

## Cinema brasiliano Il cinema della precarietà?

Massimiliano Spanu e Monica Baulino

### Sommario

1. Brevi cenni socio-storici
  2. Dal cinema, una certa idea del Brasile
  3. Non solo Hollywood
- Riferimenti bibliografici

### 1. Brevi cenni socio-storici

**L**il cinema sbarcò in Brasile nel 1896 (Stam, 1999: 19), sei mesi dopo la prima proiezione dei Lumière a Parigi. Inizialmente, e congiuntamente al cinema di tutto il mondo, l'*omniògrafo* fu fenomeno popolare e liminale, la novità del momento, spettacolo d'attrazioni e fenomeno da baraccone diffuso dalle compagnie circensi che giungevano a Rio de Janeiro portando con loro le *vedute* confezionate in Europa e Stati Uniti, oltre a scimmie, donne barbute e acrobati di vario genere, dubbia provenienza e discutibile reputazione e abilità. Il *Salão das novidades de Paris a Rio*, prima sala stabile e fissa aperta nel 1897, accanto a numeri di varietà e apparecchi scientifici di intrattenimento presentava anche il Cinematografo Lumière. Si sarebbe dovuto attendere una decina d'anni ancora, comunque, per la diffusione delle linee elettriche necessarie al funzionamento delle sale cinematografiche.

Le prime immagini brasiliane ad essere catturate su pellicola, invece, risalgono al 1897 e sono dell'italiano Vittorio di Maio (De Rosa, 2003: 25). È interessante sottolineare che ai suoi esordi furono proprio gli immigrati - raccolti in gruppi chiusi, come filodrammatiche e associazioni - a fornire linfa vitale e nerbo all'attività cinematografica carioca. Il Brasile, d'altra parte, è sempre stato subcontinente di etnie, devozioni e culture così poco delimitabili (perché eterogenee, da cui il cosiddetto *sincretismo*), spesso del tutto autoriferite, da essere fisiologicamente predisposto all'assorbimento di qualsiasi novità proveniente dall'estero: tanto, addirittura, da non riuscire ad innalzare, allora come in tempi molto più recenti, qualsivoglia barriera protettiva per la difesa della propria industria cinematografica da quella occidentale (soprattutto la statunitense, ovviamente), preponderante economicamente e culturalmente, come invece è avvenuto regolarmente presso molte cinematografie nazionali europee e orientali nello stesso periodo (Aa.Vv., 1981: 17). Nemmeno un momento di straordinario fervore e dibattito artistico-teorico come quello del *Cinema Novo* riuscì mai, di fatto, a risollevarle le sorti d'un cinema economicamente precario che troverà proprio nella sua instabilità e transitorietà (semplicemente *fome*) il tema e i modi ricorrenti di molte pellicole autorevoli.

In pochi anni, cominciarono a diffondersi lungometraggi narrativi, spesso trasposizioni filmiche di crimini e incidenti locali, sullo stile di *The Great Train Robbery* (1903) e, dal 1909, anche commedie e film sentimentali. Poi, vent'anni più tardi, arriverà il film cantato. Fu questo uno dei rari momenti d'espansione della storia del cinema brasiliano: gli incassi maggiori sarebbero provenuti soprattutto dalla realizzazione e circuitazione di pellicole nazionali. Con l'inizio degli

anni Dieci, però, ebbe fine l'età d'oro del cinema nazionale carioca. Dal 1911 (Stam, 1999: 22) i prodotti nazionali lasciarono quasi definitivamente il passo a pellicole europee e americane.

Ad appena un lustro di distanza, in ogni caso, anche i film italiani, tedeschi, francesi, danesi iniziarono a sparire in conseguenza fondamentale della crisi derivante dalla prima guerra mondiale in corso. Dal 1916, dunque, l'egemonia fu definitivamente americana. Sopravvivevano ancora i cinegiornali d'attualità e i film di *cavacão* (De Rosa, 2003: 37), preziosi documenti sulla realtà del Paese d'allora, quella d'un Brasile complessivamente rurale e industrialmente sottosviluppato.

