

## ARTESÃOS DA IMAGEM: OS PROJECCIONISTAS E SUAS GEOGRAFIAS.<sup>1</sup>

Ingrid Gonçalves  
Universidade de São Paulo – USP  
Escola de Artes Ciências e Humanidades – EACH  
Integrante do Grupo de Pesquisa MIRAGEM,  
vinculado à Rede Imagens, Geografias e Educação.  
[ingridgoncalves85@gmail.com](mailto:ingridgoncalves85@gmail.com)

*"A sala de cinema é o templo do projeccionista"*  
(Alexandro Genaro - Chefe de Projeção da Cinemateca Brasileira)

### INTRODUÇÃO

Abordo nesse texto um contexto geográfico específico: a Cinemateca Brasileira e as relações de alguns de seus operadores cinematográficos com a instituição, com o cinema e com a própria identidade enquanto profissional. As conexões com o III Colóquio Internacional “A educação pelas imagens e suas geografias” dizem respeito às interligações com as temáticas principais do congresso. Quanto à educação, em sentido mais amplo, refiro-me à troca de conhecimentos entre um profissional e outro (dada a inexistência de cursos profissionalizantes) e, à educação visual que promovem dentro do contexto da instituição que, diariamente tem em sua grade de programação, exibições de inúmeros filmes (curtas e longas metragens), frequentemente não distribuídos em salas de cinema comerciais. Sobre imagens, refiro-me a elas seja como material de trabalho desses profissionais (películas, arquivos digitais, fitas de vídeo, etc), seja como resultado final de seu engenho, materializado na tela da sala de cinema - espetáculo ao vivo, fruído pelos espectadores presentes. As geografias estão entrelaçadas nesse encadeamento ao ultrapassarem o aspecto territorial, articulando-se com as trajetórias profissionais, bases metodológicas e culturais do conjunto estudado.

Tais aproximações foram possíveis por meio do exercício reflexivo sugerido pela geógrafa inglesa Doreen Massey em suas três primeiras proposições acerca de uma abordagem alternativa de espaço e, pelo filósofo francês Gilles Deleuze em seus escritos sobre as linhas de fuga. O que cada um deles diz?

Doreen Massey, na primeira proposição, reconhece o espaço “como o produto de inter-relações, como constituído através de interações, desde a imensidão do global até o intimamente pequeno” (MASSEY, 2008, p.29). Na segunda proposição Massey compreende-o como: “esfera da possibilidade da existência da multiplicidade, no sentido da pluralidade contemporânea, como a esfera na qual distintas trajetórias coexistem; como a esfera, portanto, da coexistência da heterogeneidade. Sem espaço, não há multiplicidade; sem multiplicidade, não há espaço. Se espaço é, sem dúvida, o produto de inter-relações, então, deve estar baseado na existência da pluralidade. Multiplicidade e espaço são co-constitutivos”. E por fim na terceira proposição, a autora reconhece o espaço como: “estando sempre em construção. Precisamente porque o espaço, nesta interpretação, é um produto de relações-entre, relações que estão [...]

---

<sup>1</sup> Este texto faz parte da pesquisa desenvolvida por mim, em nível de iniciação científica voluntária, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Valéria Cazetta (EACH-USP).

embutidas em práticas materiais que devem ser efetivadas, ele está sempre no processo de fazer-se [...] Talvez pudéssemos imaginar o espaço como uma simultaneidade de estórias-até-agora”.

As linhas de fuga deleuzianas, atravessam as geografias de duas maneiras: ao “explicar que as coisas, as pessoas, são compostas de linhas bastante diversas, e que elas não sabem, necessariamente, sobre qual linha delas mesmas elas estão, nem onde fazer passar a linha que estão traçando”; ao reforçar que “há toda uma geografia nas pessoas, com linhas duras, linhas flexíveis, linhas de fuga etc” (DELEUZE e PARNET, 1998, p.09); e por fim ao adentrar identidades, afirmando que “essa geografia das relações é ainda mais importante pelo fato de a filosofia, a história da filosofia, ser atravancada pelo problema do ser”(p.47).

## **I. ESPECIFICIDADES DA PROFISSÃO DE OPERADOR CINEMATOGRAFICO**

A profissão de operador cinematográfico é tão antiga quanto a história do cinema, embora suas especificidades sejam pouco conhecidas do grande público. Não há exatamente um jeito certo de efetuar o trabalho. Existem diversos parâmetros e detalhes técnicos que são repetidos e checados ao longo da jornada diária, porém, dada a quase que total inexistência de cursos profissionalizantes e metodologias parametrizadas, cada profissional desenvolve seu próprio estilo, dentro de uma “escada genealógica” de transmissão de conhecimentos, em que, os mais velhos ensinam aos mais jovens os meandros e macetes da profissão.

