

CINEMA NOVO E STRUTTURE ECONOMICHE TRADIZIONALI

di GUSTAVO DAHL

Questo lavoro, prima di essere un rapporto tecnico, è una focalizzazione della problematica del cinema brasiliano. Parte dal principio che questa meravigliosa alchimia per cui alcuni visionari trasformano perdite finanziarie in grandi manifestazioni della cultura brasiliana è diventata insostenibile. Da qui una certa durezza ed una certa crudezza. Se l'abbiamo impostato così è perché pensiamo, che, prima di limitarsi a constatare la realtà del nostro cinema, sia necessario riferirvisi per agire.

INTERPRETAZIONE DELLA REALTÀ CINEMATOGRAFICA BRASILIANA

Situazione mondiale

Da oltre quindici anni, il cinema vive la maggiore crisi della sua storia. Ed anche la più salutare, l'unica che lo ha costretto ad affrontare il suo pubblico nel momento esatto in cui questo gli girava le spalle. L'avvento della televisione e l'enorme sviluppo della « industria dello svago » nei paesi sottosviluppati, hanno impedito al cinema di continuare ad essere quello che era sempre stato: il divertimento delle masse creato da un fabbrica di sogni. La ristrutturazione economica provocata da questa crisi è stata lenta ma netta.

Le grandi potenze cinematografiche occidentali trovarono soluzioni diverse per affrontare una stessa crisi. Gli Stati Uniti interruppero il tipo di produzione media, equidistante dal film di serie « C » e dalla superproduzione, che durante anni costituì il grosso della produzione. Il film di basso costo continuò ad essere prodotto, con destinazione esclusivamente televisiva, e il rimanente delle disponibilità indirizzato verso le super produzioni ispirate alle origini più spettacolari del cinema, come il film storico. Una cosa però rimase chiara: un film che avesse l'obiettivo preciso del successo commerciale poteva riuscire solo se, per realizzarlo, si disponeva di mezzi enormi.

Questa era una soluzione locale, possibile soltanto perché gli Stati Uniti tradizionalmente controllavano il mercato mondiale, indispensabile per la copertura delle alte spese, attraverso la loro vasta rete di distribuzione.

In Francia la soluzione scelta fu un'altra: se gli Stati Uniti si riservavano la produzione dei superspettacoli, la Francia vendeva il suo buon gusto e la sua intelligenza, garantendo per sé una larga area di mercato. Una nuova ondata altamente raffinata e intellettualizzante, inculcava al cinema francese un vigore paragonabile a quello conosciuto durante gli anni trenta.

L'Italia, la cui industria era in crisi dal 1927, fu il paese che meglio si adattò ai nuovi tempi, libera com'era da strutture arcaiche. I primi tentativi per risolverla furono attuati attraverso una edulcorazione del film neo-realisti. Ma l'industria si rafforzò soltanto con l'arrivo dei capitali americani destinati alle co-produzioni, e con l'impegno del governo ad incrementare l'industria cinematografica italiana attraverso una politica di finanziamenti, premi e congelamento di parte dei guadagni che dovevano essere spediti all'esterno. La produzione andò cristallizzandosi intorno al film spettacolare — di costo però infinitamente inferiore a quello nord-americano — ed al film di qualità artistica, tipicamente europeo, ma prodotto con possibilità molto più rilevanti degli equivalenti francesi. Questa combinazione di elementi apparentemente contraddittori creò una rapida espansione artificiale, che si trasformò subito in un regime di superproduzione. Non disponendo del mercato mondiale l'industria italiana finì per saturare il mercato nazionale e entrò di nuovo in crisi. L'industria francese passata l'euforia delle prime stagioni della Nouvelle Vague, ancora più debole sul mercato mondiale di quella italiana, rinviò la crisi compensando il calo degli spettatori con l'aumento del prezzo dei biglietti.

Sotto tutto questo la crisi continuò a pulsare e a darci conto di certe verità inconfutabili: a) il cinema non è più arte-divertimento di massa e si trasforma in arte-divertimento della classe media; b) il pubblico non va più al cinema automaticamente: esige ora un film preciso con qualità precise spettacolari o artistiche; c) il pubblico cerca nei film, possibilità che la televisione non gli dà: fasto, violenza, sesso, esotismo, profondità psicologica, bellezza plastica, qualità artistica stratificata; d) al di là di quella nord-americana le cinematografie nazionali possono sopravvivere soltanto se fanno leva sul mercato interno e traggono da esso i mezzi indispensabili per la propria continuità; e) non c'è più il successo: un film o va troppo bene e va troppo male.

Situazione brasiliana

Siccome il Brasile è un paese sottosviluppato, il suo commercio cinematografico riflesse nella maggior parte dei casi i mutamenti del merca-

to mondiale. Solo che, mentre questo permane in crisi, il mercato brasiliano continua ad ascendere. Tutto fa credere però pian piano che il paese abbandonerà il suo « status » sottosviluppato, si troverà ad affrontare la stesso tipo di difficoltà in cui si sono andate dibattendolo le industrie cinematografiche degli altri paesi. Da qui la ragione e l'importanza di questa introduzione sulla situazione mondiale. Occorre stare attenti all'evoluzione della crisi mondiale e approfittare dell'arretramento del Brasile in rapporto alla stessa crisi fra noi. E' necessario, cioè che in futuro, di fronte allo svilupparsi della cinematografia brasiliana ad un livello industriale, si attuino le soluzioni più sane che si stanno escogitando attualmente negli altri paesi.

La decadenza dell'industria cinematografica in tutto il mondo, intorno al 1950, ha corrisposto al primo tentativo di produzione industriale di film brasiliani, rappresentando dalla costituzione a São Paulo delle Società *Vera Cruz*, *Maristela* e *Multifilmes*. Oggi si sa che le ragioni fondamentali dell'insuccesso di questo tentativo industriale — che vanno dalla mancanza di competenza alla mancanza di onestà — furono soprattutto l'incomprensione del fatto che lo smercio del prodotto cinematografico è inseparabile dalla sua fabbricazione. Nel cinema il capitale impiegato rientra attraverso una quota percentuale per ogni biglietto venduto e questo rientro è fatto attraverso due intermediari, il distributore e l'esercente: il ciclo commerciale si completa soltanto nel momento in cui al botteghino si vende il biglietto d'ingresso. Da qui la necessità di questa affermazione che in un altro settore qualsiasi sembrerebbe ridicola: nel ciclo cinematografico, che ha bisogno di tre settori per compiersi, l'unico che investe e rischia è il produttore. Gli altri due ricevono il prodotto in consegna: il distributore prende il film e lo colloca presso gli esercenti che a loro volta tentano di esibirlo al pubblico. L'esercente prende il 50% degli incassi e consegna l'altro 50% al produttore. Una commissione dal 20 al 30% sulla parte del produttore è pagata da questi al distributore. Se non ci sono entrate l'esercente e il distributore perdono soltanto quello che non hanno potuto guadagnare, mentre il produttore perde tutto quello che ha investito. Si capisce allora perché le grandi Società cinematografiche mondiali abbiano avuto la loro origine in circuiti di esercenti e perché sono distributrici di se stesse. Nel Brasile questa esperienza fu tentata da Luiz Severiano Ribeiro che ha prodotto per la « Atlantida » circa 40 film, le celebri « chanchadas », con eccellenti risultati finanziari. Questi film hanno vissuto del successo popolare dei comici e dei cantanti dei programmi radiofonici; ma hanno perso la ragione di essere con l'incremento della televisione brasiliana. E l'Atlantida ha cessato praticamente la produzione. Eccettuate queste due esperienze della produzione industriale, l'insuccesso di una e il superamento dell'altra, il cinema brasiliano visse come sempre aveva vissuto, di produzione isolate sorte dall'avventurismo e dal paternalismo che solo in rarissimi casi rendono finanziariamente.

D'altra parte, negli ultimi cinque anni, con l'entrata in campo di una

generazione, che avendo la vocazione del cinema come cultura non si è adattata a rimanere circoscritta nei limiti della critica e nel cineclubismo, si è tentata una riformulazione degli obiettivi rispetto ai cineasti brasiliani che la precedettero. Questa nuova generazione cominciò, già nella critica, a collocare i problemi del cinema nazionale negli stessi termini in cui si ponevano quelli del cinema mondiale. Sorgendo nel momento in cui la nouvelle vague abbatteva in Francia le barriere esistenti tra il cinema amatoriale e quello professionistico, tra il critico e il regista, ha sentito la possibilità di entrare nel campo della realizzazione cominciando ad articolare i gruppi esistenti a Bahia a Rio e a São Paulo. Furono usati tutti i mezzi disponibili — giornali, supplementi letterari, riviste, cine-clubs e cineteche per dar prestigio ad un « Cinema Nôvo » brasiliano, che finora era soltanto una virtualità. Con la realizzazione dei primi cortometraggi e con l'udienza ottenuta presso le élite intellettuali, si è intravista la possibilità di distruggere le vecchie strutture del cinema brasiliano attraverso il successo di stima, e commerciale, all'esterno. Si trattava, approfittando del tradizionale complesso di inferiorità brasiliana, di liquidare i vizi artistici culturali ed economici del nostro cinema. Insistendo presso la Divisione Culturale dell'Itamaraty e utilizzando i giovani che studiavano cinema in Europa come agenti di infiltrazione, i film del « Cinema Nôvo » sono stati premiati nei festivals e hanno creato un clima di fiducia per i nuovi registi.

Affermando che le limitazioni del mercato brasiliano non comportavano una produzione industriale di film, esigendo al contrario una produzione artigianale che avrebbe favorito la creazione di un cinema d'autore, circa una decina di nuovi registi iniziarono la realizzazione di lungometraggi.

I mezzi provenivano ancora una volta da privati che vedevano la possibilità di entrare nel mondo mitico del cinema ed eventualmente recuperare il capitale investito attraverso la vendita all'estero. Provenivano anche, in quantità significative, dal mecenatismo che il banchiere José Luiz de Magalhães Lins iniziò, per poter coinvolgere politicamente certi ambienti intellettuali. Siccome i nuovi registi « et pour cause » si trovavano slegati dalle strutture tradizionali del mercato brasiliano, niente poté impedire che si ripettesse l'errore dello slancio paulista: la produzione di film che non avevano garanzie di giungere alle sale. Alla fine si trovavano in difficoltà a causa della insufficiente copertura finanziaria, e degli enormi interessi di un capitale immobilizzato durante 6 o più mesi, ed erano costretti a ricorrere frequentemente ad anticipi del distributore e del noleggiatore per poter fare le copie destinate alle sale, il noleggiatore approfittava allora di questa situazione, diminuendo la percentuale del produttore, lanciando il film senza pubblicità e limitandosi ai termini formali della programmazione obbligatoria. L'affermazione culturale e il successo artistico ottenuti dai film prodotti con questa nuova mentalità, non furono sufficienti a vincere la pressione dei noleggiatori, né la tradizionale estraneità del pubblico davanti al

film brasiliano. D'altra parte, pur accennando in buona fede e per desiderio di attrarre eventuali produttori, alle possibilità di piazzamenti sui mercati esteri, nessuno si è preoccupato di studiare le condizioni di questi mercati prima di produrre il film. I diversi mercati nazionali dei paesi sviluppati, quelli in cui la penetrazione è facilitata dai festivals, oltre che essere ben difesi contro il cinema straniero, attraverso severe restrizioni doganali, erano in crisi. Quelli dei paesi sottosviluppati, dei quali mancavano totalmente le informazioni, aggravati dalla decentralizzazione e delle distanze, esigevano una organizzazione di vendita che nessun produttore brasiliano poteva avere. L'illusione della penetrazione del film brasiliano nel mercato estero era crollata davanti alla realtà, nonostante le rare eccezioni confermassero la validità delle scelte culturali.

Mentre succedeva questo, la produzione dei film brasiliani nell'ambito della normale struttura semi-industriale continuò ad esistere, ma con ritmo diminuito. I suoi successi commerciali, rari ma significativi, sono serviti a dimostrare che il pubblico brasiliano aveva accompagnato l'evoluzione del gusto del pubblico mondiale, nella ricerca sfrenata del sesso e della violenza.

Situazione brasiliana attuale

Alla fine del 1963 i limiti economici di questo slancio produttivo si erano già rivelati e solo l'estemporanea assegnazione di premi a film nazionali, fatta dallo Stato di Guanabara, ha permesso ai produttori « cariocas », nella maggior parte legati finanziariamente al Banco Nacional de Minas Geras, di pagare i loro debiti. Questo ha dato al « Banco » la possibilità di finanziare in maggiore o minore grado alcuni progetti di grande ambizione. La prosecuzione del programma di finanziamento dipenderebbe dalla carriera commerciale, brasiliana e internazionale, di questi progetti a partire dai quali avrebbero termine ulteriori investimenti. L'esaurirsi del piano di intervento del Banco Nacional de Minas Gerais, portò il gruppo di registi-produttori che operavano a Rio a tentare nuove strade: avvicinarsi ad altre fonti di capitali; tentare di prendere la direzione degli organi federali del cinema, principalmente il GEICINE (Gruppo Esecutivo dell'Industria Cinematografica), presieduto da Flavio Tambellini a partire dal Governo Quadros; insistere presso il Governo dello Stato di Guanabara, per avere dalla Banca dello Stato il finanziamento previsto dalla legge n. 99. Esattamente nel momento in cui il cinema brasiliano era rappresentato a Cannes da due film prodotti dal gruppo di Rio *Deus e O Diabo na Terra do Sol* ufficialmente, e *Vidas Secas* invitato, il paese passò per la grande trasformazione politica del 1° aprile.

Dopo i primi momenti di perplessità, è diventato molto difficile controllare la situazione: un progetto d'importazione di materiale tecnico

per un totale di 150.000 \$ destinato a costituire l'equipaggiamento di un nuovo gruppo produttivo, non si è realizzato a seguito della restrizione dei crediti; il recente tentativo di avvicinamento al Governo Goulart ha impedito la possibilità di un adeguamento alla nuova situazione, così come l'ha impedito la presenza di Flavio Tambellini, sicuro nella sua posizione grazie ai suoi legami con Roberto Campo, Ministro alla Pianificazione del nuovo Governo; e il Governatore Carlos Lacerda con la forza che gli dà la sua « rivoluzione » era preso a trattare i problemi cinematografici dello Stato di Guanabara con la sufficienza e la passione che lo caratterizzano, rinviando a proprio piacimento l'assegnazione dei premi e il finanziamento.

Questo clima di aspettativa dura fino ad oggi e si è sviluppato soltanto in un aspetto: il Governatore Lacerda, dopo aver visto i film prodotti nel primo semestre, ha deciso di non concedere i premi al cinema carioca, anche contraddicendo la propria precedente decisione. In compenso ha concesso a 10 film — che da un anno aspettavano — il finanziamento di un terzo del costo della produzione e ha regolamentato sia la concessione di un premio addizionale del 15% sugli incassi globali ai film prodotti nello Stato di Guanabara, sia quella dei futuri finanziamenti. Con la fine del secondo semestre e la necessità di assegnare i premi destinati ai film messi in circolazione in questo periodo (e con la prossima concessione di nuovi finanziamenti) si avrà un'idea delle disposizioni del cinema statale.

A São Paulo — l'altro grande centro produttore del paese, ma in pratica inattivo — l'ultimo fattore di importanza fu l'avvicinamento del regista e produttore Walter Hugo Khouri della direzione della Compagnia Cinematografica Vera Cruz. Avendo prodotto, con essa un film uscito a São Paulo con grande successo, *A notte vazia*, Khouri ha convinto la direzione della Vera Cruz ad aumentare il suo equipaggiamento, cedendole il proprio a condizione di partecipare alla produzione. L'esperimento è limitato a causa dell'attuale difficoltà di ottenere finanziamenti.

Un'illusoria visione delle possibilità offerte dalle misure di incremento prese dal Governo di Guanabara per il cinema ha servito a costituire in questo momento un movimento che esige dalla Prefettura di São Paulo uguali misure. L'unica misura realmente importante che potrebbe essere presa sarebbe quella della reciprocità nell'assegnazione del premio addizionale del 15% (esistente da parecchi anni a São Paulo) per i film prodotti in un'altra città. Così si avrebbe aumentato artificialmente la rendita dei film brasiliani di circa il 50%. L'ostacolo di ordine burocratico per ottenere questa facilitazione, risiede nel fatto che l'aiuto paulista per il pagamento di questi premi proviene da una tassa addizionale di 1 cruzeiro per ogni biglietto, tassa che permane invariata da 10 anni. Si studia attualmente la maniera di raccogliere questa addizionale attraverso una percentuale come si fa già nello Stato di Guanabara.

