



# CINEMA &

Para a grande maioria das pessoas, a expressão "cinema na TV" significa simplesmente a emissão televisada de longas-metragens de ficção destinados originariamente à exibição em salas públicas. Até os profissionais da classe cinematográfica que, vez por outra, reivindicam maior espaço na programação televisiva do país, não emitem conceitos muito diferentes. Mesmo desorientados, todos esperam alcançar pelo menos uma fatia do mercado consumidor, representado em 1980 por cerca de 18 milhões de receptores em funcionamento (60% dos quais em SP, RJ e MG) — o dobro de cinco anos antes. Neste mercado, examinando-se apenas as estatísticas referentes à exibição no Rio de Janeiro, foram exibidos em 1980 1.796 longas-metragens na TV, dos quais 1.325 norte-americanos (74%) e apenas 32 brasileiros (2%).<sup>1</sup>

Qual a solução para isto?

A taxação do produto alienígena pelo critério do "similar nacional" parece inviável sem grandes atritos na área política e econômica. Na verdade, os filmes estrangeiros (tanto para TV quanto para salas tradicionais de exibição) já depositam uma contribuição para o desenvolvimento da indústria nacional, regulamentada pelo decreto-lei 1.900 de dezembro de 1981, contribuição aliás nada pequena (beira os Cr\$ 300.000,00 por título) e da qual o produto nacional

desembolsa apenas 30% do total.

Já medidas visando estabelecer uma exibição compulsória na TV nos moldes da que já existe nos cinemas, encontrariam inesperados empecilhos. A projeção de películas cinematográficas na televisão é regulamentada pelo decreto n.º 544 de 31 de janeiro de 1962 — um emaranhado de contradições e amadorismos. A própria caracterização legal do que é um filme já é tornada confusa pelo parágrafo 2 do artigo segundo, segundo o qual, para fins de aplicação da lei, o vídeo-teipe é considerado filme. Portanto, os seriados da TV Globo são filmes do mesmo modo que *Berlim na batucada*, *O pagador de promessas*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *O roubo das calcinhas*. Sem falar nos *shows* humorísticos ou musicais, competições esportivas ou seja lá o que for. Se é vídeo, é filme — nos afirma a lei. Já o parágrafo 3 do artigo terceiro torna compulsória a exibição semanal de um "filme" feito especialmente para TV, com um mínimo de 25 minutos de duração... mesmo que o artigo anterior tenha, como vimos, impossibilitado definir com exatidão o que é um filme.<sup>2</sup>

O cinema (enquanto registro de imagem em película de acetato revelada em laboratório, montada em moviola e sonorizada posteriormente) vem tentando em vão reconquistar pelo menos uma parcela dos atuais

telespectadores. Antes que o conseguisse, porém, passou a sofrer o assédio dos novos meios eletrônicos, não mais apenas no seu modo de difusão, mas no próprio processo de produção.

Em 1956 foi inventado e comercializado o registro de imagens pelo método conhecido como vídeo-teipe, que apresenta inúmeras vantagens comerciais diante da película tradicional. Enquanto esta define-se como preto e branco e colorida; é revelada através de sucessivos banhos químicos em caríssimos laboratórios; e montada numa moviola onde é cortada e colada — uma única fita de VT registra igualmente a cores ou preto e branco (depende do aparelho registrador); dispensa revelação; e simplifica a edição (realizada eletronicamente pela copiagem dos trechos na ordem desejada).

A partir de 1972, quando Frank Zappa realizou para a Warner o primeiro longa-metragem em VT para distribuição comercial (*200 motels*), outros cineastas famosos experimentaram os novos recursos: Godard em 1976 na TV francesa, Antonioni em 1979 na TV italiana, Francis Ford Coppola em 1982. Aqui no Brasil, boa parte de *Os Trapalhões na guerra dos planetas* — 1978 de Adriano Stuart foi feita desta maneira. É mais barato, mais rápido e mais prático.

Outra novidade viria ainda afe-

FC — O que levou você, um cineasta, a se interessar por trabalhar para televisão?

GUSTAVO DAHL — Quando você se interessa pelo universo visual, ou visualmente pelo universo, você sempre tem uma linguagem de predileção, mas o interesse por códigos complementares redimensiona o interesse pelo código principal. Ou seja, quem gosta de cinema sente-se também interessado por pintura, por arquitetura e também por novas técnicas de reprodução do real, como a televisão. Ao mesmo tempo, a televisão é um fenômeno social que está entre os três ou quatro mais importantes do século, ao nível da energia nuclear, do radar — as grandes invenções que realmente mudam as relações sociais. Nos anos 50, quando eu comecei a circular, era um cinéfilo radical que nutria pela televisão um supremo desprezo. Era como uma coisa que tinha vindo para acabar a brincadeira. A prova do que eu estou dizendo é que no início dos anos 60 em um número especial do *Cahiers du cinéma*, quando perguntaram ao Truffaut o que ele faria se acabasse o cinema, ele respondeu: "filmes para televisão".

FC — Quando surgiu sua primeira oportunidade prática de trabalhar para TV?

GUSTAVO — Foi com a RAI (a TV italiana), fazendo uma correspondência do Festival de Cannes; depois um filme sobre cinema brasileiro; e mais tarde, *Uirá*, que foi um filme bolado para televisão. Quando apareceu aqui o *Globo Shell* eu comecei um projeto sobre Projeto Rondon, que depois passou para educação e terminou sobre música popular brasileira. E aconteceu também o seguinte: eu fui ganhando experiência. E dirigi também um de ficção no *Caso Especial*.

1 Os filmes brasileiros exibidos foram em geral chanchadas do derradeiro período da Atlântida, melodramas da Vera Cruz, comédias dos Trapalhões, filmes eróticos da Magnus ou Cinedistri, ou a produção mais diversificada da EMBRAFILME.

2 Entre outras distorções, o desenho animado não é considerado estrangeiro para fins de proporcionalidade, desestimulando toda programação infantil nacional. Um estudo mais aprofundado do decreto 544 encontra-se no trabalho inédito de Zulmira Ribeiro Tavares *Circunstância e crítica: videocinema Brasil 1980*.

3 O Betamax é utilizado pela Sony, Sanyo, Toshiba, Sears e Zenith. O VHS é utilizado pela Panasonic, RCA, Sharp, Hitachi e Magnavox.

FC — Gostaria que você falasse mais da TV enquanto meio...

GUSTAVO — Existem as experiências maravilhosas, novaiorquinas do Nam June Paik. Aquário na televisão, fica passando um VT com peixinhos, não precisa alimentar... Outro grande barato da televisão é o autor poder sair no meio da rua e ver a sua obra passando em todas as casas. Ela circula numa outra dimensão que o cinema. O cinema circula temporalmente, já a televisão circula espacialmente.

FC — Voltemos às suas experiências com a TV. Fale mais dos filmes para a RAI.

GUSTAVO — Foram feitos por volta de 1970, 1972, em película, com edição final feita em VT. Porque ainda o que faz a televisão evoluir é o cinema. Colocando a questão da televisão de alta definição, o sistema de reprodução da alta definição está na frente do sistema de registro, então, por enquanto, o melhor suporte para registro ainda é a película cinematográfica.

FC — Compare as condições de produção entre cinema e TV, e entre RAI, TV Globo e TV-Educativa.

GUSTAVO — Isso é uma coisa muito interessante sobretudo porque televisão é produção. Só para dar uma idéia, quando eu fui para Cannes fazer um documentário de uns 15 minutos em branco e preto e 16 mm, a equipe tinha 11 pessoas e um caminhão. Era a mordomia estatal. Quando eu estava fazendo o filme sobre o cinema brasileiro (*Cinema brasileiro: ele e eu*) precisava da cópia de um filme que estava em Paris, a cópia veio por um transportador, entrou no *Teleciné 35* em 35mm, passou para *teipe*, já saiu em 16 mm do outro lado e eu fui para a moviola com o trecho que precisava. Precisei de um arquivo musical de música brasileira, e encontrei lá coisas raras assim como gravações feitas em 1948 na ilha de Itaparica. Na Globo, em um certo sentido, é o contrário, porque os programas que as pessoas de cinema vão fazer lá têm de ter custos menores. Na Globo você se sente assim como o rabo do leão, ou seja, um leãozinho enorme e você é a última parte, aquele penacho que tem no rabo do leão e ele usa pra sacudir as moscas. Agora, tem o meio termo, a estatal pobre como a TVE, mas num certo sentido talvez seja a mais simpática, porque é menos burocratizada. Você tem, num certo sentido, mais liberdade, não tem a ditadura do IBOPE. Eu acho que as televisões estatais educativas e culturais é que seriam o ponto de contato natural com o cinema brasileiro.

tar o mundo cinematográfico, desta vez referente à distribuição e exibição. Desde o início dos anos 70 começaram a ser lançados no mercado aparelhos gravadores/reprodutores de VT para uso doméstico, permitindo o aluguel e/ou compra de cassetes.

Tantas vantagens não viriam sem pequenos problemas. Um deles é a existência de dois sistemas incompatíveis (o cassete de um não funciona no do outro): o Betamax e o VHS<sup>3</sup>. Outro é a decrescente definição das imagens com sucessivas copiagens sem utilização da matriz, ou seja, com as cópias da cópia. Isto nos remete à mais crucial das desvantagens do VT: a extrema dificuldade, senão impossibilidade, de resguardar os direitos de autor em aparelhos de tão fácil manuseio e tão grande difusão.

Como vemos, a comercialização do VT nos anos setenta, assim como a da própria televisão em 1947, veio modificar todos os setores da indústria cinematográfica mundial. Fato semelhante já tinha acontecido na década de 30, quando a subida dos preços causada pelo advento do som estrangulou diversas cinematografias regionais.

Não há crise no cinema enquanto arte ou meio de comunicação — o que existe é uma revolução tecnológica que ainda não chegou ao seu término e, se hoje beneficia apenas alguns, terminará por englobar a todos.

FC — Você fez muitos trabalhos para esse tipo de emissora?

GUSTAVO — O trabalho que fiz para a TV-E foi fundamentalmente no *Cinema Rio* e era um trabalho (*Sol Ipanema*) no qual me interessava fazer uma experiência de edição na televisão. Foram quatro períodos de seis horas para um filme de 10 minutos, o que talvez em termos de televisão seja considerado um exagero. Eu queria fazer uma experiência de edição curta em TV, quer dizer, trabalhar com planos rápidos para maior intensificação da informação, uma coisa até mandada em cinema. Hoje em dia, depois daquele momento que o Artur da Távola chamava de "editite", entrou o momento da pausa, aqueles planos longos... É legal variar um código que já estava esgotado, e para isso a TV-E é ótima.

FC — Voltando aos filmes da RAI, eles eram muito diferentes?

GUSTAVO — O de Cannes se chamava *Lady Festival*, que era o nome de um concurso de *miss* do festival. Um pedaço da entrevista do Robert Bresson, a despedida de Chaplin, um prêmio para o Buñuel. Ao mesmo tempo, eu filmava o *strip-tease* da *starlet* pornográfica alemã, tudo para sair na televisão italiana, sem mostrar nada. Cada vez que ia aparecer alguma coisa: corta! Ou então um grupo *folk* americano que ficava tocando, ou uma passeata ecológica. Era um ensaio cinematográfico para um programa de cinema, liberdade total! Como o *Cinema brasileiro: ele e eu*, do qual fiz uma versão brasileira, misturava material de arquivo, depoimentos, cenas de filmes. Aliás, os dois filmes foram feitos assim. A RAI tem no seu arquivo o primeiro Festival de Cannes, sabe lá o que é isso? Jean Cocteau tomando absinto, com o punho da camisa dobrado como ele usava... Já o *Uirá* foi feito para a televisão não como linguagem, mas como meio. Quer dizer, filmado em 16mm com pouca luz, em cima do tripé, com *zoom*, usando a população local. Num certo sentido uma pesquisa parecida com a dos irmãos Taviani nos filmes da Sardenha, só que o deles é bem mais terminado... Mas *Uirá* foi feito sem a preocupação de ser para televisão.

FC — Fale agora do seu trabalho na TV Globo.

GUSTAVO — Em *O som do povo* os recursos eram muito poucos: uma câmara, um nagra para gravar música, um nagra para mixar, uma meia dúzia de *photo-flood*. Pelo fato de ser da Globo muita gente tocou e cantou de graça e deu depoimentos. Eu tinha um roteiro ambicioso que pegava várias fases da música popular brasileira, mas diante das condições de produção se tornou irrealizável. Mas a estrutura era boa, tinha Paulinho da Viola cantando no largo do Boticário; Roberto Menescal cantando *O barquinho vai ali* a caminho da Barra,

no clube Costa Brava; e o grande barato final que pintou na montagem. Carmem e Aurora Miranda cantando *Nós somos as cantoras do rádio*, passava pro Caetano e Gil cantando a mesma música, e terminava com Sandra e Marília Pêra também cantando. Era a grande montagem paralela da música. No dia seguinte em que o especial foi ao ar, o Boni mandou fazer um famoso memorando dizendo que era péssimo, da concepção à realização. Na filмотeca da Globo-Shell, onde esses filmes acabaram sendo veiculados, é um dos que mais saem. Não só pelo tema, mas virou uma experiência de grande comunicabilidade.

FC — Na Globo você também trabalhou com ficção, não é verdade?

GUSTAVO — A *promessa* foi um texto meu baseado numa notícia de jornal, uma história incrível de um pescador que está na miséria na Bahia e faz uma promessa de sacrificar uma filha a Iemanjá se pescar um peixe grande — e depois tem de encarar o fato. Foi gravado numa ilha aqui perto no Rio de Janeiro chamada Ilha da Madeira que tinha um clima bem mexicano, as casas são ainda casas de pescadores, tem um *flamboyant* que deita na praia... Esse é um trabalho que eu gostaria de rever; na época, embora tivesse tido uma boa audiência, a crítica ou caiu de pau ou ficou indiferente. Mas acho que já era uma pesquisa sobre uma imagem latina e a realidade brasileira, o que hoje estão fazendo com essas mini-séries. Depois dirigi outro. Chamava-se *Gangster*, era um texto muito fraco do José Vicente que eu, só pelo prazer de transar com o meio, fiz muito sofisticado. Esse também tem uma pesquisa sobre plano geral, plano e contraplano com três câmaras, já que a estética da televisão é a estética dos anos 30. Tinha umas coisas interessantes que foram cortadas pela censura, ou pela autocensura. Uma cena em que um ladrão que passava a navalha fechada no busto da Débora Duarte, era o Ginaldo de Souza...

FC — Depois de todas estas experiências, quais as perspectivas para você hoje na TV como cineasta?

GUSTAVO — Esta questão de cinema está ficando complicada, pois há um enorme estreitamento econômico do cinema brasileiro, pela relutância do governo em investir na atividade, pelo fato de a televisão ter passado a divulgar a imagem brasileira no exterior, lugar que era tradicionalmente ocupado pelo cinema. Por outro lado, vejo um grande interesse de profissionais de cinema pela TV, mas uma prática relativamente pequena. O cinema brasileiro está perdido entre correr a aventura de um mercado que deteriora e se impor culturalmente a um meio maior de difusão. Se é para fazer cultura, vamos direto à antena: você vai encontrar certas limitações, como presença da publicidade ou a latitude do público,

mas vai realizar este lado importante que é a comunicação. Eu não me interesso especialmente pela televisão comercial. Isso é engraçado, pois me interesso pelas questões de mercado, mas do ponto de vista político. Mas reconheço que o primeiro capítulo da novela *Brilhante* do Daniel Filho, é uma obra-prima. Há grandes diretores de TV no Brasil que trabalham nesta faixa do tele-drama: o Avancini, o Régis Cardoso, o Walter Campos. E há um excesso de mão-de-obra na direção do cinema, não há produção para tanto diretor. A televisão sob suas mais diferentes formas, comercial ou educativa, é um escoadouro deste cabedal.

FC — Você falou anteriormente da influência do cinema na televisão. Não acha que os meios eletrônicos modernos, que foram feitos visando a TV, estão igualmente influenciando o cinema?

GUSTAVO — Na área de cinema, a possibilidade de ter uma unidade geradora de imagem em vídeo é uma coisa cada vez mais acessível. Se você pensar que a indústria de eletrodomésticos está investindo no *boom* do vídeo-cassete, você poderia ter redes de distribuição independentes de programas de TV; você poderia fazer grandes clubes de programas e até rentabilizar um tipo de televisão mais dinâmico do que atualmente. A televisão por antena atende a vários extratos da população, mas censura uma porção de pessoas que se interessariam por outro tipo de programação mais aberta.

FC — Tirando as novelas, ou tele-dramas como você preferiu chamar, o que há de melhor na TV brasileira?

GUSTAVO — Há uma reflexão muito interessante do Marshal Mac Luhan que diz que a arte acabou e seus últimos espécimes são os telejornais e anúncios de publicidade do Terceiro Mundo. Alguns comerciais são obras-primas, aquele da Ilha da Fantasia, o *Alô-alô* da Companhia Telefônica... Isto é sensacional. O uso da televisão, do ponto de vista social, é um tema muito interessante apenas aflorado pela intelectualidade brasileira. Na verdade, uma das poucas pessoas que trabalham nesta direção do ponto de vista teórico é o Artur da Távola. Esta ótica da frustração que move a economia de consumo é uma coisa desumana para um país pobre como o Brasil. Quando você vê no horário nobre vários anúncios de comida para cachorro onde, segundo o doutor Eugenio Gudín, morrem de fome 30 milhões de pessoas — você fica impressionado que um *medium* que alcança 40 milhões de pessoas (a população ativa do país) seja objeto de uma mensagem restrita a um grupo social tão pequeno quanto os que compram comida de cachorro em supermercado.

entrevista a Antonio Carlos Amancio e Hilda Machado

# PAULO PERDIGÃO



A morte comanda o cangaço - 1960, de Carlos Coimbra e Assalto ao trem pagador - 1962, de Roberto Farias (na foto, Wilson Grey e Jorge Dória, entre outros) - dois exemplos de filmes brasileiros com alto IBOPE na televisão.

FC — Como você, um crítico de cinema, vê o fato de também ser programador dos filmes da TV mais importante do país?

**PAULO PERDIGÃO** — Quando eu fui para a Globo em 1974, fui com aquela coisa do crítico, do historiador, querendo fazer uma cinemateca e trazer para casa do espectador, passar Lubitsch, John Ford, mas a Globo é uma emissora comercial e concluí que isso era um negócio impraticável. A diferença capital é que na TV o público é de 50 milhões de pessoas, entendeu? Não dá para passar um filme para o público de Ipanema, o filme vai ser exibido no país inteiro... Em Osasco, em Cocorobó, etc. No começo eu fiz muita bobagem, peguei um filme do George Cukor chamado *Amor entre as ruínas/Love among the ruins* com a Katherine Hepburn e o Lawrence Olivier, lindíssimo, e coloquei na primeira exibição. Foi o maior cano que a Globo já teve. Deu sete pontos de uma audiência possível...

FC — E qual é a explicação para isso?

**PERDIGÃO** — É um filme muito sofisticado para TV, que não é de jeito nenhum um veículo sofisticado, é um veículo frio. Se você pegar o *Providence* do Resnais ou um Fellini ou um Bergman e botar na televisão, você está cometendo um duplo assassinato: você vai destruir o filme e destruir a televisão. *A aventura do Antonioni* na televisão deve ser insuportável!



FC — Mas o filme do Cukor foi feito para televisão...

**PERDIGÃO** — O *Love among the ruins* por acaso foi feito para televisão, mas sem nenhuma das características, pois o George Cukor não fez a menor concessão. Inclusive foi feito para a TV inglesa, o que é uma outra jogada. A televisão brasileira está inteiramente dominada pelo estilo da televisão americana, a ponto de, se eu passar um *made for TV* americano faz logo sucesso, mas se eu tentar um francês... Eu vi um Molière feito para TV francesa, até interessante, mas com um tempo inteiramente diferente do filme americano. O brasileiro está viciadíssimo naquilo que os sociólogos chamam de estereotipagem.

O telespectador é extremamente impaciente, se não se interessa nos primeiros 10 minutos, muda de canal ou desliga o aparelho. E assim você pode destruir um grande filme de cinema pondo no veículo errado.

FC — E filmes brasileiros feitos para TV?

**PERDIGÃO** — Eu vi o *Joana Angélica* que o Walter Lima Junior fez para televisão. E falei para ele que achava interessantíssima a ideia de fazer uma discussão em torno de um tema histórico — mas que não achava que fosse um filme para televisão. O espectador não tem predisposição para uma discussão dessas, quase epistemológica...

FC — Mas o Walter Lima é um diretor que trabalhou dois anos e meio no *Globo Repórter* e aprendeu a produzir certo produto para a Rede Globo. O filme inclusive não dá nem para exibir no cinema porque a metragem é curta. Foi feito para passar na TV, tem segmentos para encaixar os comerciais no meio...

**PERDIGÃO** — O Walter fez um filme contra o modelo da Globo, partindo para um tipo de TV que ele acha perfeito. Eu acho que *Joana Angélica* é um salto qualitativo muito grande em relação ao que temos aqui em termos de televisão.

FC — Talvez em termos da Globo, não sei se na TV Educativa...

**PERDIGÃO** — Estou falando de uma televisão comercial, que atinge um público imenso de 50 milhões de pessoas.

FC — Quantas horas por dia da programação da Globo são usadas na exibição de filmes?

**PERDIGÃO** — 35% de longas-metragens, sem contar as séries feitas especialmente para TV. Isso vai ser reduzido, agora só vai ter um filme inédito por semana.

FC — Quais os principais critérios da Globo para comprar um filme?

**PERDIGÃO** — Não está comprando nada com censura de 18 anos no cinema porque só pode passar depois das 23 horas. Há também um problema de natureza técnica, ficou muito rigoroso o controle da imagem, o

som tem de estar perfeito, a imagem limpa. Às vezes até exageradamente limpa. Acontece que os filmes brasileiros até determinada época tinham som ótico, e quando transcrevem para som magnético em geral fica uma droga de qualidade. Você não ouve nada, é um chiado medonho. Você não pode querer que *O cangaceiro* tenha o padrão X exigido pela Globo!

FC — E o IBOPE? Filme nacional dá IBOPE?

**PERDIGÃO** — Dá, e bastante. *O pagador de promessa* foi muito bem no ano passado; *A morte comanda o cangaço* foi ótimo; *Assalto ao trem pagador* foi uma das maiores audiências que a Globo já teve; *Rio 40°* foi muito bem; *O cangaceiro* foi ótimo; *Orfeu do carnaval* não pode ser considerado filme brasileiro mas também foi bem; *Vidas secas* foi bem...

FC — E as chanchadas?

**PERDIGÃO** — Maravilhoso IBOPE. Acontece que as cópias estragavam e a Atlântida não tinha condições de repor cópias novas. Agora, o filme chega, e nós gravamos logo em VT. São 18 ou 19 emissoras filiadas, além das cinco principais, num total de 29. Depois de percorrer 29 emissoras, não há cópia que resista...

FC — Os filmes da Vera Cruz também obtinham bom público?

**PERDIGÃO** — Muito bem. Sempre foi ótimo. Não há problemas de IBOPE com filmes brasileiros...

FC — Mas a Globo só passou dois filmes brasileiros em 81, enquanto a TVS passou 59 e a TVE, dois. São dados estranhos, pois são 1.304 longas americanos e só 88 brasileiros... Se a TVS não exibisse pornochanchadas e policiais do Jece Valadão, a proporção seria bem maior. Como você se coloca com relação à reserva de mercado, estender a lei de obrigatoriedade também à TV?

**PERDIGÃO** — Pessoalmente, sou inteiramente favorável a uma reserva de mercado em relação ao longa-metragem brasileiro. Seria algo como essa nova lei que exige um filme por semana com legendas, para os surdos-mudos. Seriam quatro filmes nacionais por mês. Sou favorável.

FC — A mesma coisa em relação ao curta-metragem?

**PERDIGÃO** — Eu acho que juntar vários curtas num programa ia ser meio difícil, porque é muito fragmentado, além de já ter sido feito pela TVE e a Globo não gosta de imitar ninguém. Atualmente não passam curtas-metragens por falta de programação para isto, e por falta de oferta. Acho que a melhor solução seria um curta acompanhando um longa. Como no cinema.

entrevista a  
**Antonio Carlos Amâncio  
e Paulo Costa Martins**

---

## ANDREA TONACCI

---



FC — Você está mexendo com vídeo-teipe há quanto tempo?

**ANDREA TONACCI** — A primeira vez que usei foi em 1973. Eu li. Soube que já se usava desde 1960 um VT portátil, uma coisa assim que dava para usar a imagem na mesma hora em que se estava gravando. Que se podia não só ver e conferir o que se estava fazendo — uma idéia ainda de cinema — como já interferir com a imagem naquele mesmo momento. Aí eu me interessei. Foi uma oportunidade em que eu estive nos Estados Unidos e comprei um usado, o primeiro modelo comercial que tinha saído, da Sony, que era rolo ainda, de meia polegada, preto e branco. Foi assim que apareceu.

FC — A partir daí você resolveu usar o vídeo-teipe sistematicamente em seus trabalhos?

**TONACCI** — Eu não uso sistematicamente. Uso em alguns trabalhos. Em outros uso filme. Depende do que me interessa, do que eu quero, da qualidade que eu exijo, do lugar onde eu estou. Não deixei de usar película, por estar usando vídeo.

FC — Você acha mais tranquilo trabalhar com o vídeo?

TONACCI — Atualmente ainda é bem complicado você trabalhar com vídeo. É uma tecnologia realmente diferente, tem que iluminar de outra maneira, mesmo que o resultado possa ser considerado o mesmo. Você filma com uma câmera de filmar como você filma com uma câmera de vídeo. Mas se você não conhecer a prática das duas coisas, são resultados diferentes. Se você pretende fazer a mesma coisa, da mesma maneira, não funciona. Inclusive, são linguagens diferentes. Com o cinema, a gente tem uma estrutura na cabeça muito mais precisa, muito mais densa, mais decupada. Já com o vídeo, você pode estar com a imagem rodando o tempo todo, não importa.

FC — Isso por quê?

TONACCI — Porque você desgrava, grava em cima, se for o caso.

FC — Hoje você continua com a mesma câmera?

TONACCI — Não. Eu uso um sistema que se chama U-Matic, que é uma fita mais larga (três quartos de polegada) usada no sistema profissional de TV. Minha máquina é japonesa. Uma câmera Sony e um gravador JVC.

FC — E o material, você encontra aqui?

TONACCI — Encontro aqui, ao preço cinco vezes maior que lá fora. Mas como a norma é o contrabando, é no contrabando mesmo que as coisas são adquiridas. Aí você paga pelo menos metade do que custaria oficialmente. E tem mais: não é assim tão fácil achar o material. Porque é oficialmente controlado. Se a Sony traz para o Brasil um milhão de vídeo-cassetes para vender durante um ano, com certeza essa venda já está reservada para a Globo, Bandeirantes, etc. Então você não tem. Você pode comprar um, dois, dez e não dá para comprar mais. Uma coisa que custaria 20 dólares, aqui você paga 20 mil cruzeiros.

FC — Então, financeiramente, me parece que a coisa acaba saindo muito mais cara que cinema?

TONACCI — Não, não é aí que está a diferença de custo. A diferença de custo está no acabamento. É um equipamento muito sofisticado para se ter, um equipamento que se renova a cada ano e que no Brasil não existe técnico que saiba operar. Pode ter na Globo algum técnico. No caso particular meu: fiz um trabalho em vídeo e a produção me saiu relativamente barata, comparada a filme, porque é som direto, a priori a coisa já estava mais ou menos estruturada. Mas faltava o acabamento, que só dava para fazer, com qualidade profissional, numa TV, porque esses estúdios pequenos que estão por aí (essas ilhas de edição, como o caso da Sony) são muito bons para você exibir no seu aparelho, ou botar em cabo, ou fazer algum comercial, enfim, uma coisa rápida.

Mas se você quiser fazer uma coisa mais sofisticada, se você quer trabalhar o cromo, as cores (ou seja, saber usar o que o equipamento pode te dar), então isso custa caro porque quem tem são as grandes emissoras. Para alugar esses equipamentos sai uma fortuna: você entra dentro da malha comercial deles. Se você trabalha em buracos, você vai ficando louco, porque não tem continuidade nenhuma de trabalho. O que se pretende agora no Brasil é que as pequenas firmas produzam para a TV. Acho isso ótimo. Mas não é nada mais do que a repetição do esquema de sempre: produtoras "independentes", isto é, totalmente dependentes da TV ou coisa assim (porque não existem subvenções oficiais), fazendo comerciais para TV, documentários comerciais ou comerciais mesmo, só isso.

FC — E há uma tendência desses setores "independentes" crescer?

TONACCI — Há, claro que há. É esse mercado que já está aí.

FC — Inclusive com equipamento mais sofisticado?

TONACCI — Bom, o equipamento de vídeo você tem, a cada dois anos, que estar reciclando, se você quiser ficar a par do que está ocorrendo. Obviamente, eu tenho o meu há sete anos.

FC — E dá para você trabalhar bem?

TONACCI — Continuo. Mas agora eu preciso trocar. Estou mais interessado em fazer trabalhos, independente de ter o equipamento.

FC — Como você tem trabalhado, esporadicamente?

TONACCI — Faço *free-lancer*. Mas não se trata de ser mais ou menos profissional. Minhas coisas eu faço de uma maneira só, sejam elas feitas para TV, para uma empresa que quer usar a imagem em circuito fechado, ou nos meus trabalhos.

FC — O "mais profissional" eu me refiro ao fato de você ter que respeitar um tema, um tempo estipulado, respeitar exigências em termos de produção, entrar no esquema de produção organizado tal como está.

TONACCI — Eu sobrevivo de fazer trabalhos comerciais, como *free-lancer*. Tenho uma produtora, e às vezes executo trabalhos com ela também.

FC — Trabalhos para quem?

TONACCI — Desde Telesp (Companhia Telefônica) até TV Bandeirantes, ou Sabesp, ou filmes para indústrias, como tintas Coral, sei lá.

FC — Esses trabalhos são sempre com vídeo?

TONACCI — Não, não todos. Parte em vídeo, parte em filme.

FC — A parte de vídeo é dirigida...

TONACCI — ... mais às TVs ou circuitos internos. Nos circuitos internos, você tem uma empresa que pretende divulgar, internamente, algum produto novo, alguma metodologia de trabalho, alguma reestruturação interna. Então a coisa é feita em vídeos porque há televisores espalhados na firma. O Cenafor (Centro Nacional de Formação) usa vídeo nos seus trabalhos de preparação de professores ou de formação profissional. Usa vídeo antes de qualquer outra coisa.

FC — Esses trabalhos ocorrem com frequência ou são coisas esporádicas?

TONACCI — É o suficiente para que eu sobreviva. Quando aperta, eu pego um trabalho.

FC — Digamos, por exemplo, para as emissoras de TV. Que tipo de coisa você já fez?

TONACCI — Fiz uma co-produção com a Bandeirantes, de dois especiais, que foram propostas levadas por mim à Bandeirantes. Acredito que seja uma coisa rara, no sentido de ter sido a primeira co-produção que eles fizeram. Eles entraram com uma parte, e eu entrei com o que eu tinha. Toda a parte de preparação, elaboração do tema, eu levei. Cheguei com o material realizado e eles me "ajudaram" a terminar, o que naturalmente impôs assim uma espécie de estrutura que a TV predetermina como programa que vá ao ar. Isso na fase de acabamento, porque fiz a edição lá com eles, no equipamento deles.

TONACCI — São dois especiais sobre as expedições para contatar os índios Arara, um grupo que não tinha sido contatado até hoje. Da minha parte, fiquei oito meses na mata, acompanhando. Depois voltei mais três meses. O trabalho de edição demorou três meses para ser feito, mas talvez pudesse ter sido feito em duas semanas. O resultado, a nível de linguagem, é péssimo. A nível de qualidade é bom. Eram dois programas de uma hora.

FC — Mas você quando foi para a mata, você não foi contratado, nem tinha contato com a Bandeirantes?

TONACCI — Isso foi num determinado momento do trabalho que eu senti necessidade de um apoio financeiro, porque a coisa se prolongou muito. Uma coisa que eu esperava que ocorresse em quatro meses levou mais de um ano. E eu não tenho como me sustentar, porque se estou lá, não estou ganhando nada. Então, para finalização, eu precisei me escorar em alguém que tivesse interesse na coisa.

FC — No caso dos Arara, por exemplo, por que você levou vídeo e não filme?

TONACCI — Porque a intenção não era exatamente o registro da coisa, para depois reproduzir. Era um trabalho com eles mesmos, o uso da imagem no próprio local. Por exemplo, lá em Altamira tem uma TV e esses índios eram tidos, pela propaganda oficial na área, como guerrilheiros. Foram, inclusive, atacados pela polícia. E eu botei no ar a imagem deles. De certa maneira, contribuí para comprovação de que se tratava de índios realmente, de gente defendendo a terra deles, os direitos deles, contra esse avanço indiscriminado, feito sem o menor respeito. Isso foi um uso do material que fiz lá, sem editar nem nada: vai com o cassete lá na emissora (quer dizer, eles têm uma máquina Sony), bota no ar e atinge um raio de 100 quilômetros no máximo. Você desce ali do morro onde está a antena e vai à cidade. Então, é o único programa que existe. Você conversa com as pessoas e elas estão ligadas naquilo, se conversa de uma maneira criativa. É uma coisa cultural local, então valoriza o conhecimento daquelas pessoas a respeito da própria área. As pessoas estão discutindo coisas a respeito do que elas sabem, elas têm alguns critérios para comentar, elas historicamente conhecem e vivem naquele lugar. Então tem um efeito, porque não é como novela e tal, que o pessoal repete de blá-blá-blá e nem sabe exatamente do que se trata, e assumem valores que não são deles.

FC — Quando você foi para lá, você já sabia dessa possibilidade e por isso levou o equipamento de vídeo?

TONACCI — Não, eu já vinha fazendo um trabalho em aldeias que era realmente fazer com que alguns grupos já mais aculturados, em seus movimentos autônomos de defesa de seus territórios, usassem uma tecnologia um pouco mais rápida e mais eficiente, no sentido de comunicar coisas que verbalmente e por escrito é muito difícil para uma pessoa que não tem essa estrutura como formação cultural própria. Por mais que essa tecnologia também seja decorrente da nossa civilização, ela é o olho, e o olho é uma coisa comum. Então eles usam. E muito do material é feito por eles mesmos.

FC — Como assim?

TONACCI — Eles pegam a câmara e fazem. Desde que fica entendido o processo de que aquilo serve para mostrar alguma coisa e para eles se verem (coisa que a escrita já é um outro código), é só pegar a câmara e fazer.

FC — E eles chegaram a fazer isso frequentemente?

TONACCI — Chegaram. Teve muito material feito por eles e exibido em outros grupos. Os outros também fizeram. Obviamente também acontecem problemas. Tem grupos para quem a imagem tem outros valores que eu não conheço. Isso eu só descobri fazendo, não havia outra maneira. Antropólogos e tal não me ajudaram em nada.

FC — Você apareceria um pouco como concorrente, não é?

TONACCI — Seria muito burro se fosse somente concorrente, não é? Eu acho que eles poderiam até aproveitar essas tecnologias para o tipo de conhecimento que eles procuram. Se você prestar atenção, nas universidades do Brasil, hoje o VT é usado para curso de línguas, e olhe lá. Mesmo a ECA, a maior Faculdade em termos de comunicação, não faz funcionar seu circuito fechado de TV, e tem cursos para técnicos em TV. É repetição da mesma história, sempre. Qualquer uso independente não é incentivado.

FC — Você acha que existe possibilidade de repetir esses esquemas de co-produção ou foi uma coisa muito circunstancial? Isso significaria um possível mercado para os chamados independentes?

TONACCI — Se o meio de reprodução, se o mercado é a TV, ele não é paralelo a nada. O máximo de paralelo que existe hoje são duas salinhas aqui em São Paulo que têm um telão para exibir vídeo como se fosse filme. Mas para exibir o quê? Os filmes que foram passados para vídeo, quer dizer, continuando com o mesmo sistema, coisas importadas. Sejam coisas de música, de cinema, peças de teatro, isso pode ser útil no sentido de um critério do que é cultura para as pessoas — um folclore na cabeça das pessoas. Mas quanto a uma dinâmica de análise da realidade, absolutamente não acho que haja ninguém usando dessa maneira. Ou se há, acho que fazem muito bem em ficar calados, senão seriam reprimidos.

FC — Você acha que não seria possível haver esquemas mais frequentes de co-produção de modo que os "independentes" encontrassem mercado de trabalho nas TVs?

TONACCI — O que existem são produtoras de vídeo que, para sobreviver, fazem contratos com a TV no sentido de que tal canal precisa de tal programa ou nós propomos tal pro-

grama a eles. Então, se você propõe, ele tem que ser aceito, antes de tudo. Aí você está novamente dentro dos critérios da TV: o que a TV quer botar no ar ou quais os interesses deles naquele momento, políticos, sociais ou seja o que for. Sendo uma coisa encomendada, você está no mesmo sistema. Então, como canal de exibição de produtos independentes, eu não acredito realmente que a coisa funcione. O que pode haver é um programa semanal de uma hora, etc., para mostrar trabalhos. Tem muita gente usando o equipamento, fazendo trabalhos sem mercado.

FC — Mas eu estou querendo enfatizar justamente a questão do mercado. A TV seria ainda a única saída em termos de mercado? E até que ponto seria possível considerar isso como uma saída real?

TONACCI — Não acho que seja saída não. Eu acho que a TV só vai repetir o esquema de sempre. É TV, não adianta. Ela não é saída, enquanto mercado, para nenhum independente. Ela pretende a descaracterização cultural, é uma mentira...

FC — Isso, supondo que os independentes sejam sempre pessoas preocupadas com um esquema cultural alternativo...

TONACCI — Mas eu estou falando desses.

FC — Mas existem outros. Aqui trata-se de "independente" em termos de mercado, também.

TONACCI — Bom, Galante, no cinema, é um independente em termos de mercado. Pois eu não acho que ele esteja contribuindo para a formação da pessoa. Acho que está contribuindo para o mercado, é um jogo de capital e de uso dos condicionamentos e problemas das pessoas. Não é uma moral que estou emitindo. Façam os filmes que quiserem. Só que isso não soma, não cresce nada.

FC — Minha pergunta é anterior a isso: a questão de um mercado disponível para independentes, *independentemente* do fato de quererem ou não questionar alguma coisa.

TONACCI — O único mercado independente que eu posso prever, nos próximos anos, com a instalação no Brasil dessas indústrias que produzem equipamentos mais caseiros, é a distribuição nesse mercado, na casa das pessoas. Então o cara tem seu equipamento em casa e aí assiste ao filme que quiser. Mas, pelo menos neste momento, a tendência desse mercado é reproduzir, simplesmente, um mercado maior — o de cinema, ou de filme para TV. A pessoa tem seu equipamento para copiar o programa da TV e ver quando quiser, ou filme de sacanagem.

FC — Mas não se trata aí de trabalho profissional.

**TONACCI** — Mas existem videotecas que estão se formando. O filme dos índios, por exemplo. Não sei quem possa se interessar por índio, a não ser realmente a universidade. Bom, essa pessoa vai a uma videoteca e aluga. Então é um mercado de exibição, de alguma maneira.

**FC** — Existem muitas videotecas?

**TONACCI** — Não. Existem algumas poucas videotecas que estão simplesmente vendendo o que é comprado no contrabando, em termos de filmes americanos ou coisas assim. E a produção brasileira para esse tipo de mercado é zero, ou o mínimo, até este momento. Há algumas pessoas interessadas e bem intencionadas para esse mercado. Mas como também acarreta uma produção e um investimento, o raciocínio é sempre capitalista: você investe e tem que ter um retorno. O retorno, nesse mercado, não existe. Esse mercado tem que ser

via satélite ou o que, mas funciona assim.

**FC** — Eu perguntei de videoteca porque no Recife, para minha surpresa, eu passava sempre em frente de um clube de vídeo-teipe.

**TONACCI** — Você foi ver o que eles exibem? Devem estar exibindo desde *blue-movies*, filmes de sacanagem, ou *Tubarão*, *Laranja mecânica*, *Guerra nas estrelas*, ou algum filme europeu. Obviamente tem filmes bons, você pode ver seu filme bom na TV. Mas eles não estão abrindo espaço para você exibir Brasil, por exemplo. Veja o mercado do curta-metragem, por exemplo. Por que o curta-metragem não tem acesso a ser exibido nesse mercado do vídeo? Porque ninguém estimula o interesse nesse tipo de coisa. Em São Paulo, por exemplo, já existem vários clubes de vídeo. Mas o clube de vídeo nada mais é do que uma distribuidora de filmes, só que em vídeo-teipe. Bom, é um mercado que



criado. E ele só pode ser criado a partir de normas que devam emanar a nível federal, do Ministério das Comunicações. TV por cabo é uma coisa que está aí, já toda regulamentada. E já tem os donos da TV por cabo no Brasil.

**FC** — Como é o sistema de TV por cabo?

**TONACCI** — TV por cabo é como se fosse linha telefônica. Você tem um contato na Central, uma assinatura, você paga por mês. Você assiste aos programas que essa TV está te fornecendo, que não são os programas oficiais. Mas acredito que o que vai acontecer aqui, na hora que abrirem, a TV por cabo vai ser utilizada pelas próprias emissoras que já existem, porque ela melhora a qualidade da imagem. Então, quem está recebendo mal a imagem de uma emissora, naquela área vai se desenvolver a TV por cabo: bota um retransmissor via satélite e depois vai por cabo, para casa das pessoas. Nem sei se aí seria

criado. E ele só pode ser criado a partir de normas que devam emanar a nível federal, do Ministério das Comunicações. TV por cabo é uma coisa que está aí, já toda regulamentada. E já tem os donos da TV por cabo no Brasil.

**FC** — Como é o sistema de TV por cabo?

**TONACCI** — TV por cabo é como se fosse linha telefônica. Você tem um contato na Central, uma assinatura, você paga por mês. Você assiste aos programas que essa TV está te fornecendo, que não são os programas oficiais. Mas acredito que o que vai acontecer aqui, na hora que abrirem, a TV por cabo vai ser utilizada pelas próprias emissoras que já existem, porque ela melhora a qualidade da imagem. Então, quem está recebendo mal a imagem de uma emissora, naquela área vai se desenvolver a TV por cabo: bota um retransmissor via satélite e depois vai por cabo, para casa das pessoas. Nem sei se aí seria

**FC** — Parece que acaba de sair agora nos Estados Unidos um sistema

que é absolutamente perfeito em termos de reprodução, e se equipara em qualidade ao filme cinematográfico.

**TONACCI** — Tem câmeras de alta definição, tem o *high band-video*, como eles dizem. E dá realmente uma qualidade bastante superior ao que normalmente se usa como vídeo, inclusive nas televisões. É um equipamento especial para você fazer o seu trabalho em vídeo, mas tira cópias em filme para projetar nos cinemas. E você tem uma definição análoga. Eu nunca vi a imagem desse sistema novo, que é muito recente. O máximo que eu vi foi o filme dos Trapalhões,<sup>1</sup> que a Globo fez com o seu equipamento, e transferiu para filme, nos Estados Unidos. Ou *O mistério de Oberwald*, do Antonioni, que é feito em vídeo também e repassado para filme. Mas se a tecnologia do vídeo quer substituir a do cinema, como registro, está sendo feito. Não vejo por que não. Vai se continuar fazendo cinema, só que se usa uma outra câmera, como do 35mm se fez o 70mm, para tirar cópia em 35, porque se teria uma definição muito maior. É a mesma história. Mas esses equipamentos são caríssimos. É uma sofisticação que só o capitalismo pode se permitir e não a produção independente.

**FC** — Em geral, você acha que o vídeo encareceria a produção? Você mencionou desvantagens quanto a preço de equipamento e de cassete...

**TONACCI** — Não, a película é mais cara do que o cassete. Vamos supor que você queira fazer um filme para cinema e esse filme custe 15 milhões. A diferença de custo vai estar na realização dele e não na produção em si. No sistema de edição os custos vão ser quase análogos. Então a tua economia pode ser motivada pela tecnologia. Você pode, por exemplo, comprar uma fita e usar aquela mesma até ter todo o seu filme; porque você só copia o que te interessa, depois. Então você não vai gastar rolos e rolos de filme, que custam uma fortuna. Não tem que revelar, não tem que copiar. Você vai trabalhar eletronicamente. Então vamos dizer que você tem uma economia nessa área. Você pode chegar à produção final, editada eletronicamente, com 10 ou 12 milhões, com uma economia de três a quatro milhões. Bom, você vai passar isso para o filme, tenho certeza que você vai gastar pelo menos a diferença entre esses dois custos, porque são mercados competentes, são tecnologias em competição no mercado.

**FC** — Lembra um pouco a questão da ampliação do 16 para o 35mm.

**TONACCI** — É a mesma história. Essa teoria de que o 16 custa menos, então se faz em 16... O que tem que melhorar são as projeções em 16. A ideologia das salas para 5.000 pessoas, isso já é outra história.

**FC** — Você não vê muitas vantagens, em última análise, na utilização do vídeo...

**TONACCI** — Eu vejo vantagens totais no uso do vídeo...

**TONACCI** — Eu vejo vantagens totais no uso do vídeo quando elas pretendem uma interferência autônoma na realidade, quando elas puderem ser usadas nesse sentido. Se elas forem reprodutoras do mesmo sistema de opressão (porque os meios de comunicação não são nada mais do que isso), então vamos repetir a mesma história com novos meios sofisticados de condicionamento das pessoas. Se o uso do vídeo faz as pessoas pensarem no seu condicionamento, eu acho perfeito. Isso eu acho independente. Senão... chamar de produção independente só porque é produzido por uma firma, isso não é independente.

**FC** — Mesmo esse trabalho autenticamente independente, ele seria exibido onde?

**TONACCI** — Em áreas que podem ser chamadas de marginais, se quiser, mas não acho que sejam. Há trabalhos de Comunidade de Base que são feitos à base de vídeo. E de que outra maneira poderiam ser feitos? Mas obviamente não se permite que esses trabalhos interfiram. Porque os canais continuam sendo os mesmos. A ideologia de produção é a mesma. Nesse sentido, a tecnologia simplesmente sofisticou os meios de controle e deformação das pessoas. Não é uma tecnologia que vai modificar, que vai fazer uma revolução na História. Essas teorias de que se vai revolucionar o mundo através das comunicações, isso é cascata.

**FC** — Afinal, quais são as marcas de equipamento mais utilizadas aqui no Brasil, na área do vídeo?

**TONACCI** — Nesse equipamento mais caseiro, até o momento no Brasil tem a Sony, que está com a sua indústria aqui, tem a Sharp, que abriu uma firma aqui, a JVC, que vai entrar aqui e é a que mais tem em contrabando, que mais vendeu. Depois você tem Panasonic e daí, se quiser falar profissionalmente, você vai para a RCA, para a Ikegame. Ou esses equipamentos de TV, sofisticadíssimos. Eu nunca trabalhei com essas câmaras mais sofisticadas, só dentro de TV, para fazer alguns pedaços do meu trabalho, usando câmera de estúdio. Mas a nível de produção, que você chama de independente, são esses os sistemas mais comerciais que é mercado, para aumentar o consumo mesmo.

entrevista a  
**João Silverio Trevisan,**  
agosto de 1982.

**MARUIM**

**FC** — O que vem a ser a Maruim?

**RUI SOLBERG** — É uma tentativa de fazer vídeo com pessoal de cinema, procurar um espaço para a produção independente no mercado do vídeo-cassete que está explodindo por aí...

**FC** — Por que motivos profissionais de cinema teriam se reunido para organizar uma empresa de VT?

**MAIR TAVARES** — De repente, você tem todo o sistema de produção na mão, elimina negativo, elimina laboratório e tudo o mais, com um custo mínimo.

**RUI** — No som, por exemplo, o VT está dando um resultado muito melhor. Não é preciso usar aquela fita perfurada, os nagra, etc.

**MAIR** — Na verdade o VT vai fazer o que o 16mm nunca conseguiu ser, uma opção mais fácil e mais barata. Isso automaticamente vai criar o próprio circuito independente do vídeo.

**LAURO ESCOREL** — Se você pensar que tem 80 mil aparelhos de VT importados no Brasil, que a Sony espera vender outros tantos no primeiro ano da sua produção nacional, ainda tem a Sharp... você vai notar que há um circuito potencial muito mais amplo do que o de 16mm.

**RUI** — O Super-8 por exemplo, já tem a sua morte decretada...

**MAIR** — A tendência do próprio circuito universitário é ser em VT, é uma coisa muito mais prática, tem instalações muito mais simples que a de um cinema, e requer menos espaço. Não depende de operador, qualquer um pode fazer... Para nós três, que somos de cinema, tem ainda o fato paralelo do VT estar servindo para acelerar o processo cinematográfico. Filmar em filme, montar em teipe e copiar em filme — eliminando toda uma etapa cara e demorada — isso é uma coisa que nos interessa muito.

**ESCOREL** — Em termos internacionais o momento atual é muito de integração entre cinema e vídeo. Todo mundo está usando. Tem a câmera que ao mesmo tempo que filma grava o VT, quer dizer, na hora da filmagem você já pode revisar o plano, fazer opções. Isso em termos de produção é uma economia muito grande de filme virgem, laboratório, tudo isso, além da possibilidade de um trabalho mais integrado e objetivo com a própria equipe. Isso reflete o estágio atual da tecnologia que o cinema está aproveitando. Os fabricantes de equipamentos dizem mesmo que a médio prazo o cinema vai ser feito em magnético. A indústria está caminhando nesta direção, inventando câmeras de alta resolução para dar uma imagem igual à do filme. Então eu acho que ninguém, nenhum técnico, por menos que seja interessado pode ficar à margem. A Maruim é uma tentativa de se manter em dia a evolução da tecnologia. Acho que talvez o pessoal de cinema não esteja prestando muita atenção nisso, e eu acho que devia. O filme talvez fique como uma coisa meio artesanal, mas a resolução em VT é muito mais rápida...

**MAIR** — Ainda elimina todo aquele processo de laboratório, "será que a máquina do estúdio estava regulada direito ou será que fui eu quem errou?"

**FC** — Dê exemplos mais concretos sobre as vantagens econômicas do VT.

**RUI** — Num documentário que fizemos em Cuba nós gravamos 40 fitas de VT, 12 horas de gravação, e depois da edição todas estas fitas serão reutilizadas. E não teve laboratório.

**ESCOREL** — Doze horas de negativo, com revelação e tal, teria saído uma fortuna. Mais de quatro milhões de cruzeiros; nós só gastamos 400 mil. Sem contar o trabalho.

**RUI** — O preço de um curta de 5 minutos, preto e branco, dos vagabundos.

**FC** — E quanto à colocação do produto no mercado, existem possibilidades?

**MAIR** — Creio que existem duas opções. Para a questão da sobrevivência, o VT oferece um mercado em organização: reportagem, *show-room*, documentação e treinamento. É um novo tipo de prestação de serviços.

**SCOREL** — O mercado que interessaria mais, o da televisão, ainda está fechado para a produção independente.

**MAIR** — A televisão brasileira é muito estandarizada, acaba só existindo a Globo... O problema é que as próprias televisões já estão percebendo não ter condições de produzir tudo que botam no ar, e estão começando a se interessar pela prestação de serviços. No Brasil acho que ainda vai demorar um pouco, por causa da Globo.

**RUI** — A Bandeirantes tem mais possibilidade de abrir para isso porque não é uma coisa muito articulada... De repente sai mais barato pagar uma pessoa para registrar o acontecimento do que mobilizar um caminhão daqueles. Como por exemplo, o André Tonacci, que ficou 45 dias no Mato e documentou um encontro dos índios Arara, trouxe o cassete e vendeu. Ou a Ruth Escobar que conseguiu uma entrevista com o Fidel Castro. Isso é bom para a televisão porque ela não poderia mobilizar um caminhão para ficar não sei quantos dias filmando os Arara.

**MAIR** — Também no jornalismo pode aparecer uma oportunidade concreta. O que unificou o Brasil mesmo foi a televisão. Em cada praça de cidade do interior, a prefeitura bota uma televisão...

**FC** — A Maruim ainda não pensou no mercado dos videoclubes?

**SCOREL** — Já, principalmente porque este filme de Cuba ficou assim meio difícil de negociar com os canais comerciais.

**RUI** — Já está surgindo uma Associação dos Produtores de Vídeo para conciliar e regulamentar todas estas coisas. Porque ainda tem problemas de bitola, tem aparelhos de meia polegada, três quartos de polegada, duas polegadas... O Betamax é incompatível com o VHS... e transferir de um para o outro não vai custar menos de Cr\$ 20 mil. Sem falar que outras vezes é preciso transcodificar o sistema de cores, passar do NSTC (sistema americano) para PAL-M (sistema alemão, utilizado no Brasil). Existem firmas que podem fazer o que você quiser, e ganham uma grana.

**FC** — Vocês falavam das vantagens do VT. E as desvantagens?

**SCOREL** — Existe um problema que ainda não foi resolvido, o da durabilidade da imagem gravada, assim como o desbotamento. Esse problema da tecnologia é muito complicado, porque é usado por todo mundo como argumento para não entrar. Se ficassemos esperando a última tecnologia, a gente não começava nunca.

entrevista a Paulo Costa Martins  
e Antônio Carlos Amâncio

## SERIADOS SEM SÉRIE E OUTROS ESPANTOS

ZULMIRA RIBEIRO TAVARES

Os dois extratos apresentados, resumidos no título acima, fazem parte do trabalho realizado para a EMBRAFILME: *Circunstância e crítica (Vídeo & Cinema: Brasil-1980)*.

A análise das relações existentes entre cinema e televisão incluiu diferentes temas, como: As idéias recorrentes hoje no Brasil sobre o meio televisivo. Vídeo-teipe, película cinematográfica, emissão ao vivo e espaço comum audiovisual. Incidência e aspectos da imagem nacional e estrangeira na televisão. A publicidade. A forma em televisão. Empresa privada (televisiva, cinematográfica) e Estado, etc.

O trabalho teve como referência uma circunstância bem definida: o conjunto de exposições, palestras e projeções programadas em São Paulo para marcar os trinta anos de televisão no Brasil. Desse conjunto foram assistidos nos meses de setembro e outubro de 1980 em São Paulo, no Museu da Imagem e do Som, a alguns eventos e programas.

As anotações contidas nos extratos apresentados sofreram as limitações da circunstância: Os filmes analisados não foram revistos nem seus autores entrevistados. As análises examinadas isoladamente, além do mais (sem o complexo de relações do qual retira o seu sentido), podem dar margem a alguma interpretação errônea. Aqueles interessados em conhecer o conjunto das relações estabelecidas peço que se remetam ao trabalho em seu todo, arquivado na biblioteca da EMBRAFILME.

### EXTRATO-1

Produção cinematográfica para o vídeo em circuito cultural de cinema:  
MIS — São Paulo.

Os filmes de ficção patrocinados pela EMBRAFILME apresentam internamente mais diferenças do que semelhanças. Ligam-se aos problemas gerais do cinema nacional e a análise isolada de cada um não encaminha uma discussão sobre "como" seria o filme ideal de ficção para o veículo eletrônico. Filmes como *Maneco super tio*, *Curumin*, *O coronel e o lobisomem* (projetos iniciais de média-metragem finalizados posteriormente como longas já com vistas ao circuito cinematográfico) em nada se distinguem da produção usual para cinema.

Contudo os filmes da EMBRAFILME realizados com a finalidade de ocupar o lugar dos seriados de televisão, esses permitem algumas considerações:

Dois filmes completamente diversos, como concepção e tratamento, pretenderam ser o início de duas séries distintas que não tiveram desenvolvimento, ambas ligadas à História do Brasil. Um, *Joana Angélica*, de Walter Lima Jr., vinculou-se ao projeto intitulado "O gesto histórico"; o outro, *Caramuru*, de Francisco Ramalho Jr., a uma possível série didática com caráter de entretenimento.

*Joana Angélica* é um filme ambicioso — uma mistura de reconstituição de episódio histórico e de reconstituição da festa popular comemorativa do mesmo episódio: o sacrifício de Sôror Joana Angélica de Jesus (1762/1822 — nascida e morta em Salvador na Bahia). Em 1822 houve o confronto em Salvador entre as tropas portuguesas e brasileiras. A crônica histórica oficial diz que os portugueses teriam invadido o Convento da Lapa, derrubando a porta da entrada a machadadas. A Madre Abadessa Sôror Joana Angélica (vivida no filme por Maria Fernanda) nessa ocasião teria sido abatida com uma baioneta no peito ao tentar impedir a entrada dos invasores na clausura. A manifestação popular em Salvador, que anualmente reproduz pelas ruas da cidade o sacrifício de Joana Angélica, contou desta vez com a participação do elenco e equipe do filme. Assim, este não apenas testemunhou a teatralização popular como a integrou. A par dessa circunstância, realizou ainda o filme uma outra reconstituição do episódio, a sua; ambas as "simulações" intercaladas por fala de historiador, refletindo e opinando sobre a veracidade do evento. (O que significa: contribuindo *também* para a forma-