L'anno successivo alla realizzazione del primo film sonoro, *Acabaram-se os otarios* (1929) (De Rosa, 2003: 43), Mario Peixoto girò quello che oggi è considerato la prima pellicola sperimentale del cinema brasiliano, *Limite* (1930), vista e definita da S. Eizenstejn come "lavoro di un genio" (Stam, 1999: 24). Si trattava di un'opera d'evidente afflato poetico, senz'altro notevole per il tempo nonostante le difficili condizioni che ne videro la realizzazione (Stam, 1999: 308). Nella pellicola sono evidenti le influenze dei più fulgidi movimenti d'avanguardia europea: come sostiene Sylvie Pierre (Giusti, Melani, 1995: 50), *Limite* non trovò nei *modernisti* brasiliani l'attenzione che avrebbe meritato. Peixoto vi adottò la tecnica della narrazione multipla, facendo un uso sperimentale della durata, del montaggio e delle inquadrature in soggettiva, girate peraltro con macchina da presa in movimento. Narrando le storie di disperazione e fuga di tre naufraghi, il film meditava attorno ai limiti dell'uomo ed esprimeva l'ansia dell'umanità per l'eternità e l'infinito (De Rosa, 2003: 49). Robert Stam ci informa che dopo la prima nel 1931 a Rio de Janeiro l'autore ritirò il film dal mercato (Stam, 1999: 24). Sino ad oggi, purtroppo, *Limite* è stato una sorta di *desaparecido*: rarissime sono state le proiezioni pubbliche, al MoMa (*The Museum of Modern Art*) di New York, a Berlino, a Venezia e, infine, a Napoli in occasione degli Incontri Internazionali del Cinema di Sorrento nel 1988 (Aa.Vv., 1988: 109).

## 2. Dal cinema, una certa idea del Brasile

Con l'introduzione del sonoro crebbero le difficoltà degli spettatori brasiliani nel comprendere e nell'immedesimarsi in vicende narrate da pellicole straniere. Come conseguenza di ciò il biennio 1930-1931 vide un improvviso quanto drammatico incremento della produzione nazionale. L'euforia, ciò nondimeno, durò ancora una volta molto poco: si era appena perfezionata la tecnica dei pannelli e dei quadri con didascalie che il pubblico non esitò a preferire, massicciamente, i *talkies* hollywoodiani. Nei primi anni Trenta l'Associazione dei produttori e il Sindacato dei tecnici del cinema fecero allora pressione sul governo di Getulio Vargas affinché fossero istituite le necessarie e minime misure a protezione del cinema nazionale. Per risposta il governo ridusse del sessanta per cento le tasse sui film importati, obbligò alla proiezione di almeno un cortometraggio brasiliano a sessione e un lungometraggio all'anno (De Rosa, 2003: 45). Furono quelli gli anni delle *chanchadas* che portarono alla ribalta la coppia di comici Oscarito e Grande Otelo. Si tratta della più nota coppia di comici protagonista delle commedie romantiche con molti numeri musicali. Sebastião Prata, Grande Otelo, è stato compositore di samba e personaggio estremamente popolare in Brasile. Durante la sua carriera interpretò anche film "seri" (come *Rio Zona Norte*, uno dei primi film del Cinema Novo e *Macunaíma* di Joaquim Pedro de Andrade) oltre ad ottenere ruoli nel *Fitzcarraldo* di Herzog e in *It's all true* di Orson Welles.

La regina delle *chanchadas* era naturalmente quella Carmen Miranda (Miranda) che pur nata in Portogallo avrebbe vissuto in Brasile dall'età di un anno sino alla chiamata di Hollywood: da stellina del musicarello nazionale, la Miranda divenne quindi una protagonista di primo livello del cinema di genere americano, in particolare d'alcuni musical tutt'altro che disprezzabili, ambientati nell'amatissima Rio de Janeiro. Fu famosa a tal punto da meritare un'attenzione diffusa dell'industria, che andò da Walt Disney ai giornali divistici e *gossipari* dell'epoca (fu soprannominata *the Brazilian bombshell*), tanto da lasciare, unica stella del cinema brasiliano, le proprie impronte sul Sunset Boulevard (forse anche in conseguenza della notorietà derivante dalle

canzoni *Tico-tico no Fuba, O que e' a Baiana Tem?* e *South American Way*).

