

questions  
de communication

## Questions de communication

26 | 2014

La pornographie et ses discours

---

### *Brazil Sex Magazine* : un corps 100 % national ?

*Brazil Sex Magazine: A 100% National Body?*

Mónica G. Zoppi Fontana et Ilka de Oliveira Mota

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9229>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.9229

ISSN : 2259-8901

#### Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

#### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2014

Pagination : 55-77

ISBN : 978-2-8143-0233-4

ISSN : 1633-5961

#### Référence électronique

Mónica G. Zoppi Fontana et Ilka de Oliveira Mota, « *Brazil Sex Magazine* : un corps 100 % national ? », *Questions de communication* [En ligne], 26 | 2014, mis en ligne le 31 décembre 2016, consulté le 23 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9229> ; DOI : 10.4000/questionsdecommunication.9229

---

Tous droits réservés

MÓNICA G. ZOPPI FONTANA

Institut des études du langage  
Université de l'État de Campinas, Brésil  
Conseil national du développement scientifique et technologique  
BRA-13083970  
monzoppi@gmail.com

ILKA DE OLIVEIRA MOTA

Institut des études du langage  
Université fédérale de Rondônia, Brésil  
BRA-76872-862  
ilkamotaeducacao@gmail.com

## **BRAZIL SEX MAGAZINE : UN CORPS 100 % NATIONAL ?**

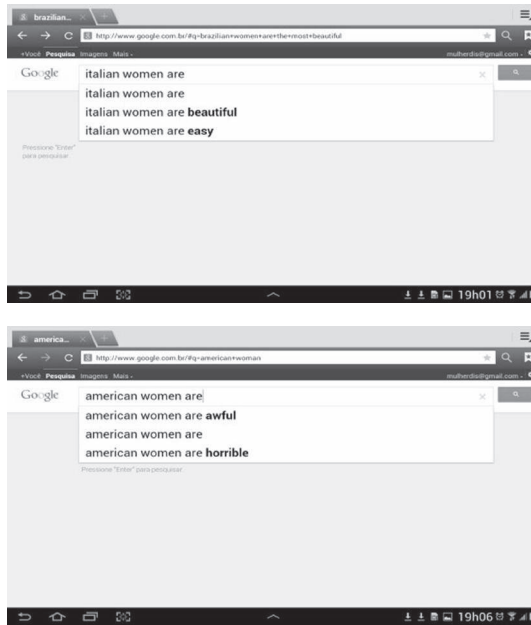
**Résumé.** — L'objet de cette étude est le discours pornographique tel qu'il se matérialise dans l'espace discursif du magazine *Brazil Sex Magazine*. La différence entre ce magazine, qui prend pour slogan « Un magazine 100 % national », et d'autres magazines du segment pornographique concerne le discours de la brésilianité. Fondé sur l'analyse de discours française, la contribution a pour objectif de décrire la façon dont les deux discours – le discours de la brésilianité et le discours pornographique – sont produits et articulés et la façon dont ils affectent la construction de l'imaginaire du corps pour la femme brésilienne. Les questions qui fondent l'analyse sont les suivantes : comment les significations du Brésil produites dans le magazine affectent-elles le fonctionnement du discours pornographique et l'interprétation du corps féminin dans cet espace ? Quels sont les discours projetés et quelles significations apparaissent sous le silence ? Les filiations aux mémoires de la colonisation, du romantisme littéraire et du mouvement moderniste ont créé, dans les pages du magazine, la représentation discursive de la femme brésilienne marquée par les significations de la tendance indianiste romantique. On peut remarquer que l'image qui ressort le plus est celle de la « brune rougeâtre », « couleur café », et que cette image se confond avec la nature elle-même, exubérante et indomptable, aussi bien qu'avec la douceur de son climat. Cela implique que l'on néglige la présence des noir(e)s dans la composition de la population brésilienne et de l'image stéréotypée de la corporité nationale.

**Mots clés.** — Discours pornographique, femme brésilienne, imaginaire national.

« Oh ! Soyons pornographiques  
(doucement pornographiques).  
Pourquoi serions-nous plus chastes  
Que notre grand-père portugais ? »  
Carlos Drummond de Andrade<sup>1</sup>

La présence de stéréotypes associant certains attributs physiques, comportementaux et même moraux à une localisation géographique, elle-même articulée à la description cristallisée de certaines identités nationales, est un lieu commun de la circulation des discours sur la femme<sup>2</sup>. Un test court avec l'outil de recherche Google nous offre un échantillon modeste, mais d'une valeur considérable, de ces stéréotypes, lorsque la fonction de saisie automatique remplit les énoncés de recherche avec des prédicats inégalement distribués selon la nationalité spécifiée, comme on peut l'observer, par exemple, dans les captures d'écran qui suivent :

Images 1 et 2. Exemples de stéréotypes liant des attributs spécifiques à une origine géographique proposés par Google (Accès : [www.google.com.br](http://www.google.com.br), consulté le 20/11/13).

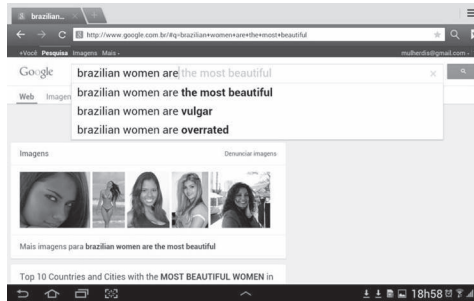


<sup>1</sup> Note de la traductrice Glória R. A. França : nous traduirons les citations des différents auteurs, excepté quand la traduction en langue française existe déjà, ce que nous signalerons.

<sup>2</sup> Cet article reformule partiellement et amplifie des résultats d'un mémoire de master *O corpo no imaginário nacional. Uma análise do corpo feminino no espaço discursivo da Brazil sex magazine : uma revista 100 % nacional* (« Le corps dans l'imaginaire national. Une analyse du corps féminin dans l'espace discursif de Brazil sex magazine : une revue 100 % nationale ») soutenue par Ilka O. Mota dans le cadre du programme de post-graduation en linguistique, à l'Institut des études du langage - UNICAMP, en février 2004, sous la direction de Mónica G. Zoppi Fontana. Les auteurs font partie du projet de recherche « Mulheres em discurso » financé par le Conseil national du développement scientifique et technologique (CNPQ), procès verbal numéro 487140/2013-3. Nous remercions Glória R. A. França pour la traduction en français.

Dans le cas de la femme brésilienne, ces stéréotypes circulent largement dans différentes discoursivités, principalement dans les discours sur le tourisme et les discours humoristique et publicitaire, tant au Brésil qu'à l'étranger. Cela conduit à une sorte de stabilisation du sens, faisant simultanément ressortir la beauté de la femme brésilienne, tout en l'associant à des qualités morales « axiologiquement négatives » (França, 2012, 2013).

Image 3. Stéréotypes proposés par Google sur les femmes brésiennes  
(Accès : [www.google.com.br](http://www.google.com.br), consulté le 20/11/13).



Ce rapport entre la représentation discursive d'un corps brésilien et les caractères physiques et moraux qui spécifieraient cette identité nationale s'appuie sur des stéréotypes déjà sédimentés en tant que mémoire discursive. Ces stéréotypes stabilisent et cristallisent des éléments préconstruits dont les racines se trouvent dans le processus de colonisation du Brésil (voir infra). Un sens, encore présent aujourd'hui, qui est projeté sur l'image de la femme brésilienne, tant dans le pays qu'à l'extérieur.

