

**Cinéma et immigration: la représentation de
l'immigrant dans la cinématographie
brésilienne entre les années 1970 et 2010**

Cinema and immigration: representation of
immigrants in the Brazilian film industry
between 1970 and 2010

Cine e inmigración: la representación de los
inmigrantes en la industria cinematográfica
brasileña entre los años 1970 y 2010

Sylvia Nemer¹

¹ Post-doctorante, Université de l'Etat de Rio de Janeiro, LABIMI, Rio de Janeiro

Recibido: 11/07/2017

Aceptado: 28/11/2017

*Correspondence: Sylvia Nemer. Rua Dom Francisco, 121 casa, CEP 22.793-272, Rio de Janeiro, Brasil.
E-mail: nemer.sylvia@gmail.com*

© Revista Internacional de Estudios Migratorios. CEMyRI. UAL (España)

Résumé

La thématique de l'immigration apparaît au répertoire du cinéma brésilien dans un contexte d'opposition à la dictature militaire qui a dirigé le pays entre 1964 et 1985. À partir de cette période, un regard différencié sur l'image de l'immigré commence à se manifester dans la cinématographie nationale, depuis lors tournée vers une réflexion critique sur cette thématique. Les films intégrant cette cinématographie contrastent avec les visions stéréotypées concernant la présence étrangère au Brésil, amplement diffusées par les discours dominants. Ces discours sont marqués par des préjugés sur l'intégration et la convivialité harmonieuse entre les étrangers et la société locale ; ou, plutôt, à l'opposé, sur l'inadaptation voire l'incompatibilité des immigrants à la réalité brésilienne. Cette vision dichotomique commença à devenir un vrai questionnement lorsque s'affirma un nouveau cinéma au Brésil: un cinéma politique, engagé, intéressé à déconstruire les mythes en intégrant des processus historiques complexes comme l'immigration jusqu'alors absente ou traitée de façon unilatérale et superficielle (tant dans la filmographie nationale que dans les films étrangers tournés au pays). La présente recherche porte sur les modalités de représentation du thème de l'immigration dans le cinéma brésilien lors des cinq dernières décennies. La méthodologie appliquée à l'analyse des films permet d'identifier les représentations des immigrants sur le territoire brésilien entre la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XXI^{ème} siècle. Les expériences migratoires montrées par les 14 films analysés permettent une nouvelle approche sur l'histoire de l'immigration au Brésil ainsi que sur le Brésil en tant que pays d'immigration.

Mots clés: cinéma brésilien, immigration au Brésil, histoires de vie, mémoires, identités

Abstract

Immigration theme emerges in Brazilian cinema in the context of opposition to the military dictatorship that governed in Brazil between 1964 and 1985. Several different images of the immigrant start to appear in the national cinematography, represented, since then, by a sort of films in which the immigration issue assumes a critical perspective. This kind of production goes completely against the dominant speeches from the previous decades, when the foreigner presence in Brazil was generally dealt on a dualist way. Full of stereotypes, these speeches claimed about the harmonious integration between immigrants and the local society. Or, instead, denied that integration by believing in the incompatibility between the foreigners and the Brazilian people. This point of view started to be criticized in cinematographic circles once a new generation of young filmmakers took their place in the artistic debate. The artists related to the “Cinema Novo”, besides sharing a solid point of view about the politics, were, all of them, very concerned about the deconstruction of the myths involving some plural historic processes such as the immigration that used to be discussed on a superficial and unilateral basis, not only in the national filmography but also in the foreign films which represented the Brazilian reality. The research main problem refers to a change in the representation mode of the immigration theme in the Brazilian cinema of the last five decades. The method applied to the study is based on the film analysis that provides new intellectual tools for interpreting the experiences lived by different groups of immigrants in Brazilian territory between the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. This approach will allow a better understanding of the immigration history in Brazil and of Brazil as an immigration country.

Keywords: Brazilian Cinema, Immigration in Brazil, life stories, memories, identity

Resumen

El tema de la inmigración surge en el cine brasileño a lo largo del contexto de la oposición a la dictadura militar (1964-1985): diferentes composiciones de imágenes inmigrantes ganan proyección en la cinematografía nacional representada, a partir de entonces, por una serie de películas en las que el problema de la inmigración tomó una perspectiva crítica. Este tipo de producción contrasta fuertemente con los discursos dominantes de las décadas anteriores, cuando el tema de la presencia extranjera en Brasil generalmente se trataba de manera dualista. Llena de estereotipos, estos discursos hablan de la integración armoniosa de los inmigrantes con la sociedad local o, por el contrario, niega tal integración al creer en la incompatibilidad entre las personas extranjeras y brasileñas. Este punto de vista, que se presenta en diversos tipos de discursos, comenzó a ser criticado en el medio cinematográfico cuando una nueva generación de jóvenes cineastas ocupa el lugar en el debate estético. Los artistas vinculados al movimiento del “Cinema Novo”, y su visión aguda en la política, estaban intensamente preocupados por la deconstrucción de mitos que involucraban procesos históricos plurales, como la inmigración, mas allá de la superficie analizada hasta el momento y unilateralmente, no sólo en la filmografía nacional, sino también en las películas extranjeras que representaron la realidad brasileña. Esta investigación se centra en las modalidades de representación del tema de la inmigración en el cine brasileño durante las últimas cinco décadas. La metodología para el análisis de las películas puede identificar los comportamientos de los inmigrantes en territorio brasileño entre finales del siglo XIX y principios del siglo XXI. Las experiencias de migración descritas por las 14 películas analizadas permitirán un nuevo enfoque de la historia de la inmigración en Brasil y de Brasil como un país de inmigración.

Palabras Clave: Cine brasileño, la inmigración a Brasil, historias de vida, recuerdos, identidades

1. Introduction

Témoignant des multiples expériences des immigrés dans leur démarche d'adaptation à leur nouvel environnement, les films brésiliens qui abordent cette question montrent des portraits représentatifs de la réalité de l'immigration au Brésil. Ces processus cinématographiques sont totalement différents de ceux rencontrés par d'autres pays concernés par le phénomène migratoire comme, par exemple, la France et les États-Unis où les préoccupations liées à la présence en grand nombre d'immigrés en situation irrégulière a inspiré une production importante de films consacrés à cette thématique ces dernières décennies.

Bien que le corpus cinématographique vis-à-vis de la production internationale sur la question de l'immigration soit peu fourni, l'ensemble des films brésiliens réalisés à partir des années 1970 sur ce sujet devient assez représentatif des problématiques concernant les processus migratoires survenus dans le pays entre la fin du XIX^{ème} et le début du XXI^{ème} siècle. Durant cette période, la politique migratoire au Brésil a connu plusieurs phases. Dans la première phase, au XIX^{ème} siècle, le gouvernement brésilien a encouragé l'entrée d'immigrants comme alternative au manque de main-d'œuvre agricole dans le pays lorsque l'esclavage prit fin. Le pionnier à développer cette stratégie fut le sénateur Nicolau Vergueiro qui pris la décision de remplacer les esclaves travaillant dans sa propriété par la main d'œuvre venue d'Europe en 1850. À partir des années 1870, l'immigration de travailleurs européens fut directement organisée par le gouvernement brésilien qui profita des troubles économiques et politiques en Europe¹ pour diffuser une image flatteuse du Brésil présenté comme un pays d'«opportunités».

Au-delà de la raison économique, l'arrivée de la main d'œuvre européenne au Brésil était encouragée pour «blanchir» la population brésilienne. Ceci explique l'interdiction faite

¹ Le XIX^{ème} siècle est le siècle des migrations par excellence. Près de 60 millions d'Européens ont participé aux migrations de masse transatlantiques. Migrants en provenance de tous les pays d'Europe, ils partirent s'installer sur tous les continents. Ces mouvements de population dureront longtemps, jusqu'à la première moitié du XX^{ème} siècle. Les raisons sont à chercher dans l'accélération de la croissance démographique de l'Europe. Les motivations du départ sont avant tout économiques. Nombreux sont ceux qui fuient la misère, les salaires trop bas des régions industrielles ou le chômage. Nombreux sont également les paysans du sud et de l'est de l'Europe qui sont poussés au départ par le manque de terres à cultiver. Les raisons sont aussi politiques liées aux révolutions qui se propagent par l'Europe pendant toute la première moitié du XIX^{ème} siècle - comme l'a observé Eric Hobsbawm dans *L'ère des révolutions* (HOBSBAWN, 2011).

aux Japonais d'entrer dans le pays jusqu'en 1892 quand une loi leva cette barrière à l'immigration. Cette loi se révéla très utile pour la politique d'approvisionnement de main-d'œuvre lorsqu'à partir de 1902, l'Italie commença à empêcher ses ressortissants d'émigrer au Brésil, provoquant une grave pénurie de travailleurs pour la production du café dans l'État de São Paulo. Un accord fut signé entre les gouvernements du Japon et celui de l'État de São Paulo qui fut déterminant pour l'immigration japonaise. Elle devint une réalité pratique quand, en 1908, du navire Kasato Maru, 781 immigrants japonais débarquèrent à Santos.