Mesmo em bibliotecas especializadas em cinema, é difícil encontrar informações sobre os projetionistas. Existem diversos manuais técnicos sobre o maquinário de exibição, fornecidos em grande parte pelos próprios fabricantes dos equipamentos, porém, textos que enfoquem o operador, são raros. Por este motivo resolvi escrever sobre eles, depois de ter acompanhado de perto sua rotina diária, ao longo de três anos e meio (entre 2009 e 2013), período em que atuei como gerente das salas de cinema da Cinemateca Brasileira e convivi com diversos profissionais do cinema em geral.

Ao mesmo tempo em que o público embarca em uma viagem nas poltronas da sala escura, o operador cinematográfico se preocupa com diversos parâmetros de imagem, som, mecânica e elétrica do maquinário de exibição. O trabalho se desenrola ao vivo, através da execução de roteiros minimamente planejados antes da entrada do público em cena. A imagem, ao mesmo tempo o material, é também o resultado de seu trabalho. O ponto inicial da linha produtiva se materializa por meio da “imagem-suporte”<sup>2</sup> e o ponto final com a “imagem-projetada”<sup>3</sup>. No meio do caminho, está a

---

<sup>2</sup> A palavra “suporte” no meio cinematográfico, refere-se ao material que retém a imagem, tanto no momento da captação, quanto ao longo da vida do filme. Muitos profissionais também se utilizam do termo “formato”. Em outro âmbito, “suporte” também pode designar peças que buscam estabilizar determinados equipamentos, como por exemplo suportes de câmeras, que também podem ser chamados de tripés, manoplas, rótulas ou plataformas (DARGY, 1979, p. 79). Segundo COELHO (2006, p.18), que aborda os aspectos procedimentais do manuseio de películas cinematográficas na Cinemateca Brasileira, o suporte trata-se de “um plástico flexível, transparente e uniforme, que dá sustentação física à emulsão”, que por sua vez, trata-se de “uma camada de gelatina que abriga e mantém estável a substância formadora da imagem – grão de prata, no filme preto-e-branco, ou corantes, no filme colorido”. EBERT (2010), faz uso da mesma palavra ao definir cinematografia e cinema digital, afirmando que “entende-se por cinematografia digital a captação de imagens em movimento em suporte digital, e por cinema digital a exibição destas imagens”. Desta forma, fica claro que o termo pode ser utilizado para fazer referência tanto a películas como por exemplo 35mm, 16mm e Super 8, ou para outros tipos, como DVCam, HDCam, BetaCam, etc. SOUZA (2009), ao abordar aspectos acerca da preservação de filmes com foco na Cinemateca Brasileira, faz uso do termo de forma mais abrangente ao apontar que em “1985, a história

decodificação feita pelo operador, que diante da especificidade da imagem-suporte, seleciona o maquinário adequado, o método e o roteiro, com os quais construirá o espetáculo. No recheio do meio, entremeado de linhas, as opções estratégicas de decodificação se posicionam para que o projetorista delas faça uso conforme necessário cotidianamente. A obra de arte encubada enquanto material fílmico, emerge de uma ponta a outra determinada pela relação do operador com esses dois pontos imagéticos e principalmente com “o meio”, que “nada tem a ver com uma média, não é um centrismo, nem uma moderação. Trata-se, ao contrário, de uma velocidade absoluta [...] o absoluto é a velocidade do movimento entre os dois, no meio dos dois, e que traça uma linha de fuga.” (DELEUZE e PARNET, 1998 p.26). Todos esses possíveis “meios” precisam se desenrolar em alta velocidade no momento da projeção, que, por se tratarem de fluxos construídos simultaneamente com a presença da plateia, ou seja, ao vivo, constroem novos espaços a cada espetáculo, nascentes rotas delineadas pelas rotinas diárias desses profissionais e atravessadas pelas experiências de fruição do público presente.

## II. A CINEMATECA BRASILEIRA

A Cinemateca Brasileira e seus operadores cinematográficos, estão inseridos em um contexto espacial, físico e simbólico em que trajetórias se entrelaçam e o espaço se reinventa por meio de relações múltiplas entre imagens, geografias e educação. Daí o sentido de trabalhar tais aspectos, neste texto, para o III Colóquio.