Nous centrerons notre attention sur un champ discursif spécifique, celui du discours pornographique, pour décrire le fonctionnement d'un magazine de ce segment du marché qui se distingue des autres en incorporant à son fonctionnement un discours sur la « brésilianité » : il s'agit de *Brazil Sex Magazine*, dont le slogan est « Un magazine 100 % national<sup>3</sup> ». C'est une publication mensuelle éditée au Brésil avec un contenu axé principalement sur le lecteur adulte de sexe masculin. Cependant, comme l'a déclaré son rédacteur en chef dans une interview donnée en 2004 : « Ce que nous voyons, c'est que le vrai public qui consomme le magazine est hétérogène : des hommes, des femmes, des gays, des personnes âgées » (entretien avec les auteures). Son contenu est presque intégralement (90 %) axé sur l'industrie brésilienne de films pornographiques et il inclut plusieurs photographies des actrices les plus connues de ces films, totalement dénudées :

<sup>3</sup> Les nouveaux médias du magazine (accès : [https://twitter.com/revista\\_brazil](https://twitter.com/revista_brazil) ; accès : <https://www.facebook.com/pages/Revista-Brazil-Sex-Magazine/152267278202444>) présentent des informations sur les éditions récentes. En revanche, ils n'incorporent pas de données historiques sur le magazine. Les analyses présentées ici font référence à la version imprimée du magazine pendant la période qui va de sa création en 1995 jusqu'à 2004. Dans les éditions plus récentes, le slogan du magazine a été modifié et est devenu : « Ici c'est 100 % libéré ».

c'est donc plutôt le corps féminin qui est au cœur de l'attention. Les couvertures du magazine sont aussi généralement consacrées à des actrices brésiliennes de films érotiques. La raison sociale ou nom de la société qui publie ce magazine est « 2M Criação Editorial Comércio Importação e Exportação Ltda » et le premier numéro du magazine a été publié en 1995. Par rapport à des publications similaires sur le marché éditorial pornographique des années 90 au Brésil, ce magazine se caractérisait comme une production nationale et la seule qui s'inscrivait dans un discours sur la brésilianité ; les autres magazines qui disputaient la préférence du lecteur à cette époque étaient des versions brésiliennes de magazines étrangers, comme *Playboy*, *Trip*, *Sexy Interview*, *vip...*<sup>4</sup>

Notre objectif est de décrire la façon dont, dans *Brazil Sex Magazine*, s'articulent la discursivité de la brésilianité et celle de la pornographie et la façon dont elles affectent la construction de l'imaginaire d'un certain corps de la femme brésilienne. En d'autres termes, nous analysons la forme matérielle (Orlandi, 1996) du corps de la femme pris dans le dispositif énonciatif du regard pornographique, revêtu et investi d'une mémoire nationale. La question guidant notre analyse consiste à savoir comment, dans l'espace de circulation de *Brazil Sex Magazine*, le sens de la brésilianité affecte le fonctionnement du discours pornographique et l'interprétation du corps féminin ? Quels sont les discours qui y sont projetés et quel sens y apparaît sous le silence ?

En dépit du fait que *Brazil Sex Magazine* comporte des images explicites ou hypervisibles de l'organe génital et d'autres zones érogènes du corps féminin, ne nous dépêchons pas d'affirmer qu'il s'agit simplement d'un magazine pornographique, même s'il s'autodésigne ainsi et s'il est classé comme tel sur le marché médiatique, ce qui le distingue d'autres publications considérées comme érotiques (catégorie caractérisée par la façon dont elle insinue et suggère au lieu de montrer ouvertement<sup>5</sup>). Notre analyse montre que, dans *Brazil Sex Magazine*, il y a un déplacement par rapport à d'autres magazines classés eux aussi comme pornographiques et qui se disputent le marché éditorial brésilien. La différence consiste dans la façon dont le corps féminin est formulé, c'est-à-dire mis en texte dans sa matérialité verbale et non verbale.

## Effet porno

Selon Robert Stoller (1989 : 3), la pornographie est « un produit fabriqué avec l'intention de produire une excitation érotique. La pornographie est pornographique quand elle excite ». Pour Nuno C. Abreu (1996 : 32), qui reprend dans son travail

<sup>4</sup> Pour avoir une vue d'ensemble des magazines pornographiques publiés au Brésil dans les années 70-80 on peut consulter cette adresse : [www.vice.com/pt\\_br/tag/Revistas+Proibidas](http://www.vice.com/pt_br/tag/Revistas+Proibidas).

<sup>5</sup> La différence entre l'effet pornographique et l'effet érotique est imprécise et a fait l'objet de l'étude de I. O Mota (2012). Même si exploiter théoriquement et méthodologiquement cette (in)distinction n'est pas l'objectif central de l'article, nous apportons quelques considérations nécessaires à notre analyse.

des formulations de Potter Stewart, la représentation pornographique est celle qui combine deux aspects : « Elle a une certaine fonction ou intention de susciter sexuellement son public, et elle a aussi un certain contenu, des représentations explicites du matériel sexuel (organes, postures, activité, etc.). Une œuvre doit avoir les deux, cette fonction et ce contenu, pour devenir une pièce pornographique ». Du point de vue discursif, ce qui établit la différence entre deux magazines classés pornographiques est le mode de remplissage de la fonction auteur et son rapport avec un certain effet lecteur. Le sens produit par les corps représentés dans l'espace pornographique est différent en fonction de cette relation qui définit également une frontière floue entre l'effet porno et l'effet érotique (Souza, 2006).

L'acte d'ouvrir les pages d'un magazine pornographique correspond à un geste, au niveau symbolique. Le sujet-lecteur se constitue dans le rapport avec le(s) langage(s) en fonction de la textualité. Sur le plan imaginaire, le geste d'appropriation d'un magazine pornographique correspond à l'appropriation du corps de l'autre qui pose pour le lecteur/spectateur. Ainsi ce qu'il regarde n'est-il pas seulement de papier :

« Proie facile des pièges de l'énonciation, le spectateur entre dans le jeu articulatoire de la photographie, en prenant "naturellement" la place de l'Absent. La scène qui s'ouvre devant lui, apparemment "réelle" et objective, est un paysage qui s'offre à son regard privilégié, et lui est donné à voir en exclusivité, comme si tout avait été forgé juste pour être montré. [...] La photographie pornographique, ayant une large diffusion parmi le public masculin principalement, est la meilleure évidence de cette implication : ce que le spectateur voit sur la photo n'est pas simplement la femme nue, mais une femme qui pose pour lui, qui expose son esthétique pour lui, qui lui sourit et qui pose son regard en lui » (Machado, 1984 : 78).

Arlindo Machado remarque que la façon dont s'opère l'effet pornographique est dans le rapport du lecteur avec, simultanément, les images photographiques et les descriptions, énoncés narratifs et désignations qui accompagnent ces images. L'opération pornographique implique le lecteur dans une position qui constitue le regard comme dispositif, ce qui, à son tour, produit le sujet qui se donne à voir. L'effet pornographique est produit discursivement à partir de deux fonctionnements énonciatifs, tant dans la matérialité verbale que non verbale. D'un côté, par la configuration des images, la pose ou le geste d'exhibition du corps nu sont signifiés par l'adressage du regard du sujet dont le corps est exhibé pour le lecteur/spectateur, qui est ainsi mis dans la position de destinataire de ce regard et de complice de la scène : un regard qui convoque le regard de l'autre. De l'autre côté, l'ensemble des énoncés descriptifs et narratifs et des désignations qui accompagnent les images *disent* ce corps en l'inscrivant dans une série d'énoncés dont la mémoire doit être traquée dans l'archive. Dans le cas du magazine étudié, la mise en texte tant iconographique que verbale est traversée par le sens des discours fondateurs de la brésilianité, qui stabilisent un regard et un geste d'interprétation (Orlandi, 1996), dont les filiations se trouvent dans la mémoire du passé de la colonisation dont a souffert le Brésil.

## La constitution de l'imaginaire national

« Brésil, mon Brésil brésilien, du métis et de l'étranger »

Ary Barroso, *Aquarela do Brasil*

« Ce corps brun que tu as / qui sent bon et qui est bon »

Bororó, *Da cor do pecado*

Les citations de la musique populaire brésilienne que nous mentionnons ci-dessus reprennent des énoncés de l'ordre du déjà-dit qui résonnent largement dans l'histoire du Brésil et qui se présentent comme des objets consubstantiels d'un imaginaire national. Cette façon particulière dont le Brésilien signifie son pays et se signifie lui-même s'inscrit dans la mémoire des discours fondateurs de l'identité nationale, qui constitue encore aujourd'hui un imaginaire sur le Brésil et son peuple. Selon Eni P. Orlandi (1993), les discours fondateurs ont un rapport avec l'histoire d'un pays ; ils installent la possibilité d'une nouvelle filiation de sens en construisant une référence élémentaire dans l'imaginaire constitutif d'une nation. « Fondateur » ne signifie pas que le sens a un début ponctuel, puisque le sens n'a ni début, ni fin (Henry, 1993), même s'il construit imaginairement des scènes originaires. De ce fait, nous comprenons l'expression « discours fondateur » comme celui qui produit l'instauration d'une nouvelle discursivité. D'après ce qu'affirme Eni P. Orlandi (1993 : 13),

« il n'y a pas de rituels sans failles, selon Pêcheux (1975), d'où la possibilité de la rupture. L'instauration d'un nouvel ordre de sens. Ce qui caractérise [un discours] comme fondateur c'est qu'il crée une nouvelle tradition : elle re-signifie ce qui est venu avant et y instaure une mémoire-autre. Il s'agit d'un moment de signification important, différencié. Le sens antérieur n'est plus autorisé. On instaure une autre "tradition" de sens qui produit le sens dans cette place. On instaure une nouvelle filiation dans le processus significatif d'une telle façon que par sa propre apparition il produit sa "mémoire" ».

