



Brasile: luoghi, narrazioni e immagini dal cinema

Marco Palazzini*

Abstracts

Primitively traditional canons distinguish Brazil's image. After the pomp of *Cinema novo* and the long years of difficulty, from the nineties of the last century the image of Brazil is repropounding internationally with its infinite and often sore stories, the past of military dictatorship and the present of violence and marginalization. Spectacularization and fashion have replaced the question and reflection in the challenge of telling Brazil in its protein-like reality.

Keywords: Brazil, images, cinema, Macunaíma, marginalization

Cánones obstinadamente tradicionales distinguen la imagen del Brasil. Después de los esplendores de *Cinéma nôvo* y los largos años de dificultad, desde los años Noventa del siglo pasado, la imagen de Brasil está reprogramando internacionalmente sus historias infinitas y con frecuencia dolorosas, el pasado de la dictadura militar y el presente de violencia y la marginación. La espectacularización y la moda han reemplazado la pregunta y la reflexión en el desafío de contarle a Brasil su realidad proteiforme.

Palabras clave: Brasil, imágenes, cine, Macunaíma, marginación

Canoni pervicacemente tradizionali contraddistinguono l'immagine del Brasile. Dopo i fasti del *Cinéma nôvo* e i lunghi anni di difficoltà, dagli anni Novanta del secolo scorso l'immagine del Brasile viene a riproporsi a livello internazionale con le sue infinite e spesso dolenti storie, il passato della dittatura militare e il presente di violenza e emarginazione. Spettacolarizzazione e maniera si sono sostituite all'interrogazione e alla riflessione, nella sfida di raccontare il Brasile nella sua realtà proteiforme.

Parole chiave: Brasile, immagini, cinema, Macunaíma, emarginazione

Quali film indicare a uno spettatore ideale italiano che voglia farsi una cultura cinematografica specificamente brasiliana è forse compito che, nelle sue linee (quasi) obbligate, è circoscrivibile entro canoni apparentemente consolidati; più complessa è invece l'operazione di mettere a disposizione del cinefilo di lingua italiana una bibliografia per affrontare in termini storici

* Associazione Vagaluna, Milano (Italia); e-mail: info@vagaluna.it.



e teorici il nodo di cosa sia stato e cosa sia ora il cinema brasiliano. Se i contributi afferenti la questione si agglutinano attorno al nodo *Cinéma nôvo*, non è facile reperire apporti in grado di chiarire i termini di quella che, con qualche enfasi, è stata a suo tempo definita *retomada*.

Da quali scritti partire per cominciare a parlare di cinema brasiliano? Contributi sparsi nelle storie generali del cinema permettono di ricostruire il quadro generale, innervato da monografie su *Cinéma nôvo* (*in primis* Glauber Rocha), con i picchi dei volumi a più voci usciti in occasione di festival o convegni (Aprà e Micciché, 1981; Caprara, Norci e Ranvaud, 1988; Giusti e Melani, 1995) o il lavoro che Gian Luigi De Rosa svolge da anni in ambito multidisciplinare dall'Università del Salento (De Rosa, 2003).

Se è ormai riconosciuta la capacità del medium-cinema di produrre una moderna mitopoiesi attraverso forme di rappresentazione, di riconoscimento e auto-riconoscimento, è motivo di interesse il confronto tra la raffigurazione del Brasile da parte di cineasti stranieri, orientata da interessi esogeni e quasi sempre mediata da stereotipi culturali, rispetto a quella dei registi autoctoni (il discorso ovviamente vale sotto ogni cielo, basti pensare all'Italia, in particolare a Milano: *fashion city* per le produzioni cinesi e indiane, città dell'inquietudine per Autori come Silvio Soldini e Marina Spada, tra i suoi ultimi più significativi cantori).