Nel campo legislativo, oltre alle limitate misure burocratiche intrapre-

se dal signor Flavio Tambellini, che fa capo al GEI-CINE, si rafforza l'azione del sindacato nazionale dell'industria cinematografica in collaborazione con le Divisioni di Divertimenti Pubblici di Rio e São Paulo e, nell'esigenza dell'applicazione del Decreto Federale, si obbliga l'esercente a programmare film brasiliani durante almeno 14 giorni per ogni trimestre. Questo Decreto, benché vigente da parecchi anni, non veniva mai applicato, con il consenso del sindacato, allora controllato da Luiz Severiano Ribeiro, che lo esentava dall'applicazione della legge per mancanza di film nazionali inediti. Basandosi sulla vaghezza del termine « inedito » contenuta nel testo del Decreto, gli esercenti di Rio e São Paulo hanno reagito ed entrambe le città hanno ottenuto lo stesso permesso di non applicare la legge, affermando che questa pregiudicava lo stesso cinema brasiliano, perché l'imposizione al pubblico di film di qualità scadente l'avrebbe fatto perdere di prestigio.

Anomalie del mercato brasiliano

Le ambizioni degli esercenti ed il loro zelo per il destino del cinema brasiliano, ci pongono di fronte al nostro più grande problema: quello della lotta degli esercenti brasiliani con le società distributrici straniere, da una parte, e contro i produttori e i distributori brasiliani dell'altra.

Il nostro mercato è dominato dalle compagnie cinematografiche straniere, nord-americane soprattutto. In conseguenza dell'enorme convenienza dell'importazione dei film stranieri per l'esercizio commerciale — determinata soprattutto dalle insignificanti tasse doganali e dalla inesistenza del corrispondente obbligo di importazione anche minima di film brasiliani — il nostro mercato si presenta come particolarmente vantaggioso per il film straniero. Oltre tutto, il tasso di aumento della popolazione garantisce il futuro sviluppo di questo mercato, allo stesso modo in cui il sottosviluppo lo protegge dagli investimenti alla televisione.

Per tutte queste ragioni, l'afflusso di film stranieri è enorme; circa 500-600 titoli all'anno. Ciò significa che il Brasile presenta lo stesso numero di film — e a volte di più — di altri mercati più importanti del nostro, come l'americano, il tedesco, l'italiano, il francese, l'inglese, ecc. Naturalmente un mercato così saturo incontra difficoltà ad assorbire i trenta film annuali della produzione brasiliana. Le quasi totalità del guadagno dell'esercente proviene dai film stranieri ed è naturale che questi difenda gli interessi delle grandi compagnie internazionali di distribuzione e che sia legato a loro. La completa saturazione del mercato costringe il film brasiliano ad affermarsi soltanto a detrimento del film straniero. Ma il film straniero avendo già recuperato i costi attraverso lo sfruttamento nel mercato del paese di origine ed avendo, come nel caso degli U.S.A., una rete mondiale di distribuzione, ha possi-

bilità di offrire all'esercente condizioni che il produttore brasiliano, il quale può fare affidamento soltanto sul mercato nazionale, congestionato, caotico e di difficile piazzamento, non può assicurare. In conseguenza di questo « dumping », l'esercente rifiuta frequentemente di pagare il 50% stabilito dalla legge, come quota parte degli incassi spettante al produttore, offrendo il 40, o anche il 30%, oppure una percentuale ancora inferiore.

Se si tiene conto che dalle entrate del produttore, l'esercente trattiene il 7%, per il pagamento della pubblicità e che al distributore va dal 20 al 30%, si vede che il guadagno del produttore è incredibilmente piccolo. Se si considera inoltre che il controllo nella vendita dei biglietti è fatto attraverso un borderò compilato dallo stesso esercente, si verifica che la frode è usuale e che il mercato, precario e ostile, non è totalmente sfruttato. Se si ricorda che in qualsiasi paese del mondo il film esige un minimo di 6 mesi per essere realizzato, che il capitale impiegato non rende che dopo uno o due anni, che gli interessi e i guadagni sono modesti, e che in Brasile questo guadagno deve anche coprire, nella migliore delle ipotesi, gli interessi del 4% al mese sul capitale impiegato, ci si accorge che l'esistenza del film brasiliano è quasi un evento miracoloso.