Il regista più importante del periodo, Humberto Mauro, esordì con film di scarsissimi mezzi economici, girati soprattutto a Cataguases (Minas Gerais). Definito da Glauber Rocha (Stam, 1999: 24) il più importante tra i precursori del Cinema Nôvo, rivelò uno stile personalissimo sin dai suoi primi film per Cinedia - tra cui *Ganga Bruta* (1933) - che seppure ispirati dai tipici temi e standard generici hollywoodiani classici rivelarono tutti finezza ed efficacia insospettabili. Mauro relegò al fuoricampo il mondo rurale, mostrando liricamente un Brasile civilizzato e ben distante dal sottosviluppo in cui era, invece, drammaticamente abbandonato. Lo fece attraverso l'esibizione scontata d'ambientazioni lussuose, ancora una volta in sintonia con la strategia del cinema italiano contemporaneo dei telefoni bianchi. La sua opera, apparentemente così aderente al cinema americano di "qualità", svelava nel drammatico climax finale lo sguardo personale dell'autore che non assicurava mai il canonico *happy end* (Giusti, Melani, 1995: 35) introducendovi, al massimo, un tono vagamente nostalgico e melanconico che costituiva da un lato uno standard più che ovvio, dall'altro il dissimulato ma efficace attacco contro le false moralità della società borghese ritratta.

Nel 1937, in pieno *Estado Novo* di Vargas, l'istanza di pedagoghi e intellettuali alla necessità di fare un "buon" cinema, eticamente sano e privo di allusioni al vizio e al crimine, fu accolta con la creazione dell'Istituto Nacional de Cinema Educativo (Ince) (Aa.Vv., 1988: 14). Mauro fu chiamato a ricoprirne il ruolo di direttore tecnico. Fino al 1964, partecipò alla realizzazione dei circa 300 film dell'Ince: per la gran parte si trattava di pellicole nazionalistiche di carattere storico, talvolta propagandistico. In qualche caso sporadico di lungometraggi a soggetto rurale girati per lo più nelle *fazendas* di Minas Gerais (Aa.Vv., 1981: 138). Opere, quindi, che mettevano in luce il disfacimento del mondo contadino trangugiato dal progresso che soggiogava definitivamente la campagna riducendola a luogo sospeso tra l'aulico e il barbarico (De Rosa, 2003: 68-69).

Nonostante alcuni esempi negli anni Trenta e Cinquanta, un corpus di film in seguito, e non a caso, definito neorealista, per quella attitudine evidentissima a privilegiare ambienti poveri e scenari naturali - tra i titoli figurano *Favela de meus amores* di Mauro, *João Ninguém* di Mesquitinha; *Moleque Tião*, *Vidas solidárias*, *Luz dos meus olhos* di José Carlos Burle, *É proibido sonhar*, *Tudo azul* di Moacyr Fenelon, *Amei um bicheiro* di Jorge Ileli e Paulo Wanderley (De Rosa, 2003: 96) -, l'epoca dei film a sfondo sociale iniziò col Cinema Nôvo: fu occasione e temperie nella quale alcuni studenti e cinefili brasiliani sentirono l'esigenza di contribuire alla fondazione di un cinema autenticamente nazionale e popolare prendendo spunto dalle lezioni del neorealismo italiano e della *nouvelle vague* francese. Le scuole europee, infatti, insegnavano come fosse possibile girare nelle strade; che per realizzare film sinceri, onesti, non c'era più bisogno di *studios*; che ogni film poteva essere realizzato con gente comune (tormentone storico-critico-ideologico, questo, spesso falsificante, che anche nel neorealismo italiano andò spesso disatteso). Infine, che la tecnica poteva essere imperfetta purché il film fosse sostanzialmente legato alla cultura nazionale e in grado d'esprimerla pienamente, senza rimozioni di sorta. Emergevano da ciò le questioni fondamentali della cultura brasiliana: ri-creare un'identità nazionale e, nel contempo, integrarsi al mondo circostante. Furono due esigenze evidentemente fisiologiche, tanto che Nelson Pereira dos Santos attaccò (sulla rivista *Fundamentos*, rivista di cultura generale del partito comunista brasiliano) i film prodotti dalla Vera Cruz - casa di produzione nata allo scopo di emulare in suolo brasiliano il modello dello *studio system* hollywoodiano e di creare un polo industriale all'avanguardia per il cinema concorrenziale di "qualità" - perché portatori d'un punto di vista smaccatamente appiattito su quello della classe dirigente del Paese, concretizzando le sue critiche in *Rio, quarenta graus* (1955) e *Rio, zona Norte* (1957), film di netta rottura col passato, considerati ispiratori diretti della generazione successiva, assieme al neorealismo italiano e alla *nouvelle vague* francese (Giusti, Melani, 1995: 127), quella invece di Glauber Rocha, Paulo Cesar Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Digue, tutti facenti parte del ben noto gruppo dei *cinemanovistas*. Dal punto di vista stilistico, le opere del Cinema Nôvo, influenzate dalla *politique des auteurs* francese, divergevano notevolmente l'una dall'altra trattandosi di film indipendenti, eccentrici e personali,