Ces modalités d'immigration au Brésil pendant la période de la transition du XIX^{ème} au XX^{ème} siècle s'effondrèrent du fait des tensions politiques, des crises économiques et surtout des guerres mondiales qui affectèrent tous les pays d'émigration. De fait, le processus d'immigration massive au Brésil en réponse au problème de main-d'œuvre s'interrompt. Durant la période de 1920 à 1945, les immigrants qui réussirent à traverser l'océan vers le Brésil avaient comme objectif d'échapper non seulement à la pauvreté mais aussi à des persécutions politiques ou religieuses dans leur pays d'origine. Ce fut les cas des Syriens-Libanais touchés par la désintégration de l'Empire turc ottoman, des Allemands opposés au national-socialisme et, surtout, des Juifs provenant de l'Europe central et orientale fuyant le nazisme. Ces migrants sont restés et ont fondé des familles au Brésil. Les mouvements migratoires ont commencé à s'inverser à partir des années 1980 lorsqu'une profonde crise économique a frappé la société brésilienne poussant certains à envisager de s'exiler pour trouver de meilleures conditions de vies en terres étrangères.

L'objectif de cette étude est de réfléchir, à partir de la filmographie sélectionnée, sur trois contextes historiques de l'immigration au Brésil:

- l'immigration de masse favorisée par l'État, ou par des particuliers entre la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème} siècle;
- l'immigration de familles ou d'individus, pendant l'entre-deux-guerres mondiales;
- les contextes actuels.

Les trois périodes étudiées sont traversées par des axes thématiques représentatifs des expériences migratoires traitées dans les films analysés. L'analyse de ces films sera chronologique.

Tableau 1. Analyse chronologique

FILMS	FICHE THÉCHNIQUE	ESPACES D'ORIGINE ET D'ACCUEIL	AXES THÉMATIQUES	AXES HISTORIQUES
Gaijin, caminhos da liberdade	1980, 104m., Brésil, Film de fiction, Tizuka Yamasaki	Japon et São Paulo	À la recherche de la terre promise	Immigration entre la fin du XIX ^{ème} et le début du XX ^{ème} siècle
O quatrilho	1995, 92m., Brésil, Film de fiction, Fábio Barreto	Italie et Rio Grande do Sul		
Joana francesa	1973, 110m., Brésil-France, Film de fiction, Cacá Diegues	France et São Paulo e Alagoas	Racines et parcours	L'immigration en temps de guerre et de nazisme
Lavoura arcaica	2001, 163m., Brésil, Film de fiction, Luiz Fernando Carvalho	Liban et Brésil (lieu non déterminé)		
Baile perfumado	1996, 93m., Brésil, Film de fiction Paulo Caldas et Lírio Ferreira	Liban et Région Nord Est du Brésil		
Aleluia Gretchen	1976, 118m., Brésil, Film de fiction, Sylvio Back	Allemagne et Région Sud de Brésil		
Cinema, aspirinas e urubus	2005, 104m., Brésil, Film de fiction, Marcelo Gomes	Allemagne et Région Nord Est du Brésil		
Lost Zweig	2002, 113m., Brésil, Film de fiction, Sylvio Back	Autriche et Rio de Janeiro	Entre Brésil réel et Brésil idéal	
Tempos de paz	2009, 120m. Brésil, Film de fiction, Daniel Filho	Pologne et Rio de Janeiro		
Terra estrangeira	1996, 110m., Brésil, Film de fiction, Walter Salles et Daniela Thomas	São Paulo et Portugal et Spain	Le retour aux origines	

Passaporte húngaro	2001, 114m., Brésil, Documentaire, Sandra Kogut	São Paulo et Hongrie		L'immigration au tournant du XX ^{ème} au XXI ^{ème} siècle
Gaijin, ama-me como sou	2005, 130m., Brésil, Film de fiction, Tizuka Yamasaki	Paraná et Japon		
Olhos azuis	2010, 105min., Brésil, Film de fiction, José Joffily	Pernambuco et États Unis	Le rêve américain	
Made in China	2014, 98m., Brésil, Film de fiction, Estevão Ciavatta	Chine et Rio de Janeiro	Immigration et mondialisation	

Source : Création propre

Cette démarche permettra d'analyser la filmographie sélectionnée selon la prémisse développée par Marc Ferro (Ferro, 1993) qui considère, dans l'abordage historique des œuvres cinématographiques, l'indispensable observation de deux aspects: «l'histoire dans les films et des films dans l'histoire».

Partant de cette base théorique, l'analyse des films intégrant le corpus de ce travail se développera dans une double perspective. D'abord, selon un visage centré sur des intrigues représentées dans les respectifs films: qu'est-ce qu'ils narrent de l'histoire de l'immigration au Brésil? Ensuite par la façon d'aborder la question des migrations dont le traitement change selon l'époque de la réalisation des films: comment ils narrent l'histoire de l'immigration au Brésil?

Ce double questionnement révèle une option d'approche et les intrigues représentées dans les films doivent être considérées sous les diverses nuances impliquées dans leurs contextes de réalisation. En ce sens, la méthodologie appliquée à l'analyse filmique devra porter, non seulement, sur les histoires racontées par des films, mais, également, observer ces histoires sous l'angle des courants cinématographiques et historiographiques dominants aux époques correspondant aux respectives productions.

Du point de vue historiographique, l'analyse s'appuiera sur les travaux de Jorge Durand et Carmem Lussi réunis dans le livre *Metodologias e teorias no estudo das migrações* (Durand et Lussi, 2015). Cette œuvre indique les grandes lignes théoriques du traitement du thème de l'immigration dont les études ont beaucoup changé pendant les trois

dernières décennies.

Entre les années 1960 et 1980 les axes politique et économique étaient centraux dans les recherches historiques sur la thématique migratoire dont l'abordage était centré, normalement, sur le système des contraintes affectant l'immigrant. L'avance de la Nouvelle Histoire à partir des années 1990 impliquera l'adoption de nouveaux paradigmes de représentation sur des sujets de l'histoire devenus actifs de leurs propres histoires.

Par rapport aux pratiques cinématographiques des films considérés (sorties entre les années 1970 et 2010), l'analyse prendra en compte deux périodes. La première, entre les années 1970 et 1980, fut marquée par la production en large échelle des films avec des prétentions politiques. La deuxième, qui s'est imposée à partir des années 1990, s'est caractérisée notamment par des subjectivités.

En ce qui concerne l'activité cinématographique au Brésil, il est important de considérer que les deux contextes (1970-1980 et 1990-2010), au delà des options esthétiques et thématiques, se différencient aussi par leurs différents rapports avec les pouvoirs publics.

Du côté de la production, l'entreprise de l'État, Embrafilme, s'est affirmée, à partir de sa création en 1969, comme une importante instance d'appui à la réalisation cinématographique (Amancio, 2007). De l'ensemble de sa large et diverse production, se détachent des œuvres au contenu politique qui ont établi de véritables contrepoints aux histoires officielles, malgré la forte censure du régime dictatorial en contrôlant le pays à l'époque.

Même sous des conditions très autoritaires, l'action de l'État à travers l'Embrafilme fut décisive pour la promotion de l'activité cinématographique. L'extinction de l'entreprise, déterminée par le Programme National de Privatisation du président Fernando Collor de Mello en 1990, va représenter l'interruption de la production cinématographique et sera quasi inexistante les années suivantes.

La reprise du cinéma brésilien s'est manifestée à partir de 1995 sous l'effet de la nouvelle Loi de l'Audiovisuel qui à travers le mécanisme de déduction fiscale stimula des entreprises à investir dans la production cinématographique nationale. Le modèle néolibéral définira la nouvelle politique culturelle qui introduira la logique marchande dans l'activité du cinéma (Calabre, 2009). Dès lors, les scénarios devront s'adapter aux goûts du large public

plus habitué aux comédies et histoires d'amour qu'aux intrigues portant sur des thématiques sociales et politiques (Nagib, 2006).

Par ailleurs, il est intéressant de souligner que le cinéma né dans le contexte de la nouvelle Loi de l'Audiovisuel est, dans une certaine mesure, signé par de nouveaux réalisateurs qui apportent des problématiques contemporaines. Celles-ci seront plus susceptibles de toucher les spectateurs des années 1990, plongés dans une ambiance culturelle et idéologique différente de celle des décennies antérieures.

Tout comme l'historiographie, qui assume la subjectivité comme objet d'étude, le cinéma va, également, se distancier des récits basés sur des structures économiques, sociales et politiques en privilégiant les individus.

En ce qui concerne le traitement des immigrants, l'ensemble des 14 films de cette analyse est représentatif des mouvements d'idées sur les plans historiographique et cinématographique en cours dans les deux contextes de réalisation. Les 11 films sortis à partir de 1995, par rapport aux 3 films des années 1970 et 1980, montrent non seulement un fort intérêt pour le sujet de la migration dans la cinématographie des trois dernières décennies, mais ils apportent aussi de nouvelles thématiques.

Points forts de ces films, les rapports conjugaux et familiaux, la solitude, l'intégration, l'incompréhension sont des problèmes aussi présents dans les films de la période antérieure, mais ils restaient en toile de fond plutôt qu'ils n'étaient traités comme sujet central.

En tout cas, même si la figure de l'étranger est abordée sous différents angles, ce qu'on voit dans les 14 films analysés, c'est une approche sur l'Autre où le regard se libère des préjugés présents dans le cinéma des années 1940 et 1950 (Augusto, 1989), quand la présence étrangère en territoire brésilien était objet d'une vraie étrangeté.

Le choix interprétatif se pose sur des contextes spécifiques de l'histoire de l'immigration au Brésil au cours du XXème siècle. Cette histoire se divise en trois périodes distinctes et la discussion proposée dans cet article repose sur des questions soulevées par des films représentant aussi bien l'histoire («l'histoire dans les films») que la représentation d'une histoire située dans le présent de sa production («le film dans l'histoire»).