Nel caso del Brasile, le forme del pregiudizio sono però state particolarmente forti, spesso anche supportate dall'insistere da parte degli stessi brasiliani (meglio: da una parte di loro) su alcuni *tópoi* tradizionali, che forse non corrispondono più – se mai lo hanno davvero fatto – a una realtà multiforme e che necessita di topologie più raffinate di analisi. Il Brasile come scena è stato in effetti il luogo di proiezione di temi, fantasmi e ossessioni ricorrenti nell'immaginario prima ancora che nella cultura occidentali: la natura, l'altro, il desiderio. Vedi la profusione di pellicole che in qualche modo si sono focalizzate, senza veri tentativi di comprensione, su Amazzonia e/o culture indie, magari riducendo il tutto alla dimensione dell'avventura o dello scenario: da *Moonraker*, ennesimo capitolo della saga James Bond, in giù. Non mancano i riverberi della storia europea, magari di riporto (*I ragazzi venuti dal Brasile* è però ambientato e girato in Europa). E in questo gioco di specchi non sempre si è trattato di produzioni di medio-basso livello: basti pensare rispettivamente, pur trattandosi ovviamente di



opere appartenenti in sé e per sé alla storia del cinema, a film come *Notorius* di Hitchcock (1946) o a *Fitzcarraldo* di Herzog (1982).

Il caso forse più eclatante nella sua ambiguità è stato quello di *Orfeu negro* di Marcel Camus, Palma d'oro a Cannes e Oscar per il miglior film straniero nel 1960: nonostante la discendenza dalla trasposizione teatrale che Vinicius de Moraes ha fatto del mito di Orfeo e Euridice, il film si presenta carico di tutta una serie di stilemi che finiscono col presentare una visione di maniera della realtà del *morro*; sempre più acritica, una certa immagine fatta di retorica e autoindulgenza ha così spesso finito per sovrapporsi alla problematicità di una metropoli come Rio. Dunque un Brasile almeno in parte fittizio, costruito su Amazzonia e Rio (e samba e calcio), poco o niente Nordeste e São Paulo, due degli epicentri dove, ovviamente sempre con Rio, si sono giocati i destini dell'interpretazione che i cineasti brasiliani hanno dato del loro Paese.

Ma quale è stata l'immagine, complessiva o per *addenda* di frammenti, che il cinema brasiliano ha dato del proprio Paese?

Interrogativo comunque da porsi nella consapevolezza di forzare qui a generalizzazioni un'identità proteiforme, che nella figura di Macunaíma (testo letterario del 1928 di Mario de Andrade, film del 1969) ha forse la sua icona più significativa?

Quaestio di cui i cineasti sono ben consapevoli, e nell'anno della morte di Hector Babenco, ricordiamo la sua affermazione (che andrebbe ovviamente sviluppata): «un Paese senza cinema è come un uomo senza lo specchio» (Babenco in Puig, 1996: 224).

Può dunque essere interessante ricapitolare, anche se solo rapsodicamente, alcuni snodi della storia del cinema in Brasile, procedendo dalle già raccontate origini al tentativo di riconoscere linee di direzione odierne; sempre che si possa parlare di linee di sviluppo dai contorni marcati, in una situazione magmatica e in un'epoca che non vede lanciare "manifesti" o fondare ricerche su estetiche programmatiche. Date alla mano ricordiamo la precocità della diffusione del mezzo (prima proiezione a Rio nel 1896; primo film 1897), cui segue il consueto periodo pionieristico dettato da canoni artigianali (film d'occasione e di celebrazione familiare, con attenzione alla cronaca, soprattutto nera) e il solidificarsi di una tradizione di commedia sentimentale e musicale (le *canchadas*), mentre prendeva campo la colonizzazione dall'estero (Stati Uniti, ma non solo).

Un capitolo interessante è quello delle vicende produttive (come anche dei movimenti nonché di flussi e caratteristiche degli spettatori),