strumenti prediletti per criticare politicamente l'*establishment* (Bordwell, Thompson, 2001: 285). Il manifesto del movimento, conosciuto anche con il nome d'*estetica della fame*, trae la propria forza espressiva (sull'onda dei modi del Neorealismo italiano) dalla scarsità di mezzi a disposizione. Il motto di questi cineasti fu "un'idea in testa e una macchina da presa in mano". I loro film furono indipendenti e non industriali, girati per lo più negli angoli bui del Brasile, nelle *favelas* o nel *sertão*, luoghi che ben fungevano da metafora delle gravi contraddizioni sociali del Brasile tutto.

L'ideologo del gruppo, inutile dirlo, fu proprio quel Glauber Rocha che sarà ambasciatore del Cinema Nôvo nel mondo e punto di riferimento per l'intero cinema terzomondista. In *Barravento* (1962) Rocha mise in scena la storia di un villaggio di pescatori, affermando chiaramente di voler essere *voce del popolo*. Il successivo *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), ancora più esplicito nel suo atteggiamento polemico, fu ambientato nel *sertão* (deserto a nord-est del Brasile che riassume efficacemente il nocciolo dell'*estetica della fame*) scenario estremo preso a simbolo delle ingiustizie del Brasile, quasi l'emanazione della figura mitica del *cangaceiro* (il bandito del deserto). In questo film Rocha mostrò lo stato di vessazione cui erano sottoposti i contadini, penetrando a fondo nelle loro tradizioni popolari (Aa.Vv., 1988: 27). La storia recuperava, infatti, le ballate arcaiche, ricorrendo direttamente a metafore provenienti dalle tradizioni afro-brasiliane, dal cattolicesimo colonizzatore e dalle credenze della gente. Rocha ritornerà sugli stessi temi nel 1969 con quello che in Europa è considerato il suo capolavoro, *Antônio da Morte (O Dragão da maldade contra o santo guerreiro)* (Giusti, Melani, 1995: 304).

La violenza è uno dei temi principali dei film di Rocha. Non a caso l'*estetica della fame* (conosciuta anche come *estetica della violenza*, fu presentata ufficialmente con un articolo al seminario sul terzo mondo tenutosi a Genova nel 1965) (Aa.Vv., 1988: 28) predicava il rifiuto radicale del cinema industriale dominante, assumendo la precarietà dei mezzi per reinventare un linguaggio partendo da questa precarietà, "un linguaggio legittimo quanto la violenza dell'oppresso nella prassi della storia". "La violenza è la più nobile manifestazione culturale della fame" (Stam, 1999: 68), diceva in quegli anni riferendosi chiaramente al passato d'un continente dominato e sfruttato da vecchi e nuovi colonizzatori.

### 3. Non solo Hollywood

La tematica della violenza è centrale anche nella gran parte dei lavori di un altro cineasta brasiliano, che negli ultimi anni è addirittura salito al rango di *regista di culto*: José Mojica Marins, conosciuto più frequentemente con il nome di Zé do Caixão (per gli americani, Coffin Joe), personaggio orrorifico da lui stesso creato per *À meia-noite levarei sua alma* (1964), visionario, delirante capolavoro d'un cinema che si colloca tra la psichedelia, il magico e il *gore*. Il film rappresentò la prima e convincente (per quanto "incomprensibile" e oltraggiosa) esperienza horror del cinema brasiliano.