2. À la recherche de la terre promise

Au tournant du XX^{ème} siècle, la raison fondamentale de l'immigration de masse des Européens ainsi que des Asiatiques vers les Amériques, fut déterminée par la pauvreté. Ainsi, des milliers de Japonais furent contraints d'abandonner leur pays à la recherche d'une «terre promise». C'est le point de départ du film *Gaijin, caminhos da liberdade* de Tizuka Yamasaki (1980), dont l'article de Maria Lygia Coelho Prado *Os Caminhos da liberdade: tempo e História* (Prado, 2001) est une référence significative d'interprétation filmique sur le sujet de l'immigration Japonaise au Brésil.

La première scène du film montre un groupe de paysans issus d'une région extrêmement pauvre du Japon projetant de quitter le pays pour le Brésil, en quête d'un futur meilleur. Après l'abolition de l'esclavage en 1888, l'agriculture brésilienne a vécu une grave pénurie de main-d'œuvre. Pour résoudre le problème, on fit venir des immigrants par le biais de programmes lancés par l'État ainsi que par des particuliers. Le film dénonce ce système en montrant l'exploitation subie par les immigrants japonais qui, à leur arrivée au Brésil, devaient travailler pour de grandes fermes de café situées dans l'État de São Paulo. En plus d'y vivre et d'y travailler dans des conditions inhumaines, ils ne pouvaient tirer aucun profit du salaire qui leur était accordé. Celui-ci était totalement consacré au remboursement du coût du voyage et au paiement des achats réalisés dans les magasins des grandes propriétés. Ce procédé était la démonstration d'une double exploitation par le choix arbitraire du prix et quantités des marchandises. Malheureux, mal nourris et rendus prisonniers de la ferme par leur endettement, les immigrants représentèrent un énorme bénéfice pour les grands propriétaires qui s'enrichirent grâce à cette main-d'œuvre composée de semi-esclaves. Le constat dominant, du point de vue de l'immigrant, fut que le rêve de la «terre promise» n'était qu'une illusion.

L'histoire de l'immigration peut, aussi, être faite de récits de succès au sein du pays d'adoption. Tel est le cas de *O quatrilho* (1995), film de Fábio Barreto, analysé par Sandra Jatahy Pesavento dans l'article *De razões e sentimentos: O quatrilho na tela* (Pesavento, 2001) qui questionne la thématique de l'immigration sous l'angle des rapports familiaux. Le film, tiré du livre homonyme de José Clemente Pozenato, se déroule en 1910 dans une communauté rurale de l'État du Rio Grande do Sul constituée d'immigrants italiens. Ce type d'immigration, différent de celui traité dans le film de Yamasaki, fut un axe de la politique du gouvernement impérial qui consistait à créer des noyaux coloniaux de petits

propriétaires dans la continuité d'une vieille idée colonisatrice lancée par Dom João VI en 1819 avec la fondation de Nova Friburgo à l'intérieur de l'État de Rio de Janeiro. L'immigration italienne et allemande dans l'État du Rio Grande do Sul s'inscrivait dans un projet historique et politique consistant à peupler les régions vides afin de consolider les frontières sud du pays. Au-delà de cette fonction stratégique et géopolitique, l'immigration fut planifiée comme un processus de substitution, non seulement de l'esclavage par un système de travail libre, mais, surtout, de l'esclave noir par l'Européen blanc, au travers d'une colonisation fondée sur la petite propriété.

Le récit de ce film suit la trajectoire de deux couples d'immigrés italiens qui s'installent ensemble sous le même toit. Avec le temps l'épouse de l'un, Teresa, finit par s'intéresser au mari de l'autre, Máximo. Les deux décident de s'enfuir et de recommencer une nouvelle vie en abandonnant leur conjoint respectif, Ângelo et Pierina. À São Paulo, Máximo et Teresa fondèrent une nouvelle famille et virent leur commerce de menuiserie prospérer. Désespérés par ce double abandon, Ângelo et Pierina, décidèrent essentiellement pour des raisons pratiques de s'unir maritalement. Accusés de «vivre dans le péché», ce couple affronta l'hostilité des voisins ainsi que du curé. Cependant, vu que leurs affaires prospéraient de plus en plus, ils gagnèrent le pardon de l'Église ainsi que de la communauté. *O Quatrilho* met ainsi en scène l'immigration du point de vue d'une communauté traditionnelle d'immigrés italiens qui voit ses valeurs menacées par la conduite morale répréhensible de certains de ses membres. Néanmoins, cette transgression ne représente pas une rupture avec l'ordre dominant finalement rétabli par la fondation de deux nouvelles familles ainsi que par l'enrichissement des deux couples.

L'intrigue de *O Quatrilho* s'inscrit dans le cadre d'interprétation proposé par les études publiés dans la collection «Histoire de la vie privée» paru en 1985 sous la direction de Philippe Ariès et Georges Duby (Ariès et Duby, 1985). Cette collection inaugure une nouvelle façon d'écrire l'histoire dont le focus repose sur la vie privée des individus et non plus sur les processus socio-économiques, comme il était commun au cours des années précédentes alors sous l'hégémonie du paradigme de l'Histoire Sociale. Ce dernier oriente notamment la trame de *Gaijin, caminhos da liberdade*, vers la question de l'exploitation du travail de l'immigrant.

3. Racines et parcours

Marquant dans le récit de *Gaijin, caminhos da liberdade*, la question des profondes inégalités sociales dans les propriétés rurales au Brésil imprègne aussi le scénario de *Joana Francesa* (1973) mis en scène par le cinéaste Carlos Diegues.

L'intrigue a comme toile de fond la crise affrontée par l'oligarchie traditionnelle au pouvoir avant la Révolution de 1930 quand le contrôle du pays passe aux mains de nouveaux groupes politiques décidés à démettre les anciens pouvoirs locaux.

Le rôle principal est tenu par l'actrice française Jeanne Moreau, qui interprète Joana, une femme française patronne d'une maison close à São Paulo². Elle décide d'abandonner à la fois ses affaires et son compagnon, un Français nommé Pierre joué par Pierre Cardin, pour accompagner son amant jusqu'à sa propriété de canne à sucre nommée Santa Rita et située dans le Nord-Est, dans l'intérieur de l'État de Alagoas. À son arrivée, Joana fait la connaissance de la famille du *Coronel*³ Aureliano, avec son épouse mourante, ses enfants incestueux, la belle-mère dominatrice et découvre aussi la rivalité politique et économique qui les oppose à la famille Lima. En effet, celle-ci construit une usine qui ruine le *Coronel* et sa plantation.

La chute de la propriété de Santa Rita, associée au déclin politique et à la déchéance morale du *Coronel* Aureliano et de sa famille illustre, symboliquement, le processus de décadence du patriarcat rural brésilien, depuis le XIX^{ème} siècle. Par contraste, les personnages Joana et Pierre représentent l'idéal de la civilité française: un modèle pour les élites brésiliennes et, en même temps, une sorte de contrepoint au retard structurel de la société et au mysticisme dominant au Brésil. Joana, la prostituée de luxe, incarne un monde

² Voir l'étude de Lená Medeiros de Menezes, *Facetas marginais do sonho de civilização* (Menezes, 2009)

³ L'usage du terme *Coronel* remonte à la création de la *Guarda Nacional*, au début de la période des Régences (1831-1842) lorsque la vie politique dans les villes brésiliennes, avec la suppression des anciennes milices et des troupes locales passe sous le contrôle des grands propriétaires ruraux. Le pays s'articule alors autour d'oligarchies agraires, les grands propriétaires et oligarques finançant les campagnes électorales de leurs protégés et commandant eux-mêmes la *Guarda Nacional*. Sous l'Empire, le *Coronel*, sans être un militaire, est cependant armé et se distingue par son prestige ainsi que par sa capacité de mobilisation électorale. Avec la mise en place de la *Política dos Governadores*, en 1890, ainsi que l'expansion de l'économie agro-exportatrice, les *Coronéis* accèdent au pouvoir central. La période (1890-1930) connue comme la «République du Café au Lait» institutionnalise le *Coronelismo*, véritable décideur des orientations politiques républicaines jusqu'à la Révolution de 1930. Ce sujet est traité dans deux des œuvres classiques de la sociologie brésilienne: *Coronelismo, enxada e voto* de Victor Nunes Leal (1975) et *Mandonismo local na vida política brasileira* de Maria Isaura Pereira de Queiroz (1976).

de raffinement contrastant avec celui d'Aureliano dont l'effondrement commence à se manifester avec l'avènement, en 1930, du régime politique de Getúlio Vargas qui a entraîné non seulement le délitement du pouvoir des anciennes oligarchies mais aussi le changement du modèle culturel porté par les groupes dirigeants. Dans ce nouveau paysage politique, le nationalisme se développa et la culture, jusqu'alors privilège des élites, commence à se diriger vers la classe populaire émergente. Dans ce contexte, le paradigme culturel français, synonyme de cosmopolitisme et de sophistication, amorça son déclin. Ce même processus va remettre en cause l'autorité de Aureliano qui va s'affaiblir avec tout ce qui lui garantissait le maintien de son pouvoir. Le sort de Joana ne sera pas différent. Introduite dans la propriété par le bon vouloir du patriarche, la maîtresse était perçue comme un élément indésirable aux yeux de ceux qui étaient obligés de l'accueillir. Cependant, dans la mesure où les héritiers du clan se montraient incapables d'enrayer le processus de décadence de la propriété, la position de Joana s'inversa, devenant un élément indispensable à la conduite des projets de la famille.