Nos cinemas comerciais, a lógica de exibição é completamente diferente de uma cinemateca. Os objetivos são distintos em cada instituição. As opções de “meio” distinguem-se. No caso dos primeiros tem-se o lucro e, nesse sentido, a automatização e a repetição dos materiais fílmicos se torna central na rotina de trabalho dos operadores, que geralmente fazem projeções a partir do sistema de pratos<sup>4</sup> - procedimento que possibilita a montagem e o recolhimento do filme efetuado inteiramente pelo maquinário, facilitando o trabalho, que usualmente consiste em passar o mesmo filme - que de maneira geral conta “com um número expressivo de cópias, todas novas” (VANINI, 2009) - repetidas vezes ao longo do dia na mesma sala, de maneira que, “nesse caso, a preservação do estado físico das cópias não chega a ser uma prioridade, uma vez que grande parte delas serão mesmo destruídas após o período de exibição nas grandes salas comerciais” (VANINI, 2009). Já o projetorista de uma cinemateca, além de toda a rotina intrínseca comum ao seu ofício, deve incluir um rol de especificidades, embasadas pela missão primária da instituição, que visa primordialmente a conservação do material fílmico que manipula, pois tem como missões principais a preservação e a difusão do patrimônio audiovisual brasileiro.

---

atropelara a Cinemateca Brasileira que, às voltas ainda com os problemas de conservação de matrizes em preto-e-branco e em cor, via-se agora envolvida com a preservação de imagens fixadas em suporte magnético” (p.170-171).

<sup>3</sup> Com o termo “imagem-projetada”, refiro-me à imagem na “tela de projeção: superfície na qual é projetada o filme” (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CINEMATOGRAFIA, ABC, 2009, p.02), que diz respeito, no contexto estudado, ao resultado final do trabalho dos operadores cinematográficos.

<sup>4</sup> No sistema de pratos, “os rolos de filme são emendados e enrolados em um único disco horizontal” (ROXY THEATRE), sendo que este é o sistema de projeção mais comumente utilizado em cinemas comerciais, por ser característico desses circuitos a exibição do mesmo filme repetidas vezes na mesma sala. Neste sistema, o filme montado em um dos pratos é carregado uma vez no projetor e, conforme vai sendo exibido, desloca-se para outro prato, possibilitando a repetição da operação na projeção seguinte, sem que o operador precise montar o filme novamente. Ao final da temporada do filme na sala de cinema em questão, ele é desmontado pelo projetorista, “as bobinas são separadas novamente, e o filme é levado de volta para o depósito, onde será enviado para o seu próximo compromisso” (ROXY THEATRE).

Membro efetivo da *Fédération Internationale des Archives du Film* desde 1949, a Cinemateca Brasileira tem seu trabalho reconhecido nacional e internacionalmente. Além de possuir a maior coleção de filmes da América Latina, é um centro de informações e de difusão da cultura cinematográfica, que restaura e preserva a produção do cinema nacional em seu conjunto, com especial ênfase na conservação dos registros de imagens em movimento produzidos contemporaneamente, além de documentar, pesquisar e difundir o cinema em todas as suas manifestações. (BRASIL)

A Cinemateca Brasileira, “um dos arquivos de filmes mais antigos do mundo” (BRASIL), nasceu pela vontade de um grupo de intelectuais na década de 1940, passou a fazer parte do governo federal em 1984 e atualmente está ligada à Secretaria do Audiovisual (SAV), do Ministério da Cultura (MinC). Desde janeiro de 2013, após o então diretor executivo Carlos Wendel de Magalhães ser exonerado do cargo pela gestão de Leopoldo Nunes à frente da SAV e de Marta Suplicy do MinC, a instituição enfrenta uma crise administrativa, por conta da qual, perdeu grande parte de seu quadro funcional<sup>5</sup>. Antes do início da crise, fui gerente da Sala Cinemateca, espaço localizado na sede da instituição na Vila Clementino em São Paulo. Com duas salas de exibição, a Sala Cinemateca possuía uma equipe técnica constituída por quatro projetoristas, sendo um deles o chefe de cabine. Para aprimorar o atendimento, um técnico de audiovisual havia sido recém contratado. Atualmente, Alexandro Genaro, chefe de cabine, é o único, da equipe técnica da Sala Cinemateca, que permaneceu.