La personalità di Marins, infatti, appare come antitetica rispetto ad altri grandi del cinema carioca: egli non apparteneva alla classe media (suo padre gestiva una sala cinematografica a São Paulo, sua madre era una venditrice ambulante), non aveva, soprattutto, frequentato alcuna scuola di cinema (paradossalmente, negli anni successivi sarà l'animatore di diverse scuole di recitazione, aperte in tutto il Paese) (Barcinski, Finotti, 1998: 108). Crebbe, al contrario, consumando prodotti di comunicazione di massa come fumetti e film americani. La sua figura risultava totalmente eversiva nel panorama complessivo del cinema in Brasile. Non fu mai a favore di un cinema educativo, istruttivo o *per il popolo*. Al contrario dei *cinemanovistas*, non ha mai preteso d'esserne un portavoce e non ha mai dichiarato intenzioni politiche d'alcun indirizzo, anche se la scelta dei modi e dello stile, dei temi è già di per sé una dichiarazione politica. Anzi, Marins ha realizzato, in maniera assolutamente indipendente, film divertenti ed estremamente popolari, mischiando elementi rubati alle pellicole Universal degli anni Trenta con la costruzione visiva dei fumetti, creando il personaggio del becchino sadico e crudele che l'ha consacrato come fenomeno popolare

prima brasiliano, poi mondiale, tant'è che addirittura un modello di Volkswagen (la VW 1600 del 1968) assumerà il suo nome (Schneider, 2003: 31).

Zé do Caixão è personaggio-autore ossessionato dalla ricerca della donna che potrà concepire il figlio perfetto, continuazione del suo sangue e unico modo per assicurarsi l'eternità: c'è sempre stata, in questa grottesca tensione, la ricerca della conservazione di un patrimonio culturalmente anacronistico (e anarchico, ovvio, prima ancora che genetico) che in un mondo d'ibridazioni culturali devastanti sembrava esorcizzare i demoni della perdita delle radici attraverso le rivendicazioni visive più violente. *À meia-noite levarei sua alma* venne realizzato con un budget risicato e tanta inventiva. Rogerio Sganzerla, regista brasiliano, di lui ha dichiarato polemicamente: "Del niente fa il tutto, al contrario di quelli che nel cinema hanno tutto e non fanno niente" (Leone, 2005).

Al di là della fotografia mal fatta, dell'amatorialità degli attori, del *decor* rustico, Marins rivela ancora oggi la creatività d'un autore di gran rilievo in grado di curare maniacalmente i singoli dettagli d'ogni inquadratura, con costanza e stile del tutto personali. Creatività vulcanica espressa attraverso la regia, anche teatrale, a cui affianca la realizzazione di albi a fumetti e dischi (*Castelo dos Horrores/Cheguei em Cima da Hora*, nel 1968), la fondazione di scuole di recitazione, la realizzazione di programmi televisivi e radiofonici. Tra le trasmissioni tv figurano *Alem, muito alem do alem* (settembre 1967-giugno 1968), *O estranho mundo de Zé do Caixao* (1968), *Um show do outro mundo* (1981), *A mao Parda* (1987), *Olho por Olho* (1988) e *Cine trash* (1996).

Negli anni, la critica ha paragonato l'estetica di Zé do Caixão al surrealismo di Buñuel, all'artigianalità di Mario Bava, alla crudezza e al simbolismo mistico di Jodorowski, all'intransigenza formale e visionarietà di Lynch (Fenton, 2003: 11). Alcuni paralleli sono stati fatti con Jess Franco (Lucas, 2001: 46), Russ Meyer, Herschell Gordon Lewis e William Castle (Lucas, 1994: 10). I suoi film più famosi - tra cui *Esta noite encarnarei no teu cadaver* (1967), *O estranho mundo de Zé do Caixão* (1968) e soprattutto *O despertar da besta* (*Ritual dos sadicos*, 1970, da alcuni considerato il suo capolavoro, censurato per vent'anni in Brasile per la crudezza della maggior parte delle scene) - rivelano invece una commistione d'elementi eterogenei appartenenti alla cultura erudita e a quella di massa, elaborati in una sintesi apocalittica e vivacissima, del tutto originale (Agabiti, 2002: 121).

