



BRASILE: 23 aprile 2008 IL CINEMA BRASILIANO

1. Brevi cenni storici: dalle origini al cinema nôvo

Il cinema sbarcò in Brasile nel 1896 già sei mesi dopo la prima proiezione dei Lumière a Parigi. 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. 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 subcontinentemente di etnie, devozioni e culture così poco delimitabili (perché eterogenee, da cui il cosiddetto *sincretismo*) da essere fisiologicamente predisposto all'assorbimento di qualsiasi novità proveniente dall'estero: tanto 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. Nemmeno un momento di straordinario fervore e dibattito artistico-teorico come quello del *Cinema Nôvo* riuscì mai, di fatto, a risollevare 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 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*, 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 otários* (1929), **Mario Peixoto** girò quello che oggi è considerato la prima pellicola sperimentale del cinema brasiliano, *Limite* (1930), vista e definita da S. Ejzenstejn come "lavoro di un genio". Si trattava di un'opera d'evidente afflato poetico, senz'altro notevole per il tempo nonostante le difficili condizioni che ne videro la realizzazione. Nella pellicola sono evidenti le influenze dei più fulgidi movimenti d'avanguardia europea: come sostiene Sylvie Pierre, *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. Dopo la prima nel 1931 a Rio de Janeiro l'autore ritirò il film dal mercato: sino ad oggi, purtroppo, *Limite* è stato una sorta di *desaparecido* con rarissime proiezioni pubbliche. 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 del Presidente 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 ma al contempo obbligò alla proiezione di almeno un cortometraggio brasiliano a sessione e un lungometraggio all'anno. Furono quelli gli anni delle *chanchadas* (pellicole di bassa qualità destinate al consumo popolare) che portarono alla ribalta la coppia di comici Oscarito e Grande Otelo. La regina delle *chanchadas* era naturalmente quella **Carmen 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, 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' que 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 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* 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). Mauro fu chiamato a ricoprire 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, opere che mettevano in luce il disfacimento del mondo contadino trangugiato dal progresso che soggiogava definitivamente la campagna.

Fonte: Massimiliano Spanu e Monica Baulino in *Rivista elettronica del Centro Studi per l'America Latina, Università di Trieste, 2007* - Per l'articolo completo si rimanda al sito www2.units.it (*)

2. Il Cinema Nôvo. Già negli anni Trenta e Cinquanta vennero realizzati dei film in cui si privilegiavano ambienti poveri e scenari naturali (*"Favela de meus amores"* di Mauro, *"João Ninguém"* di Mesquitinha, *"Moleque Tião"*, *"Vidas solidárias"*, *"Luz dos meus olhos"* di José Carlos Burle, *"É proibido sonar"*, *"Tudo azul"* di Moacyr Fenelon, *"Amei um bicheiro"* di Jorge Ileri e Paulo Wanderley); ma l'epoca dei film a sfondo sociale iniziò col Cinema Nôvo: 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: ricreare un'identità nazionale e, nel contempo, integrarsi al mondo circostante. Furono due esigenze evidentemente fisiologiche, tanto che **Nelson Pereira dos Santos** attaccò, sulla rivista culturale *Fundamentos*, 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 e considerati ispiratori diretti, assieme al neorealismo italiano e alla *nouvelle vague* francese, della

generazione successiva, quella cioè di **Glauber Rocha, Paulo Cesar Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues**, tutti facenti parte del ben noto



Glauber Rocha alla Biennale Cinema di Venezia nel 1980 - Glauber Rocha (1938 - 1981) è stato uno dei principali creatori e il più importante ideologo del Cinema Nôvo brasiliano.

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*. 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 *cangaço* (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. 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*). 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) 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" diceva Rocha in quegli anni riferendosi chiaramente al passato d'un continente dominato e sfruttato da vecchi e nuovi colonizzatori. Tradizionalmente si è soliti suddividere in tre fasi il Cinema Nôvo: una prima (1960-1964) in cui la maggioranza delle produzioni è ambientata nei settori più svantaggiati della società; una seconda (1964-1968) caratterizzata prevalentemente dall'attivismo politico; la terza (1968-1972) in cui le produzioni assumono un carattere più marcatamente simbolico per la necessità di aggirare la censura del regime ulteriormente irrigiditasi. Negli anni settanta altre pellicole vennero etichettate come appartenenti al cinema novo nonostante la scarsa aderenza allo stile e alle tematiche di questo importante movimento.