Ao ser contratada, em outubro de 2009 pela então diretoria, minha principal diretriz consistia na tarefa de modernizar as salas de cinema. Transformar as relações de interação do público com o espaço, assim como dinamizar as relações profissionais dos operadores cinematográficos com a instituição. Entre eu e os operadores, aconteceu um processo de aproximação muito produtivo, que acredito ter se dado pelo fato de eu já ter trabalhado como operadora de áudio em experiências profissionais anteriores, possibilitando um certo reconhecimento de trajetórias, permeado por “uma simultaneidade de histórias-até-agora” (MASSEY, 2008, p.29), que estreitou nosso diálogo. Existia muita criatividade dentre todos os profissionais que trabalhavam ali na Cinemateca. Dediquei bastante tempo de meu trabalho em viabilizar as diversas ideias de melhorias que os operadores tinham, materializando-as em projetos para as instâncias mais altas da instituição. Tal movimento teve um potencial transformador muito interessante, pois era como se eu tivesse que me adequar à linguagem dos operadores, para posteriormente decodificá-la. Dentre as diversas melhorias operacionalizadas tem-se, por exemplo, a instalação em 2012 de um sistema de áudio auxiliar para sonorizar os microfones utilizados em palestras e debates nas duas salas, além de diversas mudanças nas cabines de projeção, como aquisição de novos racks e adaptações visando melhorias na utilização do espaço.

Nesse processo de troca, percebi o quão visceral e mais ampla seria essa decodificação, já que, de fato, existem palavras, sons e gestos comuns entre eles e só entre eles: homem, máquina e comunidade profissional. Esta carrega características tradicionais e universais, mas, ao mesmo tempo, trafega por estilos individuais, já que é comum vê-los afirmar que cada projetorista tem um jeito diferente de executar os afazeres diários. Todos eles preparam o filme para exibição, porém cada profissional desenvolve um método próprio de realizar tal labor em cada etapa do processo. Por

---

<sup>5</sup> Acerca da crise vivida pela instituição, o cineasta Eduardo Scorel publicou uma carta aberta dos funcionários em seu blog *Questões Cinematográficas* (SCOREL, 2013).

exemplo, a maneira de colar a fita adesiva nas emendas entre os rolos dos filmes<sup>6</sup>, de carregar o projetor<sup>7</sup>, de interpretar as informações que recebem sobre os filmes, de relatar e identificar ocorrências<sup>8</sup>, e por aí vai.

Alexandro Genaro, chefe de projeção, mais conhecido como Sandro entre os projetoristas, acredita que tais descrições se tratam do “hábito de cada projetorista, sua organização mental, o padrão conquistado através do erro e acerto”, já que ele compreende tais fluxos como sendo a maneira como um projetorista apreende a profissão, aprendendo com experiências e, a partir delas, ensinando os mais jovens. Ele explica que ao perceberem os resultados de procedimentos realizados, os operadores tendem a “eliminar o que atrapalha e manter o que funciona”<sup>9</sup>. Esse ato de repassar informações, direciona as rotinas em torno dos estilos pessoais que se fundem nesses processos de troca de conhecimentos, multiplicando-se em diferentes construções espaciais, “considerando o espaço uma simultaneidade de trajetórias múltiplas” (MASSEY, 2008, p. 97), nas quais “ninguém está errado, cada um tem uma característica”, pois, “cada um tem um modo pessoal de fazer uma tarefa”<sup>10</sup>

Sobre a interpretação das informações contidas no material fílmico, durante a entrevista concedida, Sandro aponta a necessidade do operador “decodificar informações que nem sempre são claras”, pois explica que ao receber a “imagem-suporte”, o projetorista irá mesclar diversas informações, como por exemplo: a programação impressa da sala de cinema, as informações contidas na embalagem do filme, o tipo de janela de projeção, o ano de produção do filme, o tipo de pista de som, “a posição do filme, se está de início ou de fim” (dado percebido normalmente “pelo start do filme”)<sup>11</sup>, para, a partir dos dados pesquisados fazer seu julgamento e selecionar qual o maquinário adequado, caso a caso, para transformar a “imagem-suporte” em “imagem-projetada”. Tais decisões abarcam as marcas individuais de cada profissional, que estão inseridas em um paradigma de linguagem mais amplo. Levando em consideração que a arte de projetar em película sempre foi ensinada de um para outro<sup>12</sup>, a trajetória de cada profissional permeia sua performance relacional com o aparato técnico pois a experiência adquirida com outros colegas, espaços e equipamentos ao longo da carreira, desenha a organização mental de cada um desses profissionais de um ponto a outro do processo, da “imagem-suporte” à “imagem-projetada”, artesanalmente e por isso talvez, existam tantas evidências estilísticas<sup>13</sup> em sua rotina diária.