Marins è stato anche uno dei precursori e punti di riferimento del movimento *marginal*. Partendo dalla consapevolezza dell'impossibilità di nascondere la precarietà, la difficoltà materiale e tecnica del fare cinema in Brasile, i cineasti *underground* realizzarono film che sono dei veri e propri affronti al buon gusto, attaccando il "cinema ben fatto" e accademico, rifiutando il compromesso con la dittatura al potere (l'Embrafilme controllata a partire dai tardi anni '60 dai cineasti del Cinema Novo). Ostracizzata in patria per la sua blasfemia e la scarsa dignità accordata negli scorsi decenni da certa critica al cinema non impegnato od organico, l'opera di Marins ha attirato l'attenzione delle grandi firme prima in Europa - nel 1974 suoi film sono a Parigi per la Convention du cinema fantastique, due anni dopo a Sitges per il Festival del cinema fantastico; più recentemente l'opera di Marins è stata oggetto di retrospettive a Rimini nel 1997 e in occasione del Festival del cinema latino-americano di Rotterdam lo stesso anno, o ancora alla quarta edizione dell'Etrange Festival di Parigi nel 1999 -, fino alla consacrazione negli Stati Uniti durante gli anni Novanta (Barcinski, Finotti, 1998: 9; nel 2001 il documentario *The Strange World of José Mojica Marins*, girato da Barcinski e Finotti, è risultato vincitore al Festival Sundance). Ciò rappresenta, ad oggi, la più netta, squillante rivincita del cinema "insufficiente" e libero nell'intera storia dell'industria cinematografica brasiliana, prima ancora di estemporanee coproduzioni euro-brasiliane come *Central do Brasil*, certamente film nobilissimo ma formulaico, evidentemente in linea con quanto ci aspettiamo da un cinema che, nella figura di Walter Salles, suo regista, è stato evidentemente e immediatamente assorbito da Hollywood. Non a caso rimane, con Bruno Barreto, voce più unica che rara d'un cinema forse internazionalizzatosi, ma evidentemente desertificatosi nelle sue più proprie ed originali inclinazioni.

## Riferimenti bibliografici

Aa.Vv., *Brasile: cinema novo e dopo*, Venezia, Marsilio, 1981, 325 p.

Aa.Vv., *Bye Bye Brasil: il cinema brasiliano tra tradizione e rinnovamento. 1970-1988*, Firenze, La casa Usher, 1988, 194 p.

Barcinski A., Finotti I., *Maldito, a vida e o cinema de José Mojica Marins*, Sao Paulo, Editoria 34, 1998, 446 p.

Bordwell D., Thompson K., *Storia del cinema e dei film*, vol.1 e 2, Milano, Il castoro, 2001, pp.463-511.

De Rosa G. (cur.), *Alle radici del cinema brasiliano*, Milano, Oedipus, 2003, 315 p.

Fenton H., *Flesh and blood... compendium!*, Godalming, Fab Press, 2003, 455 p.

Fernandes Agabiti A., *Entre la demence et la transcendance: José Mojica Marins et le cinema fantastique*, in *Cinemas d'Amérique Latine* 10, 2002, pp.117-128

Giusti M., Melani M., *Prima e dopo la rivoluzione. Brasile Anni '60: dal cinema novo al cinema marginal*, Torino, Lindau, 1995, 315 p.

Leone L., Sganzerla R., *Uno zulu anarchico*, <http://www.cinema-venire.it>, gennaio 2005, consultato in data 15 marzo 2006.

Lucas, Tim, *At midnight I'll take your soul*, in *Video Watchdog* 76, 2001, pp.46-49.

Lucas, Tim, *At midnight I will take your soul away*, in *Video Watchdog* 22, 1994, 10 p.

Randal J., Stam R., *Brazilian cinema*, New York, Columbia University Press, 1995, 491 p.

Schneider S.J., *Fear without frontiers*, Godalming, Fab Press, 2003, 317 p.