De cette façon, les discours fondateurs se caractérisent toujours comme un événement discursif (Pêcheux, 1983), en intervenant dans les séries de répétitions et de formulations qui ouvrent une nouvelle série de formulations. En tant qu'événements discursifs, les discours fondateurs peuvent être associés à des conditions de production spécifiques et identifiées par rapport à des dates et à des instances énonciatives reconnaissables dans l'archive. En revanche, ce qui produit de la régularité dans l'ordre du discours et sa répétition-reformulation n'est pas sa matière empirique (forme et contenu originels), mais « l'image énonciative », la version qui est restée dans l'histoire, et qui est répétée au fil des siècles : « Quoiqu'ils ne soient pas exactement ceux que nous répétons dans notre discours social, ils sont différents déjà de ce que nous trouvons dans les documents historiques. Ce ne sont pas des énoncés empiriques, ce sont leurs images énonciatives qui fonctionnent. Ce qui vaut c'est la version qui est "restée" » (Orlandi, 1993 : 12).

Pour justifier les analyses tant des énoncés que des images du magazine, nous prenons en compte certains textes qui soutiennent les discours fondateurs de l'imaginaire national dans lesquels le sens, qui définira l'identité brésilienne, se formule originellement.

Nous recoupons deux moments de l'histoire, distincts dans leur chronologie, mais qui s'inscrivent dans une même position par rapport à la mémoire discursive<sup>6</sup> : le geste discursif de la « découverte » qui figure dans la *Lettre de la Découverte du Brésil* (*Carta do Achemento do Brasil*) de Pero Vaz de Caminha<sup>7</sup> et qui apparaît déjà dans le *Traité de la Terre du Brésil* (*Tratado da Terra do Brasil*) de Pero Magalhães Gândavo<sup>8</sup>. Ces deux documents sont datés du XVI<sup>e</sup> siècle. D'un autre côté, nous citons un geste de construction de l'identité nationale. Celui-ci est présent dans les romans de José de Alencar, auteur romantique de la littérature brésilienne du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans les citations qui suivent, nous présentons les énoncés de la *Lettre* de Caminha et du *Traité* de Gândavo, dans lesquels s'instaure un geste d'interprétation qui sera répété dans la définition et la description des terres brésiennes et de ses habitants :

« Ce jour-là, à l'heure de vêpres, nous aperçûmes la terre. [...] De là nous aperçûmes des hommes allant et venant sur la grève. [...] Il y avait dix-huit ou vingt hommes à peau cuivrée, tous entièrement nus, sans rien qui couvrit leurs parties honteuses. [...] Voici comment ils sont : la peau cuivrée tirant sur le rouge, de beaux visages, des nez beaux et bien faits. Ils sont nus sans rien pour se couvrir ; ils ne se soucient nullement de cacher ou de montrer leurs parties honteuses ; ils ont sur ce point la même innocence que pour ce qui est de montrer leur visage » (Caminha, 1500 : 17-23).

« D'un bout à l'autre, ce n'est qu'une grève plane comme la paume de la main et très belle. [...] Il y a de l'eau en abondance, à profusion » (*ibid.* : 79).

« Il y a d'autres fruits variés et de différentes qualités, et ils sont d'une telle quantité que l'on peut les retrouver par terre [...]. Ceux que je décris ici ce sont ceux que les Portugais aiment le plus et qui sont les meilleurs de la terre. Nous pouvons retrouver ici quelques fruits de ce Règne – des melons, de concombres et des figues de plusieurs espèces, des grenades, plusieurs types de vigne qui donnent des raisins deux ou trois fois par an, et d'une telle quantité que lorsque quelques vignes sont en train de finir leur saison il y en a déjà d'autres qui commencent leur production à nouveau, et de cette façon le Brésil a toujours des fruits. Il y a une infinité de citrons et d'oranges » (Gândavo, 1826 : 177).

Le geste de raconter/décrire est déjà un geste d'interprétation qui se matérialise dans la textualité comme un regard européen sur un réel inconnu (le Nouveau Monde) auquel il est nécessaire de donner un sens. Nous sommes en face des discours de la découverte (Barros, 2000 ; Orlandi, 1990), ce qui atteste le travail matériel ambigu de la merveille et de l'étrangeté, dont le dire s'installe dans la mémoire discursive en tant que registre historique et discours fondateur qui décrit, raconte et définit ce qu'est le Brésil.

<sup>6</sup> La sélection de ces matériaux textuels repose sur des hypothèses historiques. Nous avons établi des rapports discursifs entre eux sur la base de l'observation dans le corpus des répétitions d'énoncés où d'éléments visuels. L'analyse s'inspire de la méthode de familles paraphrastiques proposée par C. Fuchs et M. Pêcheux (1975).

<sup>7</sup> La célèbre *Lettre de la découverte du Brésil* (*Carta do Achemento do Brasil*) a été écrite à Porto Seguro entre le 26 avril et le 2 mai 1500 par Pero Vaz de Caminha, écrivain qui accompagnait la première flotte portugaise arrivée sur le territoire brésilien et qui était commandée par Pedro Álvares Cabral. Accès : [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/Livros\\_eletronicos/carta.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf), Nous reproduisons ici l'édition bilingue (français/portugais). Accès : [http://gallica.bnf.fr/VisuSNE?id=oai\\_lecti.net\\_9782915540833&r=Lettre+Pero+vaz+de+caminha&lang=PT](http://gallica.bnf.fr/VisuSNE?id=oai_lecti.net_9782915540833&r=Lettre+Pero+vaz+de+caminha&lang=PT). Consulté le 20/11/13.

<sup>8</sup> Vraisemblablement écrit en 1569 mais paru seulement en 1826 dans le quatrième volume de la collection de nouvelles pour l'histoire de la géographie des nations d'outre-mer, *Le Traité de la Terre du Brésil* (*Tratado da Terra do Brasil*) est l'œuvre de Pero Magalhães Gândavo, qui est resté sur le territoire brésilien, dans l'actuelle région de l'État de Bahia, probablement entre 1558 et 1572.



Au-delà des descriptions somptueuses que nous venons de lire, nous trouvons également dans la *Lettre* que Pero Vaz de Caminha a envoyée à El-Rei Dom Manuel I<sup>er</sup>, un geste d'interprétation sur les habitants du Nouveau Monde, spécifiquement sur les femmes :

« Fort jeunes et fort gracieuses, leurs longs cheveux très noirs sur les épaules, et leurs parties honteuses si allongées, si bien fermées et si bien épilées que nous les regardions attentivement sans éprouver la moindre honte. [...] Une des filles était toute colorée des pieds à la tête de la teinture dont j'ai parlé ; elle était en vérité si bien faite et si potelée, et cette partie de son corps dont elle n'avait point honte avait tant de grâce que, bien des femmes de notre pays, lui voyant une telle tournure, auraient eu honte de n'avoir pas une féminité comme la sienne » (Caminha, 1500 : 33-35).

La femme apparaît dans le regard européen comme belle de figure et sans pudeur<sup>9</sup>. Ce regard a donné corps à l'identité « femme brésilienne » par le truchement des discours qui autorisent et légitiment une interprétation-représentation, en même temps qu'ils « silencient » (Orlandi, 1992 – mettent au silence) d'autres sens possibles. Nous trouvons dans d'autres documents historiques le même geste d'interprétation qui décrit le Brésil avec les éléments du *locus amoenus* (lieu agréable) : bon climat, grands fleuves, eaux salutaires, nombreux arbres et forêts, fruits divers et appétissants, habitants beaux, sans pudeur et gentils. L'observation de ces gestes d'interprétation est utile pour comprendre le fonctionnement de *Brazil Sex Magazine*.

Venons-en à un autre moment de l'histoire dans lequel le sens de ces discours fondateurs est reformulé et renforcé. Ainsi en est-il du Romantisme brésilien, que nous interprétons comme un événement discursif singulier dans la construction de l'imaginaire sur l'identité nationale qui la distingue de l'identité imposée par les discours de la colonisation. Les œuvres littéraires produites pendant le Romantisme, fondamentalement celles de José de Alencar, sont considérées comme fondatrices d'un discours nationaliste idéalisé qui reconnaît les racines brésiennes de ses premiers habitants natifs, en réactualisant, dans des tonalités régionales, le mythe du bon sauvage.

L'exaltation des valeurs nationales aussi bien que la présence récurrente des éléments de la flore et de la faune brésiennes donnent corps à l'écriture de José de Alencar, qui, à son tour, fonde une discursivité pour la nation brésilienne et pour le corps du Brésilien. Dans ses œuvres, *Iracema* (1895)<sup>10</sup> et *O Guarani* (1857)<sup>11</sup> principalement, nous trouvons de façon récurrente des énoncés qui exaltent les richesses naturelles du Brésil. Cette formulation du corps brésilien affirmant son rapport constitutif avec la nature définit la littérature romantique brésilienne. Nous

<sup>9</sup> D'autres chroniqueurs et voyageurs ont partagé cette même idée : « Les gens de cette terre sont tous clairs ; les hommes bien disposés, et les femmes fort belles, d'une telle façon qu'aucune de ces femmes n'en vient celles de la Rue Nova de Lisbonne » (Souza, 2000 : 33).

<sup>10</sup> Accès : [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=2029](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2029). Consulté le 20/11/13.

<sup>11</sup> Accès : [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=1843](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1843). Consulté le 20/11/13.

pouvons remarquer ce fonctionnement dans la construction du personnage créé par José de Alencar (*Iracema*, 1895 : 16-17)<sup>12</sup>, Iracema, femme indigène tabajara, dont la description constitue le stéréotype de la beauté native brésilienne.

« Iracéma, la vierge aux lèvres de miel, aux cheveux [...] plus noirs que l'aile du corbeau et plus longs que sa silhouette de palmier. L'alvéole de la jati l 3 n'était pas aussi douce que son sourire ; la vanille n'encensait pas les bois autant que son haleine parfumée. Plus leste que l'éma l 4 sauvage, la vierge brune parcourait la Sertão et les forêts de L'Ipou, où campait sa tribu guerrière, du grand peuple des Tabajaras. Son pied gracile et nu frôlait à peine, simple caresse, le vert duvet qui habillait la terre dès les premières pluies ».

En observant le fonctionnement scalaire des expressions comparatives du texte cité, comme dans « plus noirs que l'aile du corbeau/Plus leste que l'éma sauvage », nous pouvons dire que Iracema (son corps) représente le plus haut degré de perfection de la nature, Iracema (son corps) apparaît soit comme partie de la nature (métonymie) soit comme métaphore de la nature. Il y a également avec la description du décor naturel des désignations qui fondent un mode de dire/décrire la femme brésilienne : les segments *aile du corbeau*, *silhouette de palmier*, *alvéole de la jati* constituent des comparaisons qui restent dans la tradition littéraire brésilienne comme des « icônes » des cheveux, de la taille et du sourire de la femme brésilienne. Ce mode de dire est présent dans le discours pornographique en signifiant des images de femmes dont les corps sont montrés dans un adressage très spécifique du regard : des *femmes brésiennes* qui convoquent un *regard également brésilien*.

Ce mode de dire le corps de la femme brésilienne trouve ses racines dans la description déjà stabilisée comme un effet des préconstruits (Pêcheux, 1975), produite par un regard étranger émerveillé par la beauté et la sensualité des indigènes brésiennes. En revanche, dans l'écriture de José de Alencar il y a des déplacements considérables par rapport au regard du colonisateur, dans la mesure où il insère dans cette mémoire des éléments autochtones, comme l'inscription d'un lexique d'origine indigène (que nous verrons apparaître également dans les énoncés de *Brazil Sex Magazine*).

Les discours fondateurs de la brésilianité produisent tout au long de l'histoire une vaste iconographie du Brésil qui cristallise un certain imaginaire du corps de la femme brésilienne, spécifiquement dans ses racines indigènes. Ces images remontent à des gravures dessinées par des chroniqueurs et voyageurs des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles et, postérieurement, font référence à la peinture romantique du xix<sup>e</sup> siècle. Stabilisés comme mémoire, ces traits de représentation sont présents dans la façon dont sont montrés et formulés les corps et les énoncés de *Brazil Sex Magazine*, raison par laquelle nous en donnons ici quelques extraits :

<sup>12</sup> Les romans de J. De Alencar (*Iracema* e *O Guarani*) ont donné lieu à des films et feuilletons produits au Brésil, et également à un opéra, *O Guarani*, du compositeur brésilien Carlos Gomes.

<sup>13</sup> La jati est un fruit très doux qu'on trouve au Brésil.

<sup>14</sup> Le terme « éma » désigne un animal (grand oiseau inadapté au vol) de la famille des émeus (ou dromaiidés).



Image 4. Gravure ancienne (domaine public) reproduite dans A. Rodrigues Ferreira (1971: 115).



Image 5. *Iracema*, toile de José Maria de Medeiros, 1881 (domaine public ; accès : <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2011/06/anamaria011.jpg> ; consulté le 25/11/14).

Cet imaginaire est également présent dans la filmographie nationale, comme nous pouvons l'observer dans l'affiche de promotion du film *Iracema, a Virgem dos lábios de mel*, dirigé par le cinéaste brésilien Carlos Coimbra et sorti en 1979.

Image 6. Affiche promotionnelle du film *Iracema, a Virgem dos lábios de mel* (Carlos Coimbra, 1979). Accès [http://www.cinemateca.gov.br/local/cartazes/CN\\_0606.jpg](http://www.cinemateca.gov.br/local/cartazes/CN_0606.jpg). Consulté le 18/11/2014



## Couleur et climat tropicaux

« Belle brune fruit presque mûr hors de saison / Jus de canne-à-sucre de Cayenne /  
Je vais profiter de toi / Brune des tropiques / je veux ton goût »  
Alceu Valença, *Morena Tropicana*

Dans *Brazil Sex Magazine*, aussi bien dans les textes que sur les images photographiques, c'est la mémoire d'un discours nationaliste idéalisé qui soutient la représentation imaginaire du corps de la femme brésilienne. Ainsi trouvons-nous reformulés des traits qui reprennent les descriptions de José de Alencar et d'autres écrivains et peintres romantiques.

En tant que matériel discursif et objet d'analyse, le magazine se présente comme une unité hétérogène de matérialités signifiantes (verbale et iconique) et de genres textuels, puisque, dans les pages intérieures du magazine, nous trouvons l'éditorial, des reportages sur le comportement, des essais photographiques commentés par des sous-titres, des descriptions et des récits, un horoscope, des poèmes, des contes érotiques, des lettres et des petites annonces de lecteurs avec les photographies correspondantes (érotiques), des suggestions de vidéos pornographiques, des bandes dessinées et des publicités pour des objets sexuels. Face à une telle hétérogénéité, nous avons choisi de travailler avec des extraits photographiques et avec les textes juxtaposés comme sous-titres ou bien avec le récit associé à ces images, et également avec les textes éditoriaux, en plus de la prise en considération des couvertures et de leur logo. Voyons quelques images et textes de *Brazil Sex Magazine*<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Toutes les images reproduites ici ont été copiées depuis le mémoire de master d'I. O. Mota (2004).

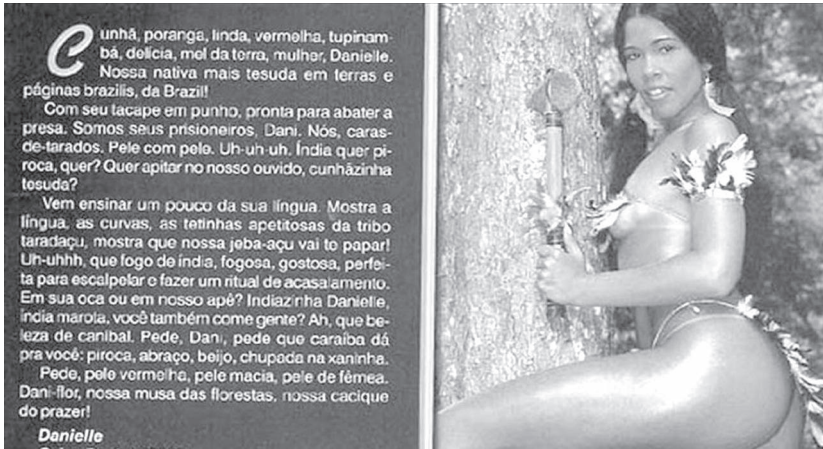


Image 7. Photographie et texte parus dans *Brazil Sex Magazine* (10, ano III, juil. 2002, p. 11).

Bien que la filiation se fasse avec l'imaginaire construit sur/pour l'indigène, il y a des déplacements provoqués par le jeu de/dans la langue. Nous verrons par la suite des séquences discursives (extraites du texte qui accompagne l'image ci-dessus) :

« Cunhã, poranga, belle, rouge, tupinambá, un délice, miel de la terre, femme, Danielle. Notre native la plus "bonne"<sup>16</sup> sur les terres et pages brazilis du Brazil ! ».

« Nous, les têtes-de-nymphomanes. Peau sur la peau. Uh-uh-uh. Indigène veut piroca, n'est-ce pas ? Veut siffler dans nos oreilles, petite bonne cunhã ? ».

« Montre la langue, les courbes, les nichons appétissants de la tribu taradaçu, montre puisque notre jeba-açu veut te manger ».

« Chez ton oca ou dans notre appart ? Petite indigène Danielle, indigène coquine, toi aussi tu manges des gens ? Ah, quelle beauté de cannibale. Demande, Dani, demande que le caraïbe donne pour toi : piroca, étreinte, baiser et suce ta chatte ».

« Demande, peau rouge, peau douce, peau de femme. Dani-fleur; notre muse des forêts, notre cacique/chef du plaisir ».

Comme nous pouvons le remarquer dans la citation ci-dessus, le rapport à l'équivoque affecte toute la textualisation, en considérant le jeu de la matérialité de la langue dans son rapport constitutif avec la matérialité signifiante non verbale. Maria Cristina Leandro Ferreira (2000 : 108) montre qu'il y a différentes façons de manifester l'équivoque dans la langue : par le truchement du manque, des excès, de la répétition, du semblable, de l'absurde, du *non-sens*, « et par ces chemins s'étendent les possibilités. Ce qu'il y a de commun entre elles consiste en la rupture du fil discursif et de l'impact effectif dans la condition de faire et défaire le sens ». Dans notre cas, l'une des façons dont le sens se déplace concerne trois facteurs au moins qui jouent avec la langue et qui méritent d'être explicités :

<sup>16</sup> Pour conserver l'emploi argotique de « bonne » en français, avec le sens de « bonne à baiser », la traduction écarte délibérément le comparatif correct « meilleur ».

1. l'appropriation des termes indigènes (cunhã, poranga, tupinambá, oca, tacape, caraíba) ;
2. la simulation (parodie) des termes indigènes par le recours à la composition morphologique des mots, qui sont formés à partir d'une racine de langue portugaise et un suffixe d'origine tupi (tribu *taradaçu*, *jeba-açu*) ;
3. l'invention des termes (*caras-de-tarados*) et l'utilisation des termes vulgaires de base tupi (piroca<sup>17</sup>).

Dans la « tribu *taradaçu* », le jeu se constitue par le suffixe *-(gu)açu* (« grand »), d'origine tupi-guarani, associé au mot *tarado* (« nymphomane », un brésilianisme). Il est intéressant de remarquer que dans la langue portugaise existe le suffixe augmentatif *-aço*, quoique généralement prononcé /asw/. D'où le jeu polysémique suscité par/dans la langue.

Sur le segment *pages brazilis, du Brazil*, nous pouvons remarquer que la trace (de la langue) de l'autre, le z, est fortement signalée dans un texte qui joue avec la langue tupi et également avec les images ludiques qui sont produites à partir de cette langue, comme c'est le cas du simulacre critique de la scène de la conquête, dans lequel se présente une parodie du harcèlement sexuel du colonisateur : « Uh-uh-uh. Indigène veut piroca, n'est-ce pas ? ». Tout à la fois, ces énoncés indiquent le rapport de domination imposé par le colonisateur sur les indigènes et apportent des indices sur les pratiques de résistance et de lutte contre cette domination, lorsqu'il fait mention du cannibalisme. Le sens de ce dernier est fortement présent dans ce que l'on appelle les discours de la *découverte* : « Petite indigène Danielle, indigène coquine, toi aussi tu manges<sup>18</sup> des gens ? Ah quelle beauté de cannibale ».

La référence au cannibalisme, qui s'ajoute à l'utilisation et à la parodie du champ lexical tupi et à la production de néologismes, apporte également dans les textes du magazine *Brazil* les échos du mouvement anthropophagique (1928)<sup>19</sup>, apparu à la suite de la Semaine d'art moderne de 1922. Les œuvres d'auteurs tels Mario de Andrade et Oswald de Andrade sont exemplaires ; elles sont marquées principalement par la création de néologismes, par la technique du collage, par des phrases courtes et par le fonctionnement de la parodie. Nous trouvons chez ces deux auteurs des caractéristiques de folie langagière (logophilie). Dans l'œuvre de Mario de Andrade, nous trouvons trois styles de récit : a) un style légendaire, épique-lyrique, solennel ; b) un style de chronique comique, relâché, direct, léger;

<sup>17</sup> Il est important de rappeler que, selon le dictionnaire *Aurélio* de la langue portugaise, le mot « *piroca* » peut aussi bien signifier « pénis » (brésilianisme) que « chauve » (« *do tupi* »).

<sup>18</sup> Remarquons le double sens du verbe « manger » : l'action d'ingérer et l'action de copuler.

<sup>19</sup> *Le Manifeste Anthropophagique*, dont l'auteur est O. de Andrade (1928), définissait, selon A. Candido (1985 : 43), « une attitude brésilienne consistant à dévorer rituellement les valeurs européennes, afin de dépasser la civilisation patriarcale et capitaliste, avec ses normes rigides sur le plan social et ses refoulements imposés sur le plan psychologique ». Dans les arts plastiques, le mouvement est représenté dans l'œuvre de Tarsila do Amaral, dont la toile *Abaporu*, est reconnue comme le symbole du mouvement.

impudent, sans-gêne, etc. ; c) un style de parodie. D'un autre côté, selon Alfredo Bosi (1994), nous trouvons chez Oswald de Andrade un primitivisme accentué et une forte filiation à une *praxis* linguistique affectée par les éléments indigènes et africains et touchée par la convivialité avec l'immigrant européen. La langue brésilienne défendue par Oswald de Andrade dans son œuvre et définie à partir du mouvement anthropophagique éclate de façon inattendue dans les textes du magazine *Brazil*. Ceux-ci ont un rapport de filiation entre leurs énoncés et le discours de la brésilianité, fortement modelé par le modernisme littéraire et par le Mouvement anthropophagique dans les arts.

En ce sens, certains textes du *Brazil Sex Magazine* semblent parodier quelques-unes des œuvres constitutives du mouvement anthropophagique lorsqu'ils apportent de façon ludique le lexique d'origine tupi-guarani. Ce jeu polysémique est très semblable à l'écriture d'Oswald de Andrade, qui se caractérise, selon José H. Nunes (1993 : 57), par une « une série d'ambiguïtés, dédoublements de sens, équivoques, avec leurs effets d'humour, de parodie, etc. La langue brésilienne se construit à partir de l'évocation historique du tupi et la négation de l'univocité et de la tradition grammaticale ». Les échos du discours de la brésilianité que nous trouvons marqués dans la langue des textes du magazine *Brazil* apparaissent également représentés sur les images : il s'agit d'une caractéristique de cette publication que de photographier des modèles à la peau brune (claire ou foncée) et bronzée, et, sur le plan verbal, que de faire mention à cette couleur de peau, comme nous pouvons l'observer dans les couvertures ci-dessous :

Image 8. Couverture du *Brazil Sex Magazine* (52, année I, juil. 2003).



Image 9. Couverture du *Brazil Sex Magazine* (59, année I, oct. 2003).

Dans les romans de José de Alencar, c'est la femme brune qui prévaut, en devenant le symbole de la brasilianité. D'après João B. B. Pereira (2000 : 92), José de Alencar est un des pionniers montrant la couleur brune comme trait symbolique de la nation brésilienne :

« Dans son texte [*O Guarani*], la brune est personnifiée par Isabel, la même qui donnerait sa vie pour avoir la blancheur de Ceci, ou Cecília. Isabel, suggère l'intrigue du roman, est le fruit de l'amour entre le père blanc de Cecília et une indigène. Elle est, donc, un corps hybride, métis, et pourtant, comme cela convient au volet indigéniste de la tradition romantique, un produit du métissage entre le blanc et l'indigène. D'où ses caractéristiques les plus vantées : c'est la femme à la peau couleur du jambo<sup>20</sup>, de type paysan et sensuel. C'est la Vénus brune. Ce serait, selon l'auteur, l'authentique profil de la femme brésilienne, le corps symbolique de la brasilianité, traduit en termes esthétiques » (Pereira, 2000 : 92).

La couleur brune exerce une force (matérielle) très puissante sur l'imaginaire national, étant donné qu'elle est historiquement signifiée comme la couleur tropicale, la couleur de la sensualité de la femme brésilienne. Rappelons que, dans la *Lettre de Pero Vaz de Caminha*, la couleur est déjà mentionnée par son auteur comme un trait caractéristique des habitants de cette terre : « Leur visage est brun, d'une sorte de rougeâtre », caractéristique rajoutée à une sensualité accentuée : « Ils étaient bruns, tout nus, sans rien qui couvre leurs parties »<sup>21</sup>. Même lorsque le corps de la femme photographiée ne correspond pas au stéréotype physique construit comme le symbole de la brasilianité, la description qui accompagne les images (« Coco et lèvres de miel. Un mélange que le Ceará<sup>22</sup> nous offre depuis Iracema ») est rédigée dans le style du discours romantique nationaliste, comme nous pouvons l'observer dans l'image reproduite ci-dessous :

Image 10. Photographie parue dans *Brazil Sex Magazine* (10, ano III, juil. 2002, p. 18).



<sup>20</sup> Le jambo est un fruit de couleur brune qu'on trouve au Brésil.

<sup>21</sup> Comme nous le verrons par la suite, cette couleur brune ne se confond pas avec la couleur noire ; la négritude n'est pas incorporée à ce modèle idéalisé de la brasilianité produit par le romantisme qui suivait les traces du discours des voyageurs.

<sup>22</sup> Le Ceará est un État du Brésil situé dans le Nord-Est du pays.



La mention du personnage de José de Alencar, Iracema, plus connue comme « la vierge aux lèvres de miel », offre une multiplicité de lectures possibles dans le rapport avec la mise en texte. En observant la construction du décor (matérialité signifiante non verbale), la disposition du fruit (côté supérieur de l'image) et celle du corps de la modèle, qui donne une place spéciale à son organe génital, nous pouvons percevoir le jeu polysémique qui travaille l'interprétation de ce texte. Par un effet métaphorique, l'expression *lèvres de miel* peut être rapportée également à l'organe génital de la modèle, à partir de la confluence de deux axes constitutifs du processus de signification : l'axe horizontal de la formulation (intradiscours) *lèvres de miel* en conjonction avec ce qui est montré au lecteur en premier plan dans la matérialité iconique (les bordures vulvaires ou petites/grandes lèvres), et l'axe vertical de la mémoire du discours romantique sur la brésilianité (interdiscours)<sup>23</sup>. Dans *Brazil Sex Magazine*, les traits de la nature du territoire brésilien se fondent dans le corps de la femme. S'ils sont représentés par la tonalité et la luminosité de la peau, des cheveux, et par l'attitude du modèle. Par un effet métaphorique, le corps de la Brésilienne se représente comme étant le corps du pays, une projection symbolique du territoire. Effet que l'on retrouve dans les énoncés qui commentent les photographies :

« Très brésilienne, cette brune [Yohanna] avec ses petits seins pointant à la luminosité d'un soleil harassant. Pleine de vie. Une vraie Eva des Tropiques [...]. La nature se montre exubérante chez Yohanna [...]. Elle semble jouer avec notre imagination, elle couvre et déshabille chaque centimètre de sa peau bronzée. Elle offre sa bouche parfaite, ses cheveux en cascade de soie pour s'enrouler dans des délires dociles ».

« Languide et belle. Mônica est un festival de séduction. Une panthère brune. [...] Ah, Monica, sous la jungle de tes cheveux mille nuits de désirs ».

En outre, nous observons une confusion métaphorique du corps de la femme avec le corps du Brésil : la femme est montrée de façon intégrée à la nature, qui apparaît dans le magazine non seulement comme le décor au fond, mais comme l'extension du corps de la femme, comme sa matière propre.



<sup>23</sup> Nous utilisons les notions d'intradiscours et d'interdiscours telles qu'elles sont définies par M. Pêcheux (1975).



Images 11 et 12. Photographies extraites de *Brazil Sex Magazine* (3, année I, mars 2003, pp. 14-15).

Paola (la modèle photographiée) est présentée comme partie de la nature. Dans le premier énoncé, la protagoniste est comparée à une orchidée : « Sur la terrasse, en face du bois, comme une orchidée attachée au tronc » ; tandis que dans l'énoncé suivant un déplacement se produit : le rapport a lieu dans le même champ sémantique de la nature, mais, maintenant, Paola, est par effet métaphorique, la fleur : « Paola exhale le parfum de l'excitation, directement de sa chatte avide ».

## Un Brésil brésilien ou un *Brazil* pour l'exportation ?

« *Tupy or not tupy that is the question* »  
Oswald de Andrade

Le magazine porte le nom du pays dans lequel il est produit (Brésil) et l'on affirme dans les éditoriaux et dans le slogan qu'il est « 100 % national », ce qui renforce sa préoccupation de photographeur dans ses pages la « femme brésilienne ». Malgré cela, nous observons une contradiction en marche dans le mode de textualisation (mise en texte) graphique : d'un côté, le mot *Brésil* est écrit avec un z, mais, de l'autre côté, quand le magazine s'autoclassifie dans un « type » spécifique, les éditeurs le font dans la langue anglaise *via* la désignation *sex magazine*, ce qui est très significatif du point de vue discursif<sup>24</sup> :



Image 13. Logotype du magazine.

<sup>24</sup> Il est important de signaler que le nom du magazine *Brazil* est un nom commercial. La dénomination sociale du magazine est « 2M Criação Editorial Comércio Importação e Exportação Ltda ». Même si sur ce dernier mentionne « exportation », le magazine ne circule qu'au Brésil.

Nous voyons que le z du nom du magazine produit ses effets de sens dans le rapport avec l'imaginaire national avec lequel le magazine a un rapport de filiation à travers un processus d'identification. Par la suite, nous présentons deux couvertures du magazine *Brazil* dans lesquelles apparaissent deux modèles qui portent comme vêtement l'icône du drapeau brésilien et qui répondent au stéréotype physique de « femme brésilienne » auquel se réfère la publication.

Image 14. Couverture de *Brazil Sex Magazine* (29, année xi, août, 2002).



Image 15. Couverture de *Brazil Sex Magazine* (31, année xi, oct, 2002).

C'est justement ce geste d'interprétation qui reprend le sens d'un discours sur la brésilianité donnant sa spécificité au corps féminin dans *Brazil*, ce qui marque une distinction avec d'autres formulations sur le corps produites dans des magazines dits pornographiques circulant dans l'espace éditorial brésilien. Qu'est-ce que signifie la graphie du nom du pays avec ce z dans un magazine qui s'auto-qualifie de « 100 % national » ? Même si le z établit un rapport de sens avec le lecteur-regard étranger, il ne fonctionne que par son rapport avec la graphie du nom dans la langue nationale, écrite avec un s. Le rapport n'est pas d'opposition, mais de différence : *Brazil* avec un z ne fonctionne que par son rapport constitutif avec *Brésil* avec un s. La demande du discours national ne fonctionne que parce que l'on écrit *Brésil* avec un z et à partir de cette orthographe on définit l'être brésilien(ne). Ce même jeu équivoque suscité par le fonctionnement de la graphie du nom du magazine se présente également dans les énoncés descriptifs qui accompagnent les essais photographiques :

« Sacha est la petite cerise-de-Cayenne cueillie par Sabrina, une vraie mangue-rose nymphomane. Et ce qu'elles veulent, c'est mélanger leurs jus entre embrassades et câlins dignes de la flore "brésilienne", des Petites Brésiliennes ».

« Les marques de maillot de bain semblent démarquer des territoires dans cette extension du plaisir. Larisse est pure luxure. Et elle exhibe des plaines excitantes entre des plateaux mouillés. Ça veut dire, une vraie femme "brésilienne" [sic] ».

L'utilisation des guillemets sur le mot *brésilienne* suivi par le(s) mot(s) *Petites Brésiliennes* (sans guillemets) est très symptomatique pour notre analyse. Pour comprendre ce jeu, nous nous centrerons sur les études développées par Jacqueline Authier-Revuz (1980 : 127) qui analyse le fonctionnement des guillemets à l'intérieur de la matérialité textuelle. La mise entre guillemets est un fonctionnement décrit par l'auteure comme celui qui indique que le locuteur modalise de manière autonymique le mot, qui est signifié par la réflexivité de l'énonciation comme un corps étranger, un objet montré au lecteur. Selon cette auteure, les mots mis entre guillemets peuvent être considérés comme tenus à distance.

En accord avec cette perspective, nous pouvons supposer que, dans le premier énoncé, un éloignement du locuteur par rapport à l'énonciation du mot *brésilienne* (écrit avec un z) apparaît représenté par les guillemets. Il faut remarquer que, par la suite, après les virgules, les mots *Petites Brésiliennes* apparaissent en majuscules et sans guillemets, écrits avec un s. Le lecteur est lancé vers l'intérieur de ce jeu graphique afin de comprendre le sens produit par l'inscription du z. Ce n'est pas le regard de l'étranger qui est imprimé dans les pages du magazine, mais, l'utilisation (imaginaire) que le brésilien fait de ce regard (avec toute l'histoire et les déterminations idéologiques qui le traversent) : il s'agit d'un *mode anthropophagique pour signifier l'autre et pour se signifier* dans l'espace du discours pornographique.

Lorsqu'il définit son but, le magazine *Brazil* donne de la visibilité à ce que les autres magazines du même genre ne font pas ; sa particularité est justement de « tout parier sur la femme brésilienne, la femme du peuple ». En se signifiant comme un magazine national, le seul qui valorise à « 100 % » la beauté « naturelle » de la femme brésilienne, le magazine *Brazil* signifie, en même temps, que les femmes étrangères sont impitoyablement décrites comme « des étrangères hyper-produites et artificiellement bronzées, qui portent des implants de silicone dans les seins et dans le cul ». Cette description des « *gringas*/étrangères » est importante en vue de comprendre le sens construit pour la femme brésilienne (et son corps) et, par conséquent, en vue de délimiter la position-sujet (Pêcheux, 1975) à partir de laquelle le magazine *Brazil* est produit. Il y a, d'un côté, la superficialité, les « astuces » des *gringas*, et, d'un autre côté, la naturalité (authenticité) des Brésiliennes, déjà reconnue par les colonisateurs dans leurs récits.

## Une absence notoire

Publié depuis deux décennies, le magazine *Brazil* a subi au fil du temps quelques modifications. À partir de 1999, outre les publications mensuelles, le magazine a créé d'autres segments éditoriaux afin de répondre à la demande d'un éventail varié de

lecteurs (niches de marché), comme nous pouvons l'observer dans les modifications subies par le nom du magazine, qui a reçu de nouvelles caractérisations selon le lecteur visé : *Black Brazil*, *Lesbians Brazil*, *Swing Brazil*, etc. Chaque segment du marché des lecteurs est abordé par des numéros spéciaux, avec des publications sporadiques. C'est ainsi qu'a été créée la publication *Black Brazil* qui vise à traiter de la sexualité noire. Dans l'éditorial du magazine les objectifs de la publication sont explicités :

« BLACK BRAZIL Toujours Oser

Les amoureux de la couleur, tous ceux qui ont des phantasmes de séduction d'un corps noir, auront à partir de maintenant un produit spécial entre les mains. Nous ne sommes pas ici pour nous jeter des fleurs entre nous, mais les recherches indiquent que les femmes noires sont les plus chaudes et que les hommes noirs les "mieux membrés, comme des taureaux". Et ici vous aurez le meilleur de la race. Un baume pour les yeux de celui qui aime et désire un plaisir bien pimenté ».

Remarquons que, dans la citation, le corps noir est présenté comme « un produit spécial » et son exhibition est signifiée comme un geste pour « toujours oser ». Cela veut dire que la négritude est mise dans un autre espace discursif que celui déjà-stabilisé par le discours de la brésilianité. Il s'agit d'un Autre (corps), qui suppose un regard indéterminé (non attribué en tant que brésilien) : « Un baume pour les yeux de celui qui aime et désire un plaisir bien pimenté ».

Il s'agit d'un Autre qui fait partie de nous : « Nous ne sommes pas ici pour nous jeter des fleurs entre nous ». Ce corps autre apparaît inscrit dans une mémoire qui, par le regard ethnocentrique d'héritage colonialiste, l'interprète comme corps exotique et ainsi le relance comme produit différencié (« les femmes noires sont les plus chaudes et les hommes noirs les "mieux-membrés" ») dans le marché globalisé. Pedro Pinto, Maria da Conceição Nogueira et João Manuel de Oliveira (2010 : 381-382) montrent cette détermination historique et idéologique de l'espace pornographique par les pratiques de domination post-colonialistes :

« D'une façon plus explicite et indépendante de la trame médiatique, la culture pornographique "main-stream" continue à naturaliser la race et l'interracialité, en les célébrant dans un décor de symboliques ethnocentriques de domination (Miller-Young, 2007). Celles-ci, aujourd'hui encore, chosifient l'hypersexualité de "l'autre masculin" et (encore plus) de "l'autre" féminin sous la forme du gigantesque et du monstrueux (Preciado, 2005). Elles invoquent de façon permanente la racine de leur histoire récente : un culte fétichiste des collections d'images de corps "exotiques", un culte idéologiquement enfanté par la misogynie des régimes coloniaux (Sigel, 2000 ; Yee, 2004) et entretenu jusqu'au  $xx^e$  siècle dans le secret "masculin" des élites aristocratiques (Kendrick, 1987/1996). Ainsi, la pornographie "main-stream", ici comprise de façon complémentaire comme système hyperbolique de représentation des pouvoirs raciaux, nous oblige à réfléchir d'une façon toute particulière à la profonde permanence discursive d'une mentalité déterministe dans le "nous" du monde globalisé, beaucoup plus proche de la "race" (biologique) que de l'ethnicité (et ses dynamiques interculturelles) ».

L'effet de « mise au silence » qui plane dans la construction imaginaire d'un « corps brésilien » est révélé par la division des lecteurs et des produits éditoriaux répondant aux besoins du marché de *Brazil Sex Magazine*.

## Conclusion

Comme nous l'avons vu dans les analyses antérieures, la filiation de la mémoire du discours de la colonisation et des mouvements littéraires romantique (xix<sup>e</sup> siècle) et moderniste (xx<sup>e</sup> siècle) produit dans les pages du magazine une représentation discursive de la femme brésilienne marquée par le sens du courant indigéniste. En revanche, cette image « brune rougeâtre », « couleur café », qui se confond avec la nature luxuriante et indomptable du territoire brésilien et la douceur de son climat, réduit au silence la présence du noir tant dans la composition de la population brésilienne que dans l'image stéréotypée d'une corporéité nationale<sup>25</sup>. C'est exactement cette réduction au silence qui donne corps aux énoncés et aux images de la femme « 100 % nationale », telle que formulée dans l'espace pornographique du magazine. Cette « réduction au silence » est encore plus remarquable lorsque nous observons l'impact des stéréotypes sur le Carnaval et la « mulâtresse type exportation » dans les discours du tourisme qui circulent à l'étranger (et également à l'intérieur du pays) sur le Brésil (França, 2012).

Dans les pages du magazine *Brazil*, il existe très peu d'images de femmes noires ou identifiées comme noires par l'iconographie, et les textes qui commentent les essais photographiques ne mentionnent pas non plus spécifiquement les traits qui pourraient être reconnus ou interprétés comme la présence de la négritude du « corps national ». La nécessité de présenter ce « corps noir » (corps autre, corps de l'autre) comme un nouveau segment de marché du magazine, marqué par le sens de l'« audace », indique un symptôme clair des pratiques de ségrégation et « d'invisibilisation » qui atteignent dans leurs contours les discours de la construction de l'identité nationale. Discours qui construisent un corps idéalisé pour le Brésil, reformulant ses traits à partir d'un passé dont le récit réduit au silence les 500 ans d'esclavage qui assombrissent l'histoire et le visage du Brésil.

Par contre, effet de la contradiction idéologique que constitue le sens dans son fonctionnement discursif, ce corps « autre » est réintroduit dans le discours de la brésilianité comme « produit spécial » re-signifié par la demande du marché globalisé au moyen de « corps exotiques ». La formulation de la sexualité dans l'espace discursif pornographique brésilien aide à tracer et à comprendre les chemins de la domination politique, économique, ethnique et de genre. Interpréter le sens du corps (pornographique) de la femme brésilienne exige un geste analytique qui l'inscrit dans un espace (symbolique et territorial) signifié par l'histoire.

## Références

Abreu N. C., 1996, *O olhar pornô : a apresentação do obsceno no cinema e no vídeo*, Campinas, Mercado das Letras.

<sup>25</sup> La marginalité des représentations de la population noire dans la littérature brésilienne du xix<sup>e</sup> siècle est signalée par S. Rozeaux (2012).

- Alencar J. de, 1985, *Iracéna : légende du Céara*, trad. du brésilien par I. Oseki-Dépré, Aix-en-Provence, Alinea Éd./Unesco.
- Andrade O. de, 1928, *Manifesto Antropofago*, *Revista de Anthropofagia*, 1, année 1, mai, p. 7. Accès : <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-01#page/7/mode/1up>. Consulté le 20/11/13.
- Authier-Revuz J., 1981, « Paroles tenues à distance », pp. 127-142, in : Conein B. et al., éd., *Matérialités discursives*, Lille, Presses universitaires de Lille.
- Barros D. L. P., éd., 2000, *Os discursos do descobrimento*, São Paulo, Ed. de l'université du São Paulo/Fapesp.
- Bosi A., 1994, *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix Éd.
- Caminha, P.V. de, 1500, *La Lettre de Pero Vaz de Caminha au roi Manuel sur la découverte de la « Terre de la vraie croix »*, dite aussi Brésil, prés. et trad. du portugais par J. Penjon et A. M. Quint, Paris, Chandeigne, 2011. Accès : [http://gallica.bnf.fr/VisuSNE?id=oai\\_lecti.net\\_9782915540833&r=Lettre+Pero+vaz+de+caminha&lang=PT](http://gallica.bnf.fr/VisuSNE?id=oai_lecti.net_9782915540833&r=Lettre+Pero+vaz+de+caminha&lang=PT). Consulté le 20/11/13.
- Candido A., 1965, *Literatura e sociedade*, São Paulo, Nacional, 1985.
- França G. R. A., 2012, « Sacrés brésiliens ». *Le nom des brésiliens en France : approche discursive d'une « parole populaire » dans le discours du tourisme*, mémoire de master 2, université de Paris 3-Sorbonne nouvelle.
- 2013, « Entre Ditos e Não-Ditos. A Imagem da Mulher Brasileira no Discurso do Turismo », *Seminário Internacional Fazendo Gênero 10*, Florianópolis, Université fédérale de Santa Catarina. Accès : <http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/site/anaiscomplementares>. Consulté le 20/11/13.
- Fuchs C., Pêcheux M., 1975, « Mises au point et perspectives à propos de l'analyse automatique du discours », *Langages*, 37, pp. 7-80.
- Gândavo P. M., 1826, *Tratado da terra do Brasil. Historia da Provincia Cruz*, Bel Horizon, Itatiaia, 1980. Accès : <http://www.psb40.org.br/bib/b146.pdf>. Consulté le 20/11/13.
- Henry P., 1993, « Sentido, sujeito e origem », trad. du français par E. Orlandi, pp. 151-162, in : Orlandi E. éd., *O discurso fundador : a formação do país e a construção da identidade nacional*, Campinas, Pontes Ed.
- Leandro Ferreira M. C., 2000, *Da ambigüidade ao equívoco : a resistência da língua nos limites da sintaxe e do discurso*, porto alegre, Ed. da universidade federal de Rio Grande do Sul.
- Machado A., 1984, *A ilusão especular. Introdução à fotografia*, São Paulo, Ed. Brasiliense.
- Mota I. O., 2004, *O corpo no imaginario nacional : uma análise da textualização do corpo feminino no espaço discursivo da Brasil sex magazine : uma revista 100% nacional*, mémoire de master, Universidade Estadual de Campinas. Accès : <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000317254&opt=4>. Consulté le 20/11/13.
- 2012, « Fronteiras tênues entre o pornográfico e o erótico : uma análise da explicitação do corpo e a constituição de efeitos leitores », *Web Revista Diálogos & Confrontos Revista em Humanidades*, 14, vol. 1, pp. 14-33. Accès : [http://www.uems.br/dialogoseconfrontos/Arquivos/vol1\\_2012/semestre2/FRONTEIRAS%20TENUES%20ENTRE%20O%20PORNOGRFICO%20E%20O%20EROTICO.pdf](http://www.uems.br/dialogoseconfrontos/Arquivos/vol1_2012/semestre2/FRONTEIRAS%20TENUES%20ENTRE%20O%20PORNOGRFICO%20E%20O%20EROTICO.pdf). Consulté le 20/11/13.

- Nunes H., 1993, « Manifestos modernistas : a identidade nacional no discurso e na língua », pp. 43-57, in : Orlandi E., ed., *O discurso fundador : a formação do país e a construção da identidade nacional*, Campinas, Pontes Ed.
- Orlandi E., 1990, *La Construction du Brésil. À propos des discours français sur la Découverte*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2011.
- 1992, *Les formes du silence. Dans le mouvement du sens*, trad. du brésilien par P. Légise-Costa, Paris, Éd. de Cendres, 1996.
- ed., 1993, *O discurso fundador : a formação do país e a construção da identidade nacional*, Campinas, Pontes Ed.
- 1996, *Interpretação : autoria, leitura, efeitos do trabalho simbólico*, Petrópolis, Ed. Vozes.
- Pêcheux M., 1975, *Les vérités de La Palice. Linguistique, sémantique, philosophie*, Paris, F. Maspero.
- 1983, « Le discours : structure ou événement », pp. 303-323, in : Maldidier, D. éd., *L'inquiétude du discours*, Paris, Éd. des Cendres, 1990.
- Pereira A., 2000, « A linguagem do corpo na sociedade brasileira », pp. 67-94, in : Queiroz, R. S., éd., *O corpo do brasileiro*, São Paulo, Senac.
- Pinto P., Nogueira M. C., Oliveira J. M., 2010, « Debates feministas sobre pornografia heteronormativa : estéticas e ideologias da sexualização », *Psicologia : reflexão e crítica*, 23, vol. 2, pp. 374-383. Accès : [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-79722010000200020&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-79722010000200020&lng=en&nrm=iso). Consulté le 20/11/13.
- Rodrigues Ferreira A., ed, 1971, *Viagem Filosófica pelas Capitanias do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (1783-1792)*, Belém, Musée du Pará Emílio Goeldi, 1983.
- Rozeaux S., 2012, *La genèse d'un « grand monument national » : littérature et milieu littéraire au Brésil à l'époque impériale (1822-c.1880)*, thèse en histoire, université Charles-de-Gaulle-Lille 3. Accès : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00768691v>. Consulté le 25/11/14.
- Souza P., 2006, « Do erotismo na escrita : pontos de articulações corporais », pp. 155-160, in : Minella L. S., Funck S. B., eds., *Saberes e fazeres de gênero : entre o local e o global*, Florianópolis, Ed. da UFSC.
- Stoller R., 1989, *L'imagination érotique telle qu'on l'observe*, trad. de l'américain par C. Chiland et Y. Noizet, Paris, Presses universitaires de France.