Fonti:

- 1) [Massimiliano Spanu](#) e Monica Baulino in *Rivista elettronica del Centro Studi per l'America Latina, Università di Trieste, 2007* – Per l'articolo completo si rimanda al sito www2.units.it (*)
- 2) sito <http://es.encarta.msn.com>

3. Le altre tendenze. Il movimento *marginal* o cinema Underground. La tematica della violenza è centrale anche nella gran parte dei lavori di un altro cineasta brasiliano, **José Mojica Marins**, dalla personalità antitetica a quella dei *cinemanovistas* (mai ha preteso d'essere un portavoce del popolo nè 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). Il suo *"À meia-noite levarei sua alma"* (1964), visionario, delirante capolavoro d'un cinema che si colloca tra la psichedelia, il magico e il *gore*, rappresentò la prima e convincente (per quanto "incomprensibile" e oltraggiosa) esperienza horror del cinema brasiliano. 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. Negli anni, la critica ha paragonato la sua estetica al surrealismo di Buñuel, all'artigianalità di Mario Bava, alla crudezza e al simbolismo mistico di Jodorowski, all'intransigenza formale e visionarietà di Lynch. Tra i suoi film più famosi *"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. 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). Fra tutti **Julio Bressane**, uno degli autori brasiliani fra i più personali: *"Matou a família e foi ao cinema"*, *"O Anjo nasceu"*, *"Sermoes - vida de Antonio Vieira"*, *"Tabù"* e *"Miramar"* i suoi lavori più significativi.

Fonti:

1) [Massimiliano Spanu](http://www2.units.it) e Monica Baulino in *Rivista elettronica del Centro Studi per l'America Latina, Università di Trieste, 2007* – Per l'articolo completo si rimanda al sito www2.units.it (*)
2) sito <http://es.encarta.msn.com>

4. Il nuovo cinema della "Retomada".

Nei primi anni novanta il cinema brasiliano attraversò una crisi dovuta alla chiusura della Embrafilme, l'agenzia statale di produzione e distribuzione, sino alla promulgazione, nel 1994 della *Lei do Audiovisual* (Legge dell'Audiovisivo), provvedimento che fissava un sistema di finanziamento basato sulla contribuzione fiscale. A partire da allora si è avuta una ripresa della produzione, con 500 lungometraggi prodotti dal 1995 al 2007, e la crescita progressiva degli spettatori (sino al picco di 22 milioni nel 2001) favorita anche da un decreto del governo Lula che ha imposto il raddoppio delle sale in cui devono proiettarsi film di produzione nazionale. Tale nuova onda, che tra l'altro si calcola abbia consentito l'esordio al lungometraggio di almeno settanta giovani registi dal 1994 al 2004, è definita dai critici *retomada*, un nuovo cinema indipendente capace di offrire un quadro multiculturale senza confini tematici o stilistici. Alcuni di questi giovani autori vengono dal mondo della tv o della pubblicità, come ad esempio Fernando Meirelles, *"Cidade de Deus"* (2002), altri dalle fila dei critici cinematografici; altri ancora sono esponenti della generazione intermedia tra il Cinema Novo e la *Retomada*, come Walter Salles, il regista del pluripremiato *"Central do Brasil"* (1998); altri infine sono addirittura i veterani già attivi negli anni sessanta, come Nelson Pereira Dos Santos, Walter Lima Jr. o Domingos de Oliveira. Il primo grande esito della Retomada può essere considerato *"Carlota Joaquina"* (1995) della regista Carla Camerati. Alcuni fra i titoli di maggior successo: sul tema della violenza e la vita nelle favelas si ricordano *"O Invasor"* (2002) di Beto Brant e *"Onibus 174"* (2002) di José Padilha; fra le opere ambientate nel Sertão, *"Baile perfumado"* (1997) di Paulo Caldas e Lirio Ferreira o *"Narradores de Javè"* (2003), di Eliane Caffè; fra quelle che trattano problemi politici, *"Quatro dias de setembro"* (1997) di Bruno Barreto; quelle che descrivono la classe media, *"Separações"* (2002) di Domingos de Oliveira; infine le commedie, come *"Deus è brasileiro"* (2003) di Carlos Diegues e i documentari, *"Edifício Master"* (2002) di Eduardo Coutinho o *"Justiça"* (2004) di Maria Ramos. Nell'elenco salta certo agli occhi la presenza fra i registi di una interessante "quota rosa", così come anche, purtroppo per noi, il fatto che, salvo alcuni casi eclatanti, difficilmente tali lavori trovano la strada della adeguata distribuzione internazionale, patendo come tutte le cinematografie, la forte competizione col cinema americano.