---

<sup>6</sup> O filme em película 35mm, vem dividido em rolos, que são acondicionados em estojos de metal ou plástico. Antes da projeção, o operador prepara o filme para ser exibido, seguindo a ordem dos estojos. Quando o filme é montado no prato, o operador une um rolo ao outro, por meio de uma fita adesiva. Cada rolo possui entre 10 e 20 minutos de duração. Para mais informações, consultar COELHO (2006).

<sup>7</sup> Carregar o projetor é o ato de colocar o filme montado no sistema de pratos ou em bobinas (exibição “parte por parte” ou “changeover”), no projetor para a exibição.

<sup>8</sup> Na Cinemateca Brasileira, a cada exibição, eles preenchem um relatório de ocorrências, documentando o andamento de cada projeção no âmbito técnico.

<sup>9</sup> Excerto obtido por meio de uma entrevista gravada em áudio no dia 20/08/2012, cujo entrevistado assinou termo de concessão.

<sup>10</sup> Excerto obtido por meio de uma entrevista gravada em áudio no dia 05/09/2013, cujo entrevistado assinou termo de concessão.

<sup>11</sup> Excerto obtido por meio de uma entrevista gravada em áudio no dia 05/09/2013, cujo entrevistado assinou termo de concessão.

<sup>12</sup> Existe uma certa tradição, dos projetoristas mais velhos passarem o conhecimento aos mais jovens, devido à inexistência de cursos profissionalizantes.

<sup>13</sup> Penso no termo “estilo” como definido por CHOCIAIY (1983, p.74): “o estilo como fator duplamente diferencial; o estilo como diferencial constante do individual em relação ao grupal, ou do grupal em relação ao supragrupal; o estilo como diferença humana.”



Na Vila Clementino, os projetionistas ao mesmo tempo em que são amados, por serem o “coração da vida de uma cinemateca” (AUGER, 2004), são também, de certa forma, os vilões do processo de preservação, já que pelas características que envolvem a exibição de um filme,

infelizmente, a projeção pode causar desgaste, rasgos e outros danos. Os filmes se desgastam mesmo quando projetados por profissionais com projetores bem conservados. A projeção traz em si dois tipos de perigo: danos resultantes da ação da luz e do calor; e desgaste mecânico e danos pela tração do filme. Alguns problemas comuns causados por esses fatores são orifícios rompidos, emendas quebradas, quadros queimados e arranhões, além do acúmulo de sujeira e poeira com o tempo. Durante sua vida normal de projeções, o filme provavelmente deverá sucumbir ao desgaste e aos danos mecânicos antes de mostrar sinais de desbotamento, que normalmente resultam de alterações químicas no armazenamento. (CLARK, WINSOR e BALL, 2005, p. 39)

Este é um dos motivos que explica a dificuldade em se encontrar operadores cinematográficos dispostos a encarar a rotina de uma cinemateca, pois quando a preservação lidera a lista de objetivos em detrimento do lucro das bilheterias do circuito comercial, a responsabilidade aumenta, assim como a gama de conhecimentos necessários e a disposição para constante atualização e pesquisa.

Porque um projetionista, principalmente um projetionista já velho no mercado de trabalho, já tem as manias dele, já tem o modo de trabalho dele e é difícil você inserir uma metodologia diferente. A Cinemateca é diferente. Quando cheguei aqui, tinha muitas manias, fazia muita coisa errada e, fui me corrigindo, vendo o que era certo, vendo a forma que funcionava melhor.<sup>14</sup>

### III. PROJECCIONISTAS: QUEM SÃO ELES?

A sede da Cinemateca Brasileira tem um terreno amplo, de “aproximadamente 24 mil m<sup>2</sup>” (BRASIL), em que antigamente, até a década de 1920 funcionava o matadouro municipal de São Paulo. O local, “com edifícios históricos [...] tombado com seu entorno pelo Conselho de Patrimônio Histórico e Artístico do Estado de São Paulo” (BRASIL) e que já foi cenário de “sanguinários abates de gado, daqueles com carcaças penduradas em ganchos” (FREITAS, 2008), atualmente possui um leve tom bucólico – pássaros e diversas árvores tomam conta da área aberta, onde, em algumas épocas do ano, o cheiro de goiaba caída do pé impera no ar, dando trabalho extra à equipe de limpeza e tornando alegres as várias aves que ali habitam. Quem trabalhava na sala de cinema se habituava a lidar com essas áreas abertas e, sempre que possível, as reuniões eram feitas ao ar livre.

Em um desses encontros, em 2011, conversando com o técnico que realizava manutenções nos equipamentos das salas, eu e Sandro recebemos a notícia de que as três maiores fabricantes de câmeras de película (Arