amo* (2009). Dans *O céu de Suely*, elle représente les souvenirs de moments d'amour et de joie vécus par Hermila ; dans *Madame Satã*, le premier film de Karim Aïnouz, la mer est à la fois le lieu de villégiature de la famille réinventée de João Francisco dos Santos (le nom de ville de Madame Satã), et également le décor qu'il choisit pour soulager la douleur de la perte de son amant défunt et pour se décider à s'engager dans une carrière artistique.

Si la mer symbolise ainsi, dans tous les films du cinéaste, le désir, le rêve et la décision, elle joue, dans *Praia do Futuro*, un rôle primordial dans la narration filmique et représente un personnage à part entière de toute la première partie du film. Elle est un lieu possible de liberté pour Donato, plusieurs plans fixes successifs montrent la beauté et l'infini de la mer de Fortaleza, qui ouvre un chemin au personnage en lui indiquant « une possibilité de futur, mais sans certitude », comme l'a affirmé Karim Aïnouz dans une récente interview¹².

Dans cette perspective, la vaste mer du réalisateur fait le lien et ouvre la possibilité d'un autre lieu, dans un mouvement de « déterritorialisation », qui oriente et caractérise constamment la subjectivité et les choix de Donato. Bertrand Westphal interprète le concept de déterritorialisation, élaboré par Deleuze et Guattari, comme une possibilité d'une représentation essentiellement mobile de l'espace, « une aptitude au mouvement¹³ ». C'est dans cet affranchissement que l'auteur trouve les possibilités de transgression, comme il l'affirme :

La transgression correspond au franchissement d'une limite au-delà de laquelle s'étend une marge de liberté. Lorsqu'elle se transforme en principe permanent, elle se mue en transgressivité. Le regard transgressif est constamment dirigé vers un horizon émancipateur à l'égard du code et du territoire qui sert de « domaine » à celui-ci (le ressort, la circonscription, ...). Mais la transgression est également dans l'écart, dans la trajectoire

¹¹ *Ibid.*

¹² AÏNOUZ, Karim, « Cineasta Karim Aïnouz : “Por que uma pessoa beijar outra é algo polêmico ?” », Interviewé par PÉCORA, Luiza, *IG São Paulo*, 20 mai 2014. 10 juillet 2014 <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2014-05-19/cineasta-karim-ainouz-por-que-uma-pessoa-beijar-outra>>.

¹³ WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 90.

nouvelle, imprévue, imprévisible. Elle est centrifuge, car on fuit de cœur du système, l'espace de référence¹⁴.

Cette transgressivité caractérise le cinéma de Karim Aïnouz. Ses personnages sont toujours en quête du mouvement, tout en étant constamment cantonnés dans des espaces bien définis, mais également normés. Dans ces espaces, en effet, les normes de classe, de race et de genre sont bien établies, et les personnages imaginés par le réalisateur cherchent désespérément à s'en évader. C'est le cas, par exemple, du désir de Madame Satan de franchir les arcs du quartier de Lapa, qui marquent une frontière entre les quartiers chics et « blancs » et les espaces urbains marginaux de Rio de Janeiro¹⁵, ou encore de la lutte d'Hermila pour partir d'Iguatu, sa petite ville natale de province, dont la « frontière », représentée par le panneau signalétique d'Iguatu, est franchie par Hermila à la fin du film.

Dans ces derniers exemples, nous suivons les personnages pris dans des espaces fermés et tentant de s'en échapper, peu avant l'affranchissement des frontières. Dans *Praia do Futuro*, le personnage de Donato passe de l'autre côté de la frontière et le réalisateur décide de le suivre dans cette aventure. L'écart entre le soleil qui chauffe la plage brésilienne et l'atmosphère brumeuse de la capitale allemande pourrait être interprété comme une opposition manichéenne, dans une conception simpliste de l'espace. L'arrivée de l'autre côté de la mer, dont Donato rêve tant dans la première partie du film¹⁶, ne représente nullement une fin heureuse telle que l'on pourrait s'y attendre. Karim Aïnouz accentue le caractère mélancolique du personnage, notamment lors de la scène se déroulant dans une discothèque, durant laquelle Donato, tout en dansant entouré par des personnes qui semblent heureuses et décontractées, est accompagné par une bande-son exprimant des sentiments beaucoup plus en demi-teintes. Dans une constante dialectique entre déterritorialisation et « reterritorialisation » des espaces, le réalisateur propose un « entre-deux », qui, selon Westphal, peut être compris comme un « tiers espace ». Concept flottant, le tiers espace est, selon l'auteur, « la formulation spéciale de la transgressivité, qui est elle-même un passage (une transition, etc.) et un défi à la norme établie¹⁷ ».