Fonte: sito <http://es.encarta.msn.com>

}}}}}}

CIDADE DE DEUS: Il regista: Fernando Meirelles

9 Novembre 1955, San Paolo (Brasile)

Nato in Brasile, è laureato in architettura. All'università ha lavorato alle sue prime produzioni sperimentali, con una troupe di amici. I loro progetti hanno vinto diversi premi nei festival del paese. Con lo stesso gruppo di amici, ha fondato la società Olhar Eletrônico, portando a nuova vita la televisione brasiliana negli anni ottanta. Per una decina d'anni hanno prodotto una serie di programmi per le televisioni brasiliane. Nel 1989 Meirelles ha ideato e diretto la popolare serie per bambini *Rá-Tim-bum*, per la televisione pubblica brasiliana. La serie, di 190 episodi, ha vinto la Medaglia d'Oro al New York Film and Television Festival, oltre ad altri numerosi riconoscimenti. Più avanti ha cominciato a dirigere spot pubblicitari e video promozionali. La sua società indipendente, 02 Filmes, è diventata la più importante del Brasile e in dieci anni ha vinto tutti i più prestigiosi premi nazionali e internazionali. Nel 1997 Meirelles ha diretto il suo primo film *O Menino Maluquinho*. Nel 2000 ha diretto *Palace II*, un episodio della serie televisiva *Brava Gente Brasileira*, una sorta di prova generale di *City of God*. *Palace II* è stato poi rimontato ed è diventato un cortometraggio e ha vinto il premio come Miglior Cortometraggio al Festival di Berlino del 2002. Nel 2000 ha diretto, insieme a Nando Olival, il suo secondo film *Domesticas*, che ha partecipato al Festival di Rotterdam. Nel 2002 ha diretto *City of God*, che ha ottenuto diverse candidature all'Oscar: Miglior Regia, Migliore Sceneggiatura Non Originale (Braulio Mantovani), Migliore Fotografia (César Charlone) e Miglior Montaggio (Daniel Rezende). Il film ha vinto più di cinquanta premi in giro per il mondo. Sulla scia del successo di *City of God*, 02 Filmes, in società con Rede Globo, ha prodotto cinque episodi della serie *Cidade dos Homens*, il seguito televisivo del film. Meirelles ha prodotto tutti gli episodi e ne ha anche diretto alcuni. Si conferma poi due anni dopo con *"The Constant Gardener - La Cospirazione"*: anche con questo film concorse all'Oscar con quattro nomination. E' atteso nel corso del 2008 l'uscita del suo ultimo lavoro, *"Blindness"*, adattamento di uno degli ultimi successi letterari di José Saramago, *Cecità*. (dal sito www.mymovies.it)

LA SCHEDA DEL FILM.

“Bambini, amanti e male amati, assassini adolescenti assassinati”^[1] nella Città di Dio, una delle più degradate favelas di Rio de Janeiro. L’occhio che guarda è di Buscapè, una sorta di alter ego di Paulo Lins, autore del romanzo omonimo da cui il film è tratto, anch’egli figlio di Cidade de Deus e della violenza che vi regna sovrana. Buscapè non è il protagonista dell’opera, l’attraversa raccontandoci la nascita del crimine organizzato e lo sviluppo del narcotraffico in questa favela dalla fine degli anni sessanta all’inizio degli anni ottanta. Il suo sguardo, proprio come l’inseparabile macchina fotografica, sua unica alleata, immortala gli amori, le vite, le morti e i (piccoli) miracoli come il suo: riuscire a sopravvivere e a realizzarsi in un mondo dai destini già segnati, condannati alla delinquenza e ad una morte prematura. La vera protagonista del film di Meirelles è la baraccopoli dal nome paradossale, grande madre di tanti figli senza padre, né speranza. Sono loro a far pulsare le pagine del romanzo e a renderle vere. Oltre trecento ragazzi, presi dalle favelas di Rio, hanno dato letteralmente voce a quella realtà che, dopo vent’anni rispetto ai fatti raccontati nel libro, è rimasta inalterata, se non peggiorata. In questi posti il narcotraffico è ancora il cardine dell’economia, lo stato è invisibile, le leggi non valgono, i poveri continuano ad ammazzarsi tra di loro, la polizia, come si mostra nel film, è spietata e corrotta. Gli unici a comandare sono i boss della droga ed è a loro che si è dovuta rivolgere la troupe per girare in questi luoghi. Il lavoro di sceneggiatura è stato lungo e laborioso, ci sono volute ben dodici revisioni per trasformare le seicento pagine e i trecento personaggi del romanzo in immagini, dure, dense, magmatiche e urticanti. La vita vissuta, il linguaggio e la capacità di