Possibilità

Il triste aspetto della realtà cinematografica brasiliana, riflette, da una parte, l'insufficienza di un'industria strutturalmente arretrata, dotata di pochi ed insicuri capitali, piena di diletterantismo, incompetenza e avventurismo, ancora frustata dall'insuccesso del suo primo tentativo industriale ambizioso; dall'altra parte la difficoltà di affermarsi in un paese sottosviluppato con una industria nazionale esigua e lasciata sola dinanzi alla concorrenza con il prodotto straniero.

Il fatto che l'industria cinematografica brasiliana si sia allontanata dalle grandi forze economiche del paese l'ha privata di quella copertura politica indispensabile all'ottenimento delle misure governative necessarie alla sua affermazione.

Il « GEICINE », organo federale, è una conseguenza della esistenza del signor Flavio Tambellini e in questa personalizzazione si trova il suo limite principale, sia come indirizzo, sia come possibilità di azione. Senza concedergli i mezzi necessari, i diversi governi hanno mantenuto il GEICINE nell'innocua posizione di organo consultivo e legislativo; e non esecutivo come il proprio nome assicurava. Il suo tentativo più importante è quello di creare un mercato di capitali attraverso il mantenimento di una riserva del 12% sugli utili che sarebbero spediti all'estero dalle compagnie straniere, non ha avuto il minimo successo. D'altra parte in una lettera recente al governatore Lacerda, nella quale si sollecitava l'intervento di questo uomo politico presso il governo

federale con l'obiettivo di abolire certe misure di cambio relative all'entrata dei film e uscita di utili, la FIAPF (Federazione Internazionale delle Associazioni dei Produttori di Film) argomentava anche sull'inutilità di costringere a trattenere gli utili che poi erano applicati nelle co-produzioni, poiché i produttori europei non erano disposti ad associarsi ai produttori brasiliani. Non sarà dalla collaborazione col capitale straniero che si affermerà l'industria cinematografica brasiliana. Ma è indispensabile che il governo federale si interessi ed intervenga nel mercato in modo da regolamentarlo, e nell'industria, nel senso del suo sviluppo attraverso misure adeguate. Ancora più importante, perché più urgente e attuabile, è la trasformazione della scarsa struttura del cinema brasiliano in una struttura veramente industriale attraverso la diffusione di una mentalità industriale. Il sistema di produzione indipendente ha rivelato non solo la sua inefficienza economica ma anche la sua inadeguatezza ad abbattere gli ostacoli che mantengono la nostra industria cinematografica in una costante precarietà.

Producendo o partecipando alla produzione di un solo film, il produttore indipendente assume un rischio sproporzionato in rapporto alle possibilità di ricuperare il suo capitale. Se il suo film non ha successo, il produttore è fallito e chiude la sua attività cinematografica.

Senza un impegno politico volto ad ottenere dal governo federale certe misure indispensabili all'industria cinematografica; senza la possibilità di un finanziamento sufficientemente forte per poter affrontare l'inflazione; senza la possibilità di mantenere un capitale in movimento fino al momento in cui sia possibile l'autofinanziamento; senza la possibilità di dividere i rischi attraverso l'investimento del capitale in vari film; senza la possibilità di importare l'equipaggiamento di films oppure di associarsi ad un laboratorio di sviluppo e stampa e ad uno studio di sincronizzazione per diminuire i costi di produzione; senza una reale partecipazione agli utili della distribuzione ed eventualmente a quelli dell'esercizio; senza che la circolazione del prodotto brasiliano sia assicurata in tutto il mercato nazionale; senza un'oculata attenzione ed una politica della produzione, delle partecipazioni ai festival e dei contatti con la critica dei paesi sviluppati; senza tentare di penetrare nei mercati dei paesi sottosviluppati, utilizzando mezzi che possono andare dalla diffusione culturale alla penetrazione nello stesso circuito commerciale; e senza tentare di creare condizioni tali per cui i registi brasiliani riescano ad universalizzare e migliorare il loro linguaggio attraverso il suo uso frequente ed in libertà — qualsiasi tentativo di cinema in Brasile è condannato all'insuccesso.

(relazione presentata all'incontro « Terzo mondo e comunità mondiale », Genova 21-30 gennaio 1965).