Ainsi, tout est possible dans le « tiers espace », l'objectivité et la subjectivité, le rêve et la réalité, mais aussi la multiplicité des rencontres entre des univers que tout oppose. Il s'agit d'un espace utopique du possible, d'un contre-espace ou d'un espace « hétérotopique », comme l'avait pensé le philosophe Michel Foucault, c'est-à-dire une localisation physique de l'utopie, où plusieurs espaces se juxtaposent dans le même site¹⁸.

C'est le cas des espaces de Donato et son frère, Ayrton : si le premier éprouve une constante mélancolie et trouve dans l'eau son élément, le deuxième aime la vitesse et a peur de la mer. Mais,

14 *Ibid.*, p. 81. L'auteur propose et élargit ce concept à travers une relecture de Michel Serres, Bell Hooks, Gloria Anzaldúa, Homi Bhabha et Edward Soja.

15 Pour une analyse complète de ce film, voir DA SILVA, Alberto, « Le carrefour performatif de genres dans *Madame Satã* de Karim Aïnouz », in *Inverses*, n° 12, Dossier Cinéma, Paris, Société des Amis d'Axieros, 2012, p. 23-34.

16 Dans la première partie, la caméra est constamment tournée vers la mer, notamment dans la dernière séquence où Donato est filmé au Brésil : en plan de grand ensemble fixe et en légère contre-plongée, le personnage accompagne ses collègues de travail ; tout en observant l'horizon, il entre doucement dans la mer.

17 WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, op. cit., p. 121.

18 FOUCAULT, Michel, *Les Hétérotopies, le corps utopique*, Paris, Éditions Lignes, 2009, p. 64.

dans ce tiers espace du possible, les deux frères se retrouvent, comme durant la dernière séquence au bord d'une mer vide, ou lors de leurs retrouvailles à Berlin, lorsqu'ils sont filmés ensemble : Donato est dans un aquarium géant entouré de poisons, à l'intérieur d'un centre commercial, tandis que son frère est à l'extérieur et l'observe, fasciné.

Ce dispositif de tiers espace tel que le film de Karim Aïnouz le met en scène se rapproche d'une vision *queer* : une possibilité d'un espace propice à une stratégie de résistance et à la construction d'autres types de relations et d'appartenances, constamment en mouvement, une résistance à une homogénéité¹⁹.

Autre source d'inspiration pour *Praia do Futuro* : la bande dessinée et les super-héros. Cette autre référence est présente dès le début du film, comme nous l'avons déjà souligné, avec la chanson *Heroes* de David Bowie, une première figure mythique d'un univers *queer*, avec la taille et la typographie du générique du début du film, mais aussi avec les surnoms portés par les deux frères (Aquaman et Speed Racer) ou le bandeau coloré qu'Ayrton utilise pour cacher son bras plâtré à son arrivée à Berlin. Cette inspiration et cette relecture d'un univers pop, associées à un cinéma d'auteur, renvoient à une esthétique *camp*, tout comme les références au cinéma de Rainer Werner Fassbinder. En arrivant dans la capitale allemande, Ayrton est filmé sur l'Alexanderplatz, qui est aussi le titre d'une célèbre série télévisée du réalisateur allemand ; de son côté, Konrad, avec sa moustache et ses tatouages, semble évoquer des personnages gay de *Le droit du plus fort* (1974) ou de *Querelle* (1982), adapté du roman de Jean Genet.

Dans *Praia do Futuro*, les références à une esthétique *camp*²⁰, à l'univers pop et aux croisements des cultures savantes et de masse sont approfondies par une dimension mélodramatique et kitsch, présente, par exemple, dans la séquence où Konrad double de manière excessive et théâtrale la chanson *Aline*, un tube français du milieu des années 1960 chanté par Christophe. Karim Aïnouz introduit ainsi le mélodrame dans un univers masculin, contrairement au modèle classique qui rattache ce genre cinématographique au féminin²¹.

Tous ces éléments convergent pour créer de nouvelles dynamiques affectives, limitées dans un premier temps à l'espace de la relation amoureuse entre Donato et Konrad, et qui, vers la fin du film, s'étendent avec l'arrivée d'Ayrton à Berlin, dont la présence rapproche le couple qui s'était apparemment séparé. Dans ce contexte, le tiers espace proposé dans le film offre aux personnages une possibilité de modèle familial différent : une famille repensée, comme celle de Suely, formée par sa grand-mère, sa tante homosexuelle et son amie prostituée ; ou encore celle de Madame Satan, composée de Laurita, une prostituée, avec sa petite fille, de Tabu, un travesti, et de João, un hybride de *malandro* (le typique « voyou » de Rio), capoeiriste et artiste.

Dans la dernière séquence, après s'être réconciliés, les trois personnages masculins s'en vont sur leurs motos, s'éloignant sur une route sinueuse et embrumée. Comme dans *O Céu de Suely*, *O Abismo Prateado* et *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te amo*, Karim Aïnouz suggère de nouvelles

19 WARNER, Michael, « Introduction », in *Fear of a queer planet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. XXVI. Cité par FLOYD, Kevin, *La Réification du désir : vers un marxisme queer*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013, p. 16.

20 Voir SONTAG, Susan, « Notas sobre o Camp », *Contra a interpretação*, Porto Alegre, L&PM, 1987, p. 318-337.

21 LANG, Robert, *Le Mélodrame américain – Griffith, Vidor, Minnelli*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 20.

possibilités que le spectateur peut interpréter librement. Comme il le dit lui-même, « j'ai besoin de laisser les personnages s'en aller²² ».

Bibliographie

- AÏNOUZ, Karim, « Cineasta Karim Aïnouz: “Por que uma pessoa beijar outra é algo polêmico?” », Interviewé par Pécora, Luiza, *IG São Paulo*, 20 mai 2014. 10 juillet 2014 <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2014-05-19/cineasta-karim-ainouz-por-que-uma-pessoa-beijar-outra>>.
- , « Ser Herói », Interviewé par Homsy, Patrícia, *Revista Cult*, mai 2014. 10 octobre 2014 <<http://revistacult.uol.com.br/home/2014/05/ser-heroi/>>.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2008.
- BENTES, Ivana, « Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome », *ALCEU*, juillet/décembre 2017, p. 242-245.
- BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.
- , *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005.
- DA SILVA, Alberto, « Le carrefour performative de genres dans *Madame Satã* de Karim Aïnouz », in *Inverses*, n° 12, Dossier Cinéma, Paris, Société des Amis d'Axieros, 2012, p. 23-34.
- DYER, Richard, *Le star-système hollywoodien : suivi de Marilyn Monroe et la sexualité*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- FOUCAULT, Michel, *Les Hétérotopies, le corps utopique*, Paris, Éditions Lignes, 2009.
- GUERRA, Flávia, « Cinema carimba “AVISADO” em ingresso para “Praia do Futuro” e cria polêmica nas redes sociais », *Estado de São Paulo*, 21 mai 2014. 10 octobre 2014 <<http://cultura.estado.com.br/noticias/cinema,cinema-carimba-avisado-em-ingresso-para-praia-do-futuro-e-cria-polemica-nas-redes-sociais,1169640>>.
- KATZ, Jonathan Ned, *L'Invention de l'hétérosexualité*, Paris, EPEL, 2001.
- FLOYD, Kevin, *La Réification du désir : vers un marxisme queer*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013.
- LANG, Robert, *Le Mélodrame américain – Griffith, Vidor, Minnelli*, Paris, L'Harmattan, 2008.

22 AÏNOUZ, Karim, « Ser Herói », Interviewé par Homsy, Patrícia, *Revista Cult*, mai 2014. 10 octobre 2014 <<http://revistacult.uol.com.br/home/2014/05/ser-heroi/>>.

LAURETIS, Teresa de, *Théorie queer et cultures populaires*, Paris, La Dispute, 2007.

OUALALOU, Lamia, « Au Brésil, le nouveau Congrès est le plus conservateur depuis un demi-siècle », *Mediapart*, 11 octobre 2014. 01 février 2016. <<https://www.mediapart.fr/journal/international/111014/au-bresil-le-nouveau-congres-est-le-plus-conservateur-depuis-un-demi-siecle>>.

SONTAG, Susan, « Notas sobre o Camp », *Contra a interpretação*, Porto Alegre, L&PM, 1987, p. 318-337.

STAM, Robert, *Bakhtine : da teoria literária à cultura de massa*, São Paulo, Editora Ática S.A., 1992.