improvvisazione degli attori non professionisti, alla fine, ha avuto la meglio sulla sceneggiatura ed è un vero peccato che in Italia il film, purtroppo, uscirà doppiato. L’architettura narrativa è complessa e coraggiosa, circolare e zigzagante, fatta di storie che si interrompono in continuazione per far posto ad altre; ha come fulcro il punto di vista di Buscapè, ragazzino undicenne (all’inizio della storia), con una famiglia più solida di molti altri coetanei e poco portato al crimine. Il suo approccio a questa realtà è perciò dall’interno, ma un po’ distaccato, come filtrato dal mezzo fotografico che costituisce per lui una vera e propria ancora di salvezza. Buscapè osserva gli altri ragazzini del quartiere che rubano, spacciano, si menano, si ammazzano o sono ammazzati dalla polizia; assiste allo spreco di tante giovani vite spezzate con l’accettazione inerte di chi è costretto a convivere da sempre. Il ragazzino continua gli studi, fa qualche lavoretto occasionale barcamenandosi tra il crimine e la retta via, ma sa che se sopravviverà, da grande farà il fotografo. Fernando Meirelles, similmente al romanzo, divide l’opera in tre parti, tre fasi temporali distinte per tre stili diversi. La prima parte racconta la storia del “Tender Trio”, ambientata negli anni sessanta, al ritmo della samba. Evoca una sorta di criminalità romantica, una certa innocenza giovanile espressa attraverso uno stile piuttosto classico, fatto di camera fissa e carrellate. La seconda si svolge agli inizi degli anni settanta. È la storia di “Zé Pequeno”: gli affari cominciano a crescere col traffico di droga. Tanti colori acidi, lisergici, una macchina da presa più libera, un montaggio più sciolto



Buscapè

meno serrato, un’atmosfera alla marijuana, con l’aria densa di pop, funk e musica black. L’ultimo capitolo è riservato alla guerra per il controllo del narcotraffico. Siamo negli anni ottanta ed è l’episodio di “Manè Galinha”: monocromatico, convulso, agitato. Montaggio frastagliato e discontinuo, ritmo affannoso, velocissimo, da cocaina, con panoramiche veloci e macchina fuori fuoco, vibrazioni heavy metal. City of God rappresenta, sotto molti punti di vista, una tappa fondamentale nella rinascita del cinema brasiliano. Si nutre del neorealismo e del cinema novo nel lasciare che la realtà possa interferire con la finzione, sporcandola col fango delle favelas; ricorda Pixote di Hector Babenco, per il grande lavoro con attori non professionisti, ma soprattutto, il cinema di Scorsese per lo stile e l’alto tasso di violenza ‘morale’. Infine si avvicina ad un capolavoro come i Figli della violenza per il quale Octavio Paz spese parole che sembrano scritte a posta per il film di Meirelles. “ Un’ opera precisa come un meccanismo, allucinante come un sogno, implacabile come la marcia della lava”. A differenza del film di Buñuel, però, Cidade de Deus, oltre a denunciare l’infinita spirale di violenza di cui è vittima questa umanità, sopraffatta dalla crudeltà, ci regala anche ironici sprazzi di incontenibile vitalità.

[1] Jacques Prevert dalla sua recensione in forma di poesia de *I Figli della violenza (Los Olvidados)* di Luis Buñuel

Giorgio Giliberti (<http://www.blackmailmag.com>)