dall'Atlantida di Rio, con il ruolo avuto nel radicarsi del genere commedia, al tentativo della Vera Cruz di São Paulo di impiantare un cinema di forte respiro produttivo sul modello nordamericano; dall'indipendenza del Cinéma nôvo e dell'Udigrudi all'Embrafilme dell'epoca della dittatura militare, con la sua ambigua politica di preservazione dell'identità nazionale; dai disastri cinematografici dell'era Collor all'attuale ripresa. In mezzo a tanta produzione corriva, prima del secondo conflitto mondiale due perle: *Limite* di Mário Peixoto (1931), *unicum* che ha avuto l'onore di una proiezione personale per Orson Welles (così dice la leggenda), dell'interesse di Marie Falconetti, la Giovanna d'Arco di Dreyer e di Glauber Rocha. Forse troppo frettolosamente ascritto all'ambito surrealista, questo film sperimentale e astratto è passato come una splendida meteora, mentre di grande significato per la successiva generazione del Cinéma nôvo è stata l'opera, comunque isolata e dall'accoglienza controversa, di Humberto Mauro: pur nella sua alternanza di stili, col suo sguardo sulla provincia, in particolare col suo capolavoro *Ganga bruta* (1933) ha mantenuto «una comprensione dei valori oggettivi del paesaggio fisico e sociale in cui era intrinseca la violenza della miseria» (Glauber Rocha, 1986: 39).

Se il primo successo internazionale del cinema brasiliano è stato l'estetizzante *Cangaceiro* di Lima Barreto (1953), è con il Cinéma nôvo che il Brasile ha avuto la sua epoca d'oro, per la critica internazionale prima che per i favori di un pubblico piuttosto restio; non scuola, ma costellazione che ancora oggi riceve glorificazione (vedi il premio della sezione documentario a Cannes 2016 per il film del figlio di Glauber, Eryk Rocha). Neorealismo (*Rio, 40 graus* di Nelson Pereira dos Santos) e *Nouvelle vague* vs commedia nazionale e colonizzazione statunitense ne sono stati i cardini, senza tuttavia che vi fosse un'estetica comune cui ricondursi. Rio (*Cincos vezes favela*, 1962), Nordeste e Sertão i luoghi di questo cinema, che in Glauber Rocha ha il suo unico punto di vera riflessione teorica dall'interno (Glauber Rocha, 1986: 55-57), a sottendere una visione che affonda il suo sguardo nel patrimonio semantico-simbolico-mitico della cultura popolare brasiliana. Impresa di totale rilevanza quella del Cinéma nôvo, che comunque si declinerà presto nel "tropicalismo" del *Macunaíma* di Joaquim Pedro de Andrade, complessa e anti-naturalistica indagine sulla multiforme identità brasiliana, e che trova una sottolineatura di distanza nell'Udigrudi, cinema marginale, lontano da ogni estetica conciliatoria e che al cuore nordestino e collettivo del Paese ha anteposto la marginalità urbana, paulistana in particolare, e individuale (Sganzerla e Bressane del Cinéma marginal).



Sempre a proposito di Cinema marginal va ricordato José Mojica Marins, creatore, con un processo di ambigua identificazione, di un *horror* specificamente brasiliano attraverso il personaggio di Zé do Caixão: un lato oscuro del Brasile, quanto mai lontano dalla sua immagine venduta sul mercato internazionale (fino alla recente riscoperta), ma di larghissimo successo in patria, specie tra il pubblico popolare.

Successo internazionale, invece, per il Brasile di Amado, che per molti è stato a lungo “il Brasile”, con *Dona Flor e seus dois maridos* di Bruno Barreto (1976), mentre nella commedia imperava il genere erotico-farsesco.

La fine del decennio ha visto l’interrogazione raddomante, tra dramma e commedia, di *Bye bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979), in anni in cui le “lische di pesce” – le antenne della TV – proliferavano in tutto il Paese: proprio il rapporto con la televisione ha condizionato il cinema come industria, ma anche a livello tecnico-estetico e attoriale; un cinema che, rimasto per lo più all’interno dei confini nazionali, ha visto a partire da quegli anni una proficua redistribuzione di generi e ruoli sul mercato interno: vedi l’evoluzione del genere commedia, tra specificità locali e stilemi internazionali, con pesanti influenze paratelevisive e ambizioni da *sophisticated comedy*.