Alors même que Joana assume de nouvelles fonctions, on constate un changement d'attitude du personnage qui abandonne ses coiffures et ses vêtements exubérants pour des toilettes plus sobres. Tout ceci accompagna son intégration progressive dans le quotidien de la vie de la propriété dont l'irréversible décadence entrainera avec elle tout ce qui, autrefois, lui avait donné de la grandeur. Devenue un élément indissociable de cet univers en décomposition, Joana sera incapable de revenir en arrière. Lors d'une visite à la propriété, Pierre essayera de la dissuader de rester à la ferme. Cependant, tel qu'elle le proclame dans une des scènes finales du film «les racines... les racines enfouies dans la terre» l'ont ancrée à Santa Rita.

À la fin du film, Joana expérimente une nouvelle mutation. Elle parcourt, en vêtements de campagne et les cheveux au vent, la plantation agrippée au fidèle surveillant-chef Gizmundo, dernier employé restant à Santa Rita. Puis, elle expire dans la cour d'entrée de la maison du *Coron* au milieu des restes du riche mobilier qui, au temps de l'opulence, avait décoré la propriété.

Lavoura arcaica, de Luiz Fernando Carvalho (2001), comme *Joana Francesa*, traite du monde rural. Le film, adapté de l'œuvre homonyme de Raduan Nassar (Nassar, 1989), explore le choc entre la transgression des codes moraux et le maintien de l'identité du

groupe constitué par une famille libanaise vivant dans une propriété rurale au Brésil relativement fermée au monde extérieur. Aucune référence spatiotemporelle n'est précisée par Carvalho contrairement au film de Carlos Diegues, fortement contextualisé des points de vue historique et géographique.

Sondant surtout les aspects moraux et psychologiques, la trame de *Lavoura arcaica* explore les relations traditionnelles au sein d'une famille profondément affectée par le comportement d'André, le fils égaré, qui quitte la maison pour fuir la sévérité de la loi paternelle et un amour maternel étouffant. Son frère aîné le ramène à la maison et, André une fois de retour fait exploser les fondements de la famille en tombant amoureux de sa propre sœur, Ana. Le dénouement du film montre la fugue du couple loin de la propriété paternelle, l'amour entre André et Ana dynamisant l'ordre traditionnel, par la transgression de l'interdit de l'inceste qui menace la pérennité du noyau familial.

Habituellement associé à la figure de l'immigrant, le choc entre la maintenance des liens avec les origines et l'intégration au nouveau milieu constitue la toile de fond de ces deux films qui explorent cette thématique de façon distincte. *Joana Francesa* représente le parcours d'une étrangère qui se laisse absorber par le monde archaïque et patriarcal de la propriété de Santa Rita, au point d'en perdre ses origines. Dans ce cas, la relation à «l'autre» devient totale et symbiotique. À l'opposé, *Lavoura arcaica* représente l'immigration du point de vue de l'expérience de négation de l'immigré envers la culture du pays d'adoption. L'isolement, la fermeture aux influences externes, le refus de l'intégration au pays d'accueil ou, au contraire, l'assimilation quasi-totale aux nouvelles conditions sont des attitudes qui illustrent de façon significative les processus migratoires, indépendamment des contextes d'origine ou de destination. Dans *Lavoura arcaica*, la déconnection par rapport au contexte historique est une volonté très porteuse de sens. La thématique de l'immigration, même si elle constitue le cœur de l'intrigue, n'est pas l'objectif du narrateur⁴, qui veut la dépasser pour la considérer sous un plan universel mettant surtout en relief la question de préservation des racines considérée comme un attachement puissant aux traditions du pays natal.

Dans *Joana Francesa*, c'est l'oubli progressif du vécu antérieur qui s'impose

⁴ Dans un synthèse particulièrement précieux, André Gaudreault et François Jost (2017) analysent les concepts et les mécanismes du récit cinématographique: la narration, l'espace, la temporalité et le point de vue. *Le récit cinématographique*.

comme le conducteur de la trame, dans la mesure où Joana s'implique dans les problèmes de la famille du *Coronel* Aureliano et en vient à assumer un rôle important dans le monde fermé de la ferme Santa Rita. Sa forte personnalité, dépourvue de préjugés, s'impose comme elle avait déjà eu l'occasion de se révéler dans la conduite de ses affaires à São Paulo. Ces qualités ne parviendront pas, malgré tout, à freiner le processus de décadence du *Coronel* qui, dans ces nouvelles circonstances historiques, va se révéler être un «faible». Abandonné par ses anciens partenaires politiques ainsi que par sa banque, qui lui refuse de nouveaux prêts, il dérive vers la folie et finira par mourir englouti par les eaux du fleuve qui traverse sa propriété. À la fin, ne restera que Joana que la mort tranquille emporte, assise sur une vieille chaise à bascule de la défunte cheffe de famille. Cette mort veut symboliser la fin inévitable d'un cycle de l'histoire du Brésil, marqué par le «*coronelismo*»⁵ ainsi que par la forte influence française, culturelle et idéologique, dans la société brésilienne.

Aux huis clos, presque étouffants, de *Joana Francesa* et de *Lavoura arcaica* s'oppose l'amplitude des espaces parcourus par le photographe libanais Benjamin Abraão, à travers le *sertão* du Nord-Est brésilien à la recherche d'images inédites de Lampião⁶ et de sa troupe. S'inspirant d'une histoire réelle, le long métrage *Baile perfumado* (1996) de Paulo Caldas et Lírio Ferreira met en scène la figure emblématique de l'immigrant libanais, commerçant ambulant, avec toutes ses caractéristiques, intégré à la vie de l'intérieur du Nord-Est brésilien dans les années 1930. À cette époque (qui coïncide avec la

⁵ Voir note n° 4.

⁶ *Lampião*: surnom de Virgulino Ferreira da Silva (1898-1938). Il fut le plus célèbre *cangaceiro* militant dans le Nord-Est du Brésil. Grâce à sa réputation et à son charisme de leader, il devint pour tous le Roi du *Cangaço*. Action politique et sociale importante dans l'histoire du Brésil, le *cangaço* trouve ses origines dans la relation établie entre les *cangaceiros*, les hommes de main, et les *Coronéis*. Ceux-ci utilisaient les services des *cangaceiros* pour régler des conflits concernant des dettes, des règlements de comptes, ainsi que d'autres «sales» affaires. Les hommes de main étaient prêts à défendre, les armes à la main, les intérêts de leur patron. À cette époque les rivalités politiques étaient nombreuses et des conflits naissaient entre les familles possédantes qui s'entouraient de véritables milices privées. À la fin du XIX siècle, les premières troupes armées se constituèrent, indépendamment du contrôle des grands propriétaires. Le *cangaço* disparut lorsque, dans les années 1930, le Président de la République, Getúlio Vargas, décida d'éliminer tous les mouvements considérés comme agissant en dehors de l'ordre républicain sur le territoire national. Le 28 juillet 1938, *Lampião* fut l'objet d'une embuscade tendue par les autorités. Il y perdit la vie ainsi que sa femme *Maria Bonita* et neuf autres *cangaceiros*, tous décapités. Leurs têtes furent plongées dans un mélange d'eau de vie et de chaux, afin de les conserver, puis exposées dans tout le Nord-Est: partout, elles attirèrent les foules. Cet événement va marquer la fin du *cangaço*. Cette thématique concernant le *cangaço* fut étudiée par Rui Facó (1988), dans son livre intitulé *Cangaceiros e fanáticos*. L'étude d'Élise Grunspan-Jasmin (2011), *Lampião, vies et morts d'un bandit brésilien* est un exemple remarquable des travaux, publiés en France, concernant le *cangaço*.

désintégration de l'Empire turco-ottoman, suite à la Première Guerre mondiale), va se produire la deuxième grande émigration arabe vers le Brésil. La première avait eu lieu à la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle, lorsque des immigrés syriens et libanais s'étaient fixés en différents points du pays y fondant des colonies qui prospérèrent grâce au commerce du caoutchouc et du café. C'est pourquoi les nouveaux arrivants ne rencontrèrent guère de problèmes pour trouver du travail, étant donné que les immigrés déjà installés leur confiaient la vente ambulante en leur fournissant les marchandises. Dès lors, l'immigré put établir de multiples contacts avec les populations des différentes régions du pays, élargissant toujours un peu plus leurs réseaux relationnels et développant ainsi des échanges commerciaux et culturels avec la société locale. Le personnage du film, Benjamin Abraão prit contact avec les *cangaceiros*⁷ qui, inversement à ce qui a pu être écrit dans les journaux et revues de l'époque, n'étaient pas hostiles au progrès et à la modernité. Au contraire, ils avaient non seulement l'habitude de jouir de la consommation des biens liés à la vie moderne, mais aussi, de les utiliser afin de promouvoir l'image de la troupe, comme ce fut le cas avec les photos et films réalisés par Benjamin Abraão et qui ont constitué une source de documentation sur le quotidien du *cangaço* avant sa disparition, en 1938.

Dans le film *Baile perfumado*, les idées de délocalisation, d'échanges culturels, de mouvements incessants vers «l'autre» mettent en évidence une dimension de l'expérience de l'immigration assez différente de celle abordée dans les récits de *Joana Francesa* et *Lavoura arcaica* qui ont un point en commun: la relation viscérale de l'étranger avec son clan d'appartenance ou d'adoption. Ces deux perspectives – l'attachement aux racines d'un côté, les évolutions identitaires de l'autre – peuvent être également observées dans les films *Aleluia Gretchen* (1976) de Sylvio Back et *Cinema, aspirinas e urubus* (2005) de Marcelo Gomes qui abordent le thème de l'immigration allemande au Brésil dans le contexte de la Deuxième Guerre mondiale.

Le film de Back, objet d'analyse de Marion Brephol Magalhães intitulée *Aleluia Gretchen: um hotel para o Reich* (Magalhães, 2001), décrit la saga d'une famille allemande vivant dans le sud du Brésil, durant quatre décennies, entre les années 1930 et 1970. Les

⁷ Voir note n° 7.