Dopo quest’abbozzo, impalcatura che serve a impostare il discorso sul presente, va detto che è dalla fine degli anni Novanta del secolo scorso che il cinema brasiliano ha (ri)trovato presenza sugli schermi di tutto il mondo, accanto a riconoscimenti internazionale anche di ordine critico. I titoli sono ben noti, opere di registi che hanno poi talvolta intrapreso la via delle grandi produzioni sovranazionali, ma che hanno comunque avuto un ruolo decisivo nella costruzione dell’immagine cinematografica del Brasile presso le nuove generazioni. Si va dal dolente viaggio nello spazio (ma anche nel tempo) da Rio verso l’immenso confine interno di *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) alla rimeditazione nei termini di “romanzo di formazione” dell’epoca della dittatura militare de *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006), passando per *City of God* di Fernando Meirelles (2002) e *Tropa de elite 1 e 2* di José Padilha (2007 e 2010). Questa tipizzazione rende talvolta conto più delle forme di percezione filtrate dal successo che di un autentico lavoro di ricerca, che meriterebbe ben altra e approfondita indagine. Basti pensare alla costellazione *favelas/ragazzi* perduti/di strada, dove fin quasi dagli archetipi di quello che è diventato un vero filone (*The favela movies*, con



tanto di imitazione *politically correct* anglosassone: *Trash*, di Stephen Daldry, 2014), si perde progressivamente traccia della pietas del *Pixote* di Babenco (1981) e viene decisamente imboccata la strada di un montaggio sempre più adrenalinico e della violenza spettacolarizzata.

Se persino i prodotti di registi brasiliani per il mercato internazionale tendono a ripetere stereotipi correnti (vedi l'Amazzonia e la città di Rio nell'animazione di Saldanha), dove cercare interpretazioni più originali dell'universo brasiliano?

Subito detto che non sempre (o non ancora) nel cinema brasiliano si è sviluppata una consapevolezza estetica compiuta, vi sono comunque tracce evidenti del fatto che qualcosa si muove. Una pista può essere quella di seguire le ultime candidature proposte per rappresentare il Brasile nella corsa agli Oscar per i film stranieri.

Nel 2015 la designazione ha guardato agli aspetti tematici, come vedremo forse in reazione all'autorialità dell'anno precedente, con un film che ha portato in primo piano il tema transnazionale del *gender* innestandolo sul terreno della borghesia urbana di São Paulo e su un discorso più ampio in relazione al tema della diversità (*Hoje eu quero voltar sozinho* di Daniel Ribeiro).

L'anno successivo è stata la volta di una commedia drammatica che ha portato in primo piano il tema del razzismo strisciante e della perdurante struttura verticale della società brasiliana: *Que horas ela volta?* di Anna Muylaert, che ha saputo coniugare specifico storico-sociale brasiliano con l'interesse del pubblico, anche d'oltreconfine.

Un ruolo anche programmaticamente decisivo ha avuto *O som ao redor* (designazione 2014), un'opera che è sembrata indicare tragitti di autoriconoscimento e autorappresentazione in grado di coniugare l'indagine sulla storia e la società brasiliane – con uno sguardo allo stesso tempo orizzontale e verticale, attento tanto alla dimensione spaziale che a quella temporale (il Brasile delle piantagioni e dei colonnelli, l'anomia e la violenza della modernità) – con un'acribia tecnico-filmica attenta ad ogni dettaglio, dove il “tappeto sonoro” è altrettanto importante dell'indagine visiva sugli spazi dal rigore geometrico e stereometrico della nuova Recife. Forse il film è risultato essere troppo “freddo”, costruito e, nel successivo *Aquarius*, Kleber Mendonça è sembrato meno incisivo, ma la spinta a uscire dal circuito obbligato *favelas* per allargare lo sguardo alla società brasiliana nel suo complesso (con particolare attenzione alla borghesia e ai nuovi ceti medi), alla storia di lungo periodo della nazione e delle sue persistenti strutture di potere non pare essere rimasta senza effetto.



Per avere un'idea di come si stiano muovendo i cineasti brasiliani nella ricerca di un linguaggio non appiattito su paradigmi internazionali o all'opposto su un localismo senza respiro, di come stiano raccontando il Brasile, uno spettatore ideale può ora gettare lo sguardo sulle rassegne che ormai punteggiano l'Italia (Milano, ma anche Roma, Firenze, Bari, Salerno, Trieste). Per avere magari altre immagini, altri racconti, altre interpretazioni, ma in fondo è questo che fa da sempre il cinema (non solo il cinema). Per quanto riguarda l'esperienza di *Agenda Brasil*, tra i film che sono passati in sala ricordiamo almeno e un po' disordinatamente (ma molti li abbiamo già citati nel testo): *Estomago* di Marcos Jorge (con una sceneggiatura che è un meccanismo a orologeria e il sorriso amaro sulle onnipresenti gerarchie di potere), *Hoje* di Tata Amaral (un'originale rimediazione sul mondo della lotta alla dittatura militare), film in cui la musica entra nella costruzione della struttura dell'opera e che guardano al western e al sertão (*Faroeste caboclo* di René Sampaio, *A Luneta do tempo, unicum* del musicista Alceu Valença) o che destrutturano il racconto assumendo un rigore visivo di matrice documentaria (*Ventos de agosto* di Gabriel Mascaro, girato nell'Alagoas) o che danno alla narrazione una dimensione epico-simbolica sullo sfondo di un Brasile quasi metafisico (*A História da eternidade* di Camilo Cavalcante); senza dimenticare la riscoperta di classici che hanno attraversato la storia del cinema brasiliano come Eduardo Coutinho.

Riferimenti bibliografici / References

- Aprà A., Micciché L. (cur.), *Brasile: "Cinema nôvo" e dopo*, Marsilio, Venezia, 1981.
- Caprara V., Norci F., Ranvaud D. (cur.), *Bye bye Brasil. Il cinema brasiliano fra tradizione e rinnovamento, 1970-1988*, La Casa Usher, Firenze, 1988.
- De Rosa G.L. (cur.), *Alle radici del cinema brasiliano*, Oedipus, Salerno e Milano, 2003.
- Giusti M., Melani M. (cur.), *Prima e dopo la rivoluzione. Brasile anni Sessanta, dal Cinéma nôvo al Cinema marginal*, Lindau, Torino, 1995.
- Rocha G., *Humberto Mauro e la situazione storica del cinema brasiliano*, in Micciché L. (cur.), *Scritti sul cinema*, La Biennale, Venezia, 1986, pp.36-39.
- Rocha G., *Una estetica della fame*, in Micciché L. (cur.), *Scritti sul*



cinema, La Biennale, Venezia, 1986, pp.55-57.
Stone J. (1984), *Intervista a Hector Babenco*, in Puig M., *Il bacio della donna ragno*, Einaudi, Torino, 1996, pp.221-225.

Filmografia citata / Filmography

Bye bye Brasil, di Carlos Diegues, 1980 (100').
Cangaceiro, di Vitor Lima Barreto, 1953 (105').
Central do Brasil, di Walter Salles, 1998 (113').
Cinco vezes favela, di Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, 1962 (92').
Cinema novo, di Eryk Rocha, 2016 (90').
City of God, di Fernando Meirelles, 2002 (130').
Dona Flor e seus dois maridos, di Bruno Barreto (110').
Fitzcarraldo, di Werner Herzog, 1982 (158').
Ganga Bruta, di Humberto Mauro, 1933 (82').
I ragazzi venuti dal Brasile, di Franklin J. Schaffner, 1978 (125').
Hoje eu quero voltar sozinho, di Daniel Ribeiro, 2014 (96').
Limite, di Mário Peixoto, 1931 (114').
Macunaíma, di Joaquim Pedro de Andrade, 1969 (110').
Moonraker. Operazione spazio, di Lewis Gilbert, 1979 (126').
Notorius, di Alfred Hitchcock, 1946 (101').
O ano em que meus pais saíram de férias, di Cao Hamburger, 2006 (110').
Orfeu negro, di Marcel Camus, 1959 (100').
Pixote, di Hector Babenco, 1981 (128').
Rio, 40 graus, di Nelson Pereira dos Santos, 1955 (100').
Trash, di Stephen Daldry, 2014 (114').
Tropa de elite, di José Padilha, 2007 (115').
Tropa de elite 2. O inimigo agora é outro, di José Padilha, 2010 (115').

Ricevuto: 14/05/2017

Accettato: 07/08/2017