Kranz arrivent au Brésil à la veille de la Deuxième Guerre mondiale, fuyant les persécutions politiques en Allemagne dominée par le nazisme. C'est le père Ross, un libéral convaincu, qui est à l'origine du départ. Son positionnement critique par rapport au totalitarisme allemand s'oppose fortement aux opinions des autres membres de la famille et, en particulier, de la mère Lotte, qui représente l'allégorie de la mère-patrie, l'Allemagne. Figure centrale du récit, elle a une ascendance sur tout le groupe rassemblé à l'Hôtel Florida que gère la famille Kranz au Brésil. Dans cet espace délimité, la famille, isolée de la société locale, tente de recréer son monde d'avant.

Le contexte historique choisi par *Aleluia Gretchen* se retrouve dans *Cinema, aspirinas e urubus* dans lequel le personnage de l'immigrant allemand, Johan, illustre à nouveau les relations entre le Brésil et l'Allemagne pendant la période des dictatures d'Hitler et de Vargas. Le film se déroule en 1942, quand la position du gouvernement brésilien pendant la Seconde Guerre mondiale bascule en faveur des Alliés. Dans ce contexte, la position des Brésiliens identifiés comme proche du fascisme dit «intégraliste»⁸ va devenir moins acceptable vis-à-vis du nazisme. C'est ainsi que, dans la deuxième partie du film *Aleluia Gretchen*, le changement des aléas de la guerre va bousculer le quotidien de la famille Kranz et leur tranquillité sera systématiquement menacée par de violentes représailles de la police.

Dans *Cinema, aspirinas e urubus*, même une position critique face au nazisme n'empêche pas le héros Johan d'être considéré avec méfiance par les Brésiliens, dès lors fortement influencés par une puissante propagande antigermanique véhiculée par les médias après la déclaration de guerre du Brésil à l'Allemagne. Afin d'éviter tout affrontement, Johan décide de limiter ses déplacements au *Sertão* du Nord-Est en tant que représentant de la Société Bayer chargé de diffuser le fameux médicament contre les maux de tête, l'aspirine. Il emporte avec lui un écran et un projecteur de cinéma et à chaque étape, il projette, en plus de documentaires sur la prospérité de São Paulo, de petits films publicitaires sur son produit. Tout au long du chemin, Johan embarque dans sa voiture de

⁸ Les intégralistes, aussi appelés les *camisas verdes* (chemises vertes), référence à la couleur de l'uniforme qu'ils portaient, étaient membres de l'Action Intégraliste Brésilienne (AIB), un mouvement fasciste et nationaliste, créé le 7 octobre 1932 par Plínio Salgado. La AIB, ainsi que tous les partis politiques, furent dissous lors de l'instauration de l'Estado Novo, le 10 novembre 1937, par le Président de la République d'alors, Getúlio Vargas.

nombreuses personnes, parmi lesquelles, Ranulfo, qui va l'aider en échange d'un peu d'argent dont il a besoin pour réaliser son rêve d'aller à Rio de Janeiro.

Le film de Marcelo Gomes inverse plusieurs clichés: l'image de l'immigrant allemand, présenté comme un pacifiste en temps de guerre, et aussi l'homme du Nord-Est qui, ayant décidé de migrer vers la région du Sud-Est, veut connaître des personnes différentes de celles de sa région qu'il juge sévèrement. Ce personnage désire fuir la misère mais aussi vivre des expériences comme celles vues dans les films montrés par son compagnon de voyage.

Comme dans le film *Baile perfumado* le cinéma incarne la modernité que l'immigré apporte au *Sertão*, véritable point de départ d'une grande transformation. Dans le film *Cinema, aspirinas e urubus*, Ranulfo est l'objet même de cette transformation, illustrée par son ouverture à l'étranger et par tout ce qui provoque en lui l'image de l'étranger. Dans *Baile Perfumado*, les images du film furent partie prenante de la transformation sociale dans la mesure où l'introduction de la caméra au beau milieu de la bande des *cangaceiros* va finir par faciliter le travail de la police pour localiser et exterminer Lampião, le chef, et son groupe.

Dans les deux films qui ont comme cadre le Nord-Est, *Baile perfumado* et *Cinema, aspirinas e urubus*, les trajectoires des deux protagonistes mettent en relief le rapport à l'autre et l'espoir d'un futur prometteur. Ces expériences sont très différentes de celles vécues par les familles d'immigrés libanais et allemands, protagonistes des films *Lavoura Arcaica* et *Aleluia Gretchen*. Ces familles sont, en effet, extrêmement attachées à la préservation des traditions héritées de leurs ancêtres qui sont remises en cause tout au long du déroulé tragique des deux intrigues par l'impossibilité de maintenir les liens entre le passé des origines et le futur. Dans le premier cas, la relation incestueuse brise l'avenir de la lignée ; dans le second, la mort de la petite Gretchen altère la possibilité de voir naître une nouvelle Allemagne sur le sol brésilien.

Ainsi, les thématiques de délocalisation, de voyage et de relation à l'autre, présentes dans les récits de *Baile perfumado* et *Cinema, aspirinas e urubus*, ne seraient pas l'opposé absolu de l'idée d'un anti-voyage, suggéré par *Lavoura arcaica* et *Aleluia Gretchen*. Au contraire, ce que l'expérience de l'immigration semble faire ressortir de ces films, c'est que l'immersion dans l'univers de l'autre provoque un désir de préservation des liens avec la

communauté d'origine à travers un enfermement du groupe familial dans son microcosme privé. Ceci apparaît clairement dans la séquence finale de *Aleluia Gretchen*, lorsque, dans les années 1970, la famille est rassemblée pour une fête au cours de laquelle tous dansent, emportés par les notes de la *Cavalgada das valquírias*, mélangée à des rythmes de rock et de *samba carioca*.

L'analyse comparative entre les films mettant en scène des immigrants libanais et allemands, pendant l'entre-deux-guerres et pendant la période de la Seconde Guerre mondiale (*Lavoura arcaica*, *Baile perfumado*, *Aleluia Gretchen* et *Cinema, aspirinas e urubus*) nous permet de développer une réflexion féconde sur les multiples implications des processus migratoires. Un des points intéressants porte sur les stéréotypes des différentes identités nationales. On observe, dans cet ensemble d'œuvres cinématographiques, que les immigrants pourtant issus d'un même contexte historique et culturel peuvent avoir des comportements très différenciés avec leur pays d'accueil. Par exemple, le mode de vie de la famille libanaise représentée dans *Lavoura arcaica* est très éloigné de celui adopté par le photographe Benjamim Abraão dans *Baile perfumado*. On note la même différence entre la famille allemande de *Aleluia Gretchen* et le vendeur ambulancier de médicaments de *Cinema, aspirina e urubus*.

Par ailleurs, on ne peut pas négliger le poids, dans ces récits, de l'environnement familial par rapport aux processus individuels. Dans les familles, le repli sur soi des membres par rapport à tout ce qui les entoure est un choix pour sauvegarder l'identité d'origine du groupe. Dans le cas d'individus isolés, comme Benjamim Abraão et Johan, on constate au contraire un désir de resserrement de liens avec la société qui les accueille. Tant pour l'arrivant que pour l'autochtone, leur vision de ce qui est étranger va être basculée, comme il peut être observé dans l'exemple du cinéma, encore méconnu dans l'intérieur du Brésil.

Le conflit entre la préservation et la rupture des liens avec les origines, est plus complexe dans la trajectoire de la Française, Joana, dont les expériences vécues au sein de la propriété de Santa Rita vont jusqu'à effacer toutes références culturelles antérieures. Les notions de dialogues entre cultures disparaissent dans la mesure où le personnage s'assimile au point de reproduire les comportements des membres de sa famille d'accueil, en particulier ceux de la matriarche. Non seulement, elle lui succède et perpétue son rôle mais

elle l'imité également.

Cette considérable diversité des cas rencontrés vis à vis des représentations des immigrés questionne de façon très critique une vision homogène, faite à base de clichés sur l'identité des groupes migratoires. Représentations qui furent trop souvent utilisées dans les produits culturels de masse, comme par exemple, le cinéma de divertissement destiné au large public. Ce cinéma fut hégémonique au Brésil pendant les décades de 1940 et 1950 quand la cinématographie brésilienne était dominée par les productions des grands studios de l'Atlantida et Vera Cruz.

4. Entre Brésil réel et Brésil idéal

La contradiction entre Brésil réel et Brésil idéal, caractéristique de la filmographie sur l'immigration, est le thème du long métrage *Lost Zweig* (2002) réalisé par Sylvio Back qui, vingt ans après *Aleluia Gretchen*, traite à nouveau de la présence étrangère au Brésil pendant la Seconde Guerre mondiale. Ce film adapté de l'œuvre d'Alberto Dines, *Morte no paraíso: a tragédia de Stefan Zweig* (Dines, 2004), est inspiré de la vie de l'écrivain autrichien, Stefan Zweig, qui vécut exilé au Brésil de 1940 à 1942, quand sa femme Lotte et lui se suicidèrent dans leur maison de Petrópolis dans l'État de Rio de Janeiro. Auteur du livre intitulé *Brasil, o país do futuro* (*Brésil, Terre d'Avenir*), devenu emblématique, Stefan Zweig fut accusé d'avoir collaboré avec la dictature de l'Estado Novo (1937-1945) en échange d'un visa de séjour dans le pays. Pour ses détracteurs, la vision idéalisée dépeinte dans son livre était absolument antinomique de la réalité brésilienne. *Brasil, o país do futuro* est comme une ode à ce pays immense qui, par son énergie et sa vitalité, semblerait capable de contrecarrer la vague d'horreurs qui se répandait dans toute l'Europe. Le film de Back met en scène toutes les contradictions caractéristiques de la vision d'un étranger qui, abandonnant derrière lui son pays en proie à la violence, croit avoir trouvé un paradis se refusant à en regarder en face les plaies. Puissante tout autant que fragile, l'utopie imaginée par Zweig s'écroula quand la guerre parvint aux portes du pays dont l'écrivain n'était pas parvenu à appréhender les ambiguïtés. La mort fut la seule issue possible à une telle désillusion.

Lost Zweig montre l'évolution d'un artiste qui se perd lui-même. La prise de conscience traumatisante de sa condition d'étranger dans un pays qu'il n'aura appris à

comprendre qu'à travers une vision mythifiée ne pouvait connaître qu'un dénouement tragique. Avec une conclusion différente, mais un propos assez semblable, le long métrage *Tempos de paz* (2009), réalisé par Daniel Filho, met en scène un immigrant polonais qui arrive au Brésil juste après la fin de la Seconde Guerre mondiale, quand les autorités brésiliennes chargées de livrer des visas attendaient encore, selon le commentaire emblématique d'un des protagonistes du film, les «nouvelles règles en vigueur en temps de paix». C'est d'ailleurs le titre de la pièce de théâtre de Bosco Brasil, *Novas diretrizes em tempos de paz* qui fut adaptée au cinéma sous le nom: *Tempos de paz*. Le scénario de ce film est construit sur le dialogue entre, d'une part, l'acteur polonais Clausewitz qui arrive au Brésil en ayant l'image d'un pays parfait, épargné par les horreurs commises en Europe pendant la guerre et, d'autre part, l'officier de la douane Segismundo, un ex-tortionnaire qui exécute sans se poser de questions les ordres venus de ses supérieurs. L'arrivée du Polonais survient donc dans la période de transition d'après-guerre ne disposant d'aucune nouvelle loi régissant l'immigration. La rencontre entre les deux personnages montre le gouffre évident entre, d'une part, l'homme cultivé qui avait appris le portugais dans le rêve de pouvoir un jour vivre au Brésil et, d'autre part, un individu dont l'unique formation fut d'apprendre à obéir aux ordres de ses supérieurs. À travers les propos de Segismundo apparaît une réalité choquante: le Brésil était loin d'être le pays idéalisé par Clausewitz. Ce dernier obtient en fin de compte le visa tant rêvé après avoir relevé un douloureux défi imposé par l'officier.

La production cinématographique polarisée sur les expériences des immigrants syrien-libanais et ceux venus d'Europe centrale, entre les années 1930 et 1940, met en exergue la question de la persécution dans les pays affectés par les conflits armés, des minorités politiques, ethniques et religieuses qui fuirent à travers l'Europe pendant toute la première moitié de XX^{ème} siècle. Les chocs découlant de cette situation eurent des conséquences dans le monde entier, affectant jusqu'à des pays non directement impliqués dans ces conflits. Le Brésil, alors sous le joug de la dictature Vargas, hésita entre l'appui aux pays de l'Axe et la guerre aux côtés des Alliés que le gouvernement brésilien finit par rejoindre officiellement en déclarant la guerre à l'Allemagne en 1942. Les relations du Brésil avec les pays en guerre évoluèrent donc pendant le conflit. Les différentes postures politiques déterminèrent le type d'accueil réservé aux immigrants provenant de territoires

ennemis, sur lesquels les autorités au pouvoir exercèrent un contrôle rigoureux, comme le relatent certains des scénarios cinématographiques analysés.

5. Le retour aux origines

Même si la thématique de l'immigration n'y est pas très fournie, la filmographie brésilienne soulève d'importants débats concernant le processus historique en cours entre les années 1920 et 1940, notamment lorsque les politiques migratoires au Brésil ont été extrêmement sévères vis-à-vis de l'entrée et du séjour des immigrés sur le sol national. Le contexte des films se déroulant durant la période de transition du XIX^{ème} au XX^{ème} siècles est très différent car la politique d'immigration du Brésil était alors très favorable à l'entrée des immigrants dans le pays. Tous ces courants migratoires eurent des conséquences décisives sur la composition démographique du Brésil. La population, à la fin du XX^{ème} siècle, compte parmi les Brésiliens, un nombre significatif de fils ou petit-fils d'immigrants issus de ces différentes nationalités. Ce sont ces jeunes descendants d'immigrants qui vont «revisiter» la problématique de l'immigration au Brésil entre les années 1990 et 2000 en s'intéressant aux origines de leurs aïeux, comme le firent les réalisateurs Walter Salles et Daniela Thomas dans *Terra estrangeira* (1996), Sandra Kogut dans *Passaporte húngaro* (2001) et Tizuka Yamasaki dans *Gaijin, ama-me como sou* (2005).

Exemple significatif de ce courant du «cinéma de la reprise»⁹, le long métrage de Walter Salles et Daniela Thomas traite, comme nous l'avons montré dans l'article «Cinéma-terre: militantisme politique et national dans le cinéma brésilien» (Nemer, 2006), de la solitude des immigrés qui habitent à São Paulo. Le film débute par l'image d'un petit appartement situé juste en face du viaduc Président Costa e Silva, dit le *Minhocão*, où vivent la couturière Manuela et son fils Paco. Tandis que Paco rêve de devenir acteur de

⁹ *Cinéma da retomada*: expression utilisée afin de marquer la renaissance de la production cinématographique brésilienne après la période dite du marasme, conséquence des mesures de suppression des établissements publics, tels que la Embrafilme et le Concine, véritables moteurs du cinéma national. Ces mesures, décrétées en 1990 dès les débuts du gouvernement Fernando Collor de Mello, ont entraîné une chute considérable du financement et donc du lancement des films long et court métrages au Brésil. Il fallut attendre 1995 pour connaître une reprise grâce à la mise en œuvre de deux mécanismes d'encouragement financier à la culture, la loi Rouanet ainsi que la loi sur l'Audiovisuel. Une analyse sur ce thème était réalisé par Lucia Nagib dans *O cinema da retomada* (2006).

théâtre, Manuela entretient toujours le désir ancien de retourner à la terre natale de son père, la ville de Saint Sébastien au Pays Basque espagnol. Cependant, la forte inflation et le coût élevé des crédits qui règnent alors dans le pays l'empêchent de réaliser son projet de voyage, toujours repoussé, jusqu'à ce que ses économies accumulées dans un compte épargne lui permettent un jour de payer le billet. Ainsi commence le film *Terra estrangeira* dont la sortie coïncide avec les débuts du gouvernement Collor, marqué par la décision dramatique de la ministre de l'Économie, Zélia Cardoso de Mello, de bloquer tous les placements financiers y compris les comptes épargnes de tous les citoyens brésiliens¹⁰. Devant son poste de télévision, Manuela assiste, ébahie, à cette annonce gouvernementale. En arrivant du théâtre, où il répétait une adaptation de *Hamlet*, Paco découvre sa mère morte, effondrée dans le fauteuil. Le rêve de retrouver la terre de son père lui avait été arraché par cette réalité brutale imposée par le gouvernement, qui, paradoxalement, annonçait un retrait de l'État de certaines de ses missions et une nouvelle organisation de la société. Le projet néolibéral d'une économie de marché, libérée des interventions des pouvoirs publics contrastait, en effet, fortement avec l'action autoritaire et arbitraire du gouvernement sur les investissements privés des citoyens. La mort de Manuela, suite à la confiscation de ses économies, difficilement épargnées en ces temps d'inflation, illustre la défaite d'une minorité dont les rêves sont brisés systématiquement par les paroles et les actions des agents politiques. Il s'agit de la mort symbolique d'un certain Brésil, comme société marquée par le manque de perspectives pour les jeunes qui n'arrivent pas à se sentir chez eux dans ce contexte de frustration et de violente décadence. Comme un orphelin du Brésil lui-même, Paco développe l'impression de vivre dans une «terre étrangère». Sans argent et sans espoir pour le futur, il acceptera la mission de partir pour le Portugal, en convoyant un colis précieux: un Stradivarius, dont il ignore qu'il cache un trésor en diamants. En arrivant à Lisbonne, la mission qui lui avait semblé facile va se révéler complexe et dangereuse, et le contraindre à fuir et à se mettre à l'abri en lieu sûr. En chemin, vers la frontière espagnole, il fait la connaissance d'Alex, une Brésilienne perdue

¹⁰ Pendant la période de la présidence Fernando Collor de Mello (1990-1992), fût lancé le *Plano Collor*, un ensemble de réformes économiques et de projets visant à juguler une inflation galopante. Ce plan fut annoncé le 16 mars 1990, au lendemain de la prise du pouvoir par Collor. Parmi les mesures les plus polémiques, il comprend le blocage durant 18 mois des comptes épargne de toute la population.

en terre portugaise. Tous deux vont poursuivre la route ensemble vers Saint Sébastien, tout en partageant une aventure intense mêlant passion amoureuse et fuite des contrebandiers. Durant une course poursuite, une balle va atteindre Paco qui agonise dans les bras d'Alex tandis que la voiture s'approche de Saint Sébastien.

Terra estrangeira est donc un film qui se rattache aux événements de la période du gouvernement de Collor de Mello. Ainsi, le récit s'inscrit dans une réalité récente de l'histoire du Brésil mais, dans le même temps, il se retourne vers le passé colonial. On se confronte à un Portugal où des Brésiliens tentent de gagner leur vie et des Angolais subissent la discrimination sociale et raciale. Plus on accompagne les aventures de Paco et d'Alex depuis les rues de Lisbonne jusqu'aux routes qui conduisent vers la frontière espagnole, plus on s'identifie, dans un mélange de désenchantement et de déracinement, aux personnages qui vivent ces sombres expériences. Les deux disparitions qui ponctuent le récit, celle de Manuela au tout début du film et celle de Paco à la fin, illustrent non seulement l'anéantissement des rêves portés par les plus démunis de la société brésilienne mais aussi la faillite du Brésil comme pays d'avenir.

À la mort comme stratégie à connotation symbolique dans *Terra estrangeira* ou comme choix conscient dans le cas de Stefan Zweig, a succédé une toute autre option dans les dernières décennies du XX^{ème} siècle, quand beaucoup de Brésiliens ne rêvaient que d'obtenir un passeport européen. Tel est, d'ailleurs, le thème du seul film documentaire cité dans cette analyse, *Passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001). Ce film relie deux époques de l'histoire de l'immigration au Brésil: d'une part, les grands-parents juifs, qui fuient la Hongrie et les persécutions nazies durant la Seconde Guerre mondiale; d'autre part, le personnage Sandra, descendante de cette famille hongroise, les Kogut qui, après s'être installés au Brésil, eurent des enfants et petits-enfants. Sandra souhaite obtenir un passeport hongrois mais pour cela, elle doit en passer par toute une série de formalités bureaucratiques afin de prouver sa condition de descendante d'émigrés hongrois. Ce documentaire décrit une démarche devenue courante au Brésil à partir de la fin des années 1980 lorsque les changements géopolitiques en Europe (chute du mur de Berlin et approfondissement de l'intégration européenne) et une sérieuse crise économique au Brésil suscitèrent un fort intérêt en direction de certaines nationalités d'origine, notamment hongroise jusqu'alors peu attractive en terme d'émigration. C'est ainsi que de nombreux

descendants d'immigrants se mirent à la recherche de liens avec leurs ancêtres.

L'Europe, qui avait été à plusieurs périodes aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles une terre d'émigration vers le Brésil, redevient attractive à la fin du XX^{ème} siècle pour les descendants nés au Brésil de ces exilés européens. Le même phénomène touche des personnes d'origine japonaise, les *nisseis* et les *sanseis*, revenant au pays de leurs ancêtres. Ce sujet a été abordé dans le film *Gaijin, ama-me como sou* réalisé par Tizuka Yamasaki, qui, 25 ans après *Gaijin, caminhos da Liberdade* reprend cette thématique de l'immigration japonaise. Ce film raconte la saga de quatre générations de femmes à partir de l'arrivée au Brésil de Titoé Yamada (déjà présente dans le premier film *Gaijin*) jusqu'au départ de son arrière-petite-fille Yoco Salinas vers le Japon. Titoé est le pilier de son clan. Son arrivée au nord de l'État du Paraná coïncida avec un flot d'immigrants venus de divers pays, tels que l'Italie et l'Allemagne et d'où sont issus d'ailleurs les autres personnages qui partagent avec Titoé les difficultés de vivre dans un pays étranger. Née dans l'État du Paraná, la fille de Titoé, Shinobu Yamashita, est une femme traditionnelle et résignée après la mort tragique de son mari. Maria, la fille de Shinobu, est une femme indépendante qui n'hésite pas à défier les traditions familiales pour épouser Gabriel Salinas. Dernière venue, la fille de Maria représente l'adolescente rebelle qui décide de partir au Japon avec l'intention de chercher son père. La faillite de celui-ci, suite aux mesures économiques décrétées dans le cadre du plan du président Collor, avait engendré un véritable retournement dans la situation financière de la famille. Pour trouver une issue à cette situation, le père de famille avait tenté sa chance au pays des grands-parents de sa femme Maria. Tizuka Yamasaki a, pour les besoins de son scénario, réutilisé l'histoire de ses propres ancêtres. Depuis les personnages jusqu'aux dialogues, elle s'est inspiré d'échanges au sein de sa propre famille japonaise dominée par des femmes (Prado, 2001). Dépassant cette saga familiale, le second film *Gaijin* est aussi un film sur l'histoire du Brésil du début du siècle dernier jusqu'à la fin des années 1990.

La question du retour au pays des ancêtres traitée dans les productions *Terra estrangeira*, *Passaporte húngaro* et *Gaijin, ama-me como sou* met donc en évidence ce double mouvement: celui des immigrants arrivés dans le passé au Brésil et la quête récente par leurs descendants d'opportunités dans les pays d'origine où les conditions économiques

seraient plus stables et les conditions d'emploi et de succès professionnel plus favorables.

6. Le rêve américain

La recherche d'opportunités en terre étrangère n'a pas motivé seulement les descendants d'immigrants arrivés au Brésil dans le passé. Durant les dernières décennies, des milliers de Brésiliens, sans avoir forcément un lien direct avec l'immigration, ont quitté le Brésil afin de tenter de gagner leur vie dans des pays offrant de meilleures chances d'emploi et de prospérité. Ce sont les États-Unis qui furent la principale destination choisie. Ainsi, un nombre important de jeunes Brésiliens, venant surtout de la classe sociale pauvre, sont partis vers l'Amérique en quête du rêve américain et ont éprouvé, bien des fois, d'énormes difficultés pour survivre dans ce pays. Ceci est le sujet du film *Olhos azuis* (2010) réalisé par José Joffily. De la même veine que *Tempos de paz*, ce film se déroule lui aussi dans un bureau de douane où un responsable chargé de l'immigration interroge un étranger arrivant dans le pays. La différence dans ce film de Joffily est que l'action se déroule dans le bureau d'immigration de l'aéroport JFK, à New York. Un certain Marshall, qui a la responsabilité de décider qui va pouvoir entrer dans le «paradis» américain ou non, vit un moment particulièrement difficile. En fait, il s'agit de son dernier jour de travail avant la retraite et, visiblement bouleversé, il met de côté quelques passeports qu'il considère comme suspects. La rigueur qu'il exerce ce jour-là dans la vérification des papiers apparaît tout à fait inhabituelle. Sont ciblés les «Latinos» qui attendent avec anxiété et nervosité la validation de leurs papiers. Parmi eux se trouve Nonato, un Brésilien déjà installé aux États-Unis mais de retour d'une visite rendue à sa fille, encore petite, au Brésil. Même si les papiers de Nonato sont parfaitement en règle, il est soumis à un interrogatoire irrationnel et humiliant. La lutte entre «les yeux bleus» et les «yeux noirs» va avoir, pour ce dernier, des conséquences négatives. Pris d'un accès de colère et perdant toute maîtrise de lui-même, Nonato se saisit de l'arme de son interlocuteur et, en inversant les rôles, l'oblige à répondre aux mêmes questions déconcertantes qui lui étaient adressées quelques minutes auparavant. Malgré la menace, Marshall ne se décide pas à répondre à l'interrogatoire de Nonato, maintenant une attitude cynique et méprisante qui ne fait qu'exacerber la rage du Brésilien. La tension est à son comble, mais la réaction de la police ne tarde pas. Visé à la poitrine, Nonato décède sur le coup. Accablé par un sentiment de culpabilité et souffrant

d'un cancer en phase terminale, Marshall décide de partir au Brésil afin de connaître la fille de sa victime. À son arrivée à Recife, il fait la connaissance de Bia, une prostituée qui l'aidera dans sa recherche. Elle lui apprend, ainsi, que la fille de Nonato est partie vers l'intérieur, à Petrolina. Sans ressources, du fait de l'arrêt des envois mensuels de son père, l'enfant a été contraint de repartir vers l'intérieur avec sa grand-mère. Pour y arriver, l'Américain va parcourir une région du Brésil extrêmement pauvre et sous développée. Le paysage contraste violemment les images de prospérité, associées au rêve américain. Baignant tout entier dans ce rêve, le chef de l'immigration essayait de le maintenir intact à tout prix. Pour cela, il devait dans le cadre de son métier refuser l'entrée de tout individu considéré comme indésirable. Ces personnes étaient très mal perçues par Marshall qui considérait qu'elles menaçaient le bien être nord américain. Sa visite au Brésil change l'équation. Tout au long du parcours entre Recife et Petrolina, les difficultés se multiplient. La précarité de la route ainsi que la chaleur étouffante aggravent les symptômes de sa maladie. La situation empire au fur et à mesure qu'il progresse vers l'intérieur du *Sertão* du Nord-Est et que les postes de santé se font plus rares. Face à un monde brutalement différent du sien, Marshall prendra-t-il enfin conscience des raisons qui ont poussé Nonato, et tant d'autres comme lui, à abandonner leur pays d'origine, ainsi que leur famille, pour un futur meilleur en terres étrangères? La perception d'une dissymétrie totale entre ces deux réalités fera-t-elle que Marshall remettra en cause ses convictions, lorsqu'il se réveillera du rêve dans lequel, jusqu'à maintenant, il a été plongé? Ces questions sans réponse se complexifient encore à la fin du récit, lorsque Marshall rencontre la mère de sa victime et fait la connaissance de sa fille dont les immenses yeux bleus croisent, rapidement, les siens.

7. Immigration et mondialisation

L'inversion des flux migratoires dans des pays traditionnellement d'accueil de migrants devenant pays d'émigration est un phénomène généralisé dans les années 1980 et 1990 avec l'essor de la mondialisation économique qui a amplifié la circulation des biens et des personnes à travers la planète entière. La reconfiguration du système économique international intègre aux nouvelles routes du commerce mondial des régions jusque là restées en périphérie. Pour s'adapter aux nouvelles règles du capitalisme mondialisé, le Brésil a été obligé de mettre en œuvre un programme rigoureux de maîtrise de l'inflation

dont le succès a permis, enfin, à l'économie brésilienne de contrer la crise qui l'affectait depuis des décennies. Avec la stabilité économique, l'emploi a progressé ainsi que le pouvoir d'achat des classes sociales défavorisées, au-delà même de leurs stricts besoins de subsistance. Dans ce contexte, un commerce populaire d'un nouveau type pour des produits vendus à prix réduits a émergé dans le pays. Les étiquettes «*made in China*» ont envahi le marché national et, avec elles, les immigrants Chinois dont la présence sur le territoire brésilien, bien que remontant au XIX^{ème} siècle, n'avait jamais été significative en nombre. Cette situation évolue quand les Chinois en viennent à contrôler une partie du commerce populaire au Brésil. Tel est le sujet du film *Made in China*, réalisé par Estevão Ciavatta en 2014.

L'action se déroule dans un quartier de Rio traditionnellement dédié au commerce populaire appelé SAARA¹¹ (Société des Amis des rues Adjacentes de la Rue da Alfândega). L'histoire met en scène Nazir, propriétaire libanais du commerce Casa São Jorge, aux prises avec la concurrence de la Casa do Dragão récemment ouvert par ses propriétaires chinois. Nazir n'arrive pas à aligner les prix de ses produits sur ceux importés de Chine. L'arrivée des Chinois va donc bouleverser l'équilibre géopolitique du SAARA jusqu'alors occupé majoritairement par des commerçants arabes et juifs. La solution pour affronter les problèmes découlant de cette concurrence inégale consista à viser une nouvelle clientèle en lui proposant des produits innovants et très attirants. La production à grande échelle de prothèses de seins et fesses vont non seulement faire la joie de Chinoises mais aussi permettre à M. Nazir et à son partenaire juif de surmonter la crise et maintenir leurs affaires dans la SAARA.

Ce film met en relief les difficultés de communication entre les Brésiliens et les Chinois récemment arrivés ainsi qu'un certain choc culturel entre les deux communautés. Au-delà de ces difficultés traitées sur le ton de la comédie dans *Made in China*, des liens de sociabilité entre les différentes nationalités sont cependant mises en évidence. Le film montre que ces liens peuvent s'établir et fonctionner dans cet espace bien délimité au cœur

¹¹ Le terme SAARA désigne la *Sociedade de Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega*, une association créée en 1962 par les commerçants de plusieurs petits quartiers du Centre de Rio de Janeiro. Dans cette zone se trouve des magasins de vêtements, jouets, accessoires pour le carnaval et articles pour les fêtes à des prix très accessibles. Cet ensemble de petits quartiers compte ainsi près de 1200 magasins dans 11 rues, abrite aussi des restaurants traditionnels d'origine arabe et connaît sa plus grande affluence pendant la période de Noël (jusqu'à un million de personnes chaque jour).

de la ville de Rio de Janeiro. C'est un pan de la société multiculturelle où l'expérience de la diversité est une conséquence de la logique du marché mondialisé. Le dialogue entre des individus porteurs de cultures différentes se développe par le biais de marchandises qui circulent librement, indépendamment de leur origine. Dans la SAARA, les rapports de convivialité se résument en une formule toute simple: bien s'entendre pour négocier en paix.

8. Cent ans d'histoire et d'histoires

Le XX^{ème} siècle a été marqué par le mouvement de multiples courants migratoires qui ont traversé les océans à la recherche d'une vie meilleure dans les terres brésiliennes. L'histoire de ces courants bien établis a investi le cinéma qui a transformé en images les riches expériences vécues par les immigrants lors de leur processus d'intégration à la culture et à la société brésiliennes. Les problèmes sociaux et les évolutions des mentalités qui y sont décrits transcendent les récits et deviennent des éléments caractéristiques de cette histoire. Cependant, la dimension historique des œuvres ne suffit pas à ce qu'elles soient considérées comme l'expression fidèle de la réalité représentée. Les représentations proposées par le cinéma ne sont que des constructions symboliques dans lesquelles se mêlent histoires romancées et contexte historique. Il s'avère ainsi indispensable que les films soient interprétés en matière d'historicité, non seulement vis-à-vis des processus historiques abordés, mais aussi par rapport aux discours qu'ils représentent. Partant de ce point de vue, on a pu observer que les films analysés dialoguent avec la production historiographique de leur époque sur le thème de l'immigration.

Au-delà des problématiques historiques, tous les films cités se sont rapportés à des questions existentielles. Le point commun des histoires racontées dans ces films est l'existence non seulement de frontières politiques et géographiques, mais surtout de barrières psychologiques entre les immigrants et la société d'accueil, comme l'a bien signalé Michel Serceau dans son article «Faux mouvement: les thèmes de la frontière et du voyage dans le cinéma beur et dans quelques films maghrébins» (Serceau, 2010) portant sur les représentations cinématographiques des immigrants maghrébins.

Selon cette interprétation, les personnages représentant des immigrants réalisent, au-delà d'un déplacement physique d'un pays à l'autre, un véritable voyage intérieur au cours

duquel ils se confrontent à un monde dominé par la différence. Il en est de même pour la société d'accueil qui considère les immigrants avec méfiance, voir même, parfois, avec antipathie. Ainsi, des deux côtés, peuvent s'observer non seulement une frontière géographique et culturelle mais aussi une distance morale évoluant à chaque étape du processus migratoire. C'est à cela que s'intéressèrent les films sur l'immigration réalisés au Brésil à partir des années 1970, quand le cinéma brésilien commença à mettre en scène, de façon critique, les expériences des immigrants issues de divers contextes nationaux et temporels, entre la fin du XIX^{ème} siècle et l'époque actuelle.

Ce cinéma donne un nouvel éclairage sur les immigrants en contraste avec les œuvres cinématographiques réalisées dans les années 1940 et 1950. L'étranger était alors représenté le plus souvent comme l'incarnation du bien ou du mal selon la nationalité du personnage. Son caractère héroïque ou méchant dépendait du pays de provenance, avec qui le pouvoir était ami ou ennemi selon la conjoncture. Ces points de vue stéréotypés, très largement répandus dans le cinéma brésilien, n'étaient que l'imitation des discours nationaux hégémoniques en cours à l'époque et ont été revisités de manière critique par le mouvement du «*Cinema Novo*» qui s'imposa au Brésil dans les années 1960 et 1970. Alors, se développa un débat polémique sur l'engagement du cinéma vis-à-vis de l'histoire du pays quitte à ne pas esquiver à l'écran la dureté des réalités. Dans ce contexte, s'imposa dans les films brésiliens une nouvelle façon de représenter les expériences d'immigration dont la variété et la complexité sont bien illustrées, de manières différentes, par les quatorze films cités dans la présente analyse.

Références

- Amancio, Tunico (2007). Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. En *Revista ALCEU*, v.8, n. 15, 173-184, JUL/DEZ. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio
- Ariès, P. et Duby, G. (Dir.). (1985). *Histoire de la vie privée*. Paris: Éditions du Seuil.
- Augusto, Sergio (1989). *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Calabre, Lia (2009). *Políticas culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV
- Dines, Alberto (2004). *Morte no paraíso: a tragédia de Stefan Zweig*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Durand, J. et Lussi, C. (2015). *Metodologias e teorias no estudo das migrações*. Jundiaí:

Paco Editorial.

- Facó, R. (1988). *Cangaceiros e fanáticos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Ferro, Marc (1993). *Cinéma et Histoire*. Paris: Gallimard.
- Gaudreault, A. et Jost, F. (2017). *Le récit cinématographique*. Paris: Armand Colin
- Grunspan-Jasmin, E. (2001). *Lampião, vies et morts d'un bandit brésilien*. Paris: PUF.
- Hobsbawn, E. (2011). *L'ère des révolutions: 1789-1848*, Paris: Fayard.
- Leal, V. (1975). *Coronelismo, enxada e voto*. São Paulo: Editora Alfa-Omega.
- Magalhães, M. (2001). Aleluia Gretchen: um hotel para o Reich. En M. Soares y J. Ferreira (eds.). *A História vai ao Cinema*, 31-42. Rio de Janeiro: Record.
- Menezes, L. (2009). Facetas marginais do sonho de civilização. En L. Vidal y T. de Lucca (eds.). *Franceses no Brasil – séculos XIX-XX*, 231-252. São Paulo: Editora UNESP.
- Nagib, Lucia (2006). *O cinema da retomada*. São Paulo: Editora 34.
- Nassar, Raduan (1989). *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Nemer, S. (2006). Cinéma-terre: militantisme politique et national dans le cinéma brésilien. En I. Santos y D. Rolland (eds.). *La terre au Brésil de l'abolition de l'esclavage à la mondialisation*, 213-225. Paris: L'Harmattan.
- Pesavento, S. (2001). De razões e sentimentos: O quatrilho na tela. En M. Soares y J. Ferreira (eds.). *A História vai ao Cinema*, 217-235. Rio de Janeiro: Record.
- Prado, M. (2001). Gaijin. Os Caminhos da liberdade: tempo e História. En M. Soares y J. Ferreira (eds.). *A História vai ao cinema*, 99-110. Rio de Janeiro: Record.
- Queiroz, M. (1976). *Mandonismo local na vida política brasileira*. São Paulo: Editora Alfa-Omega.
- Serceau, M. (2010). Faux mouvement: les thèmes de la frontière et du voyage dans le cinéma beur et dans quelques films maghrébins. En A. Grunert (Ed.). *CinémAction – L'écran des frontières*, 88-95. Paris: Editions Charles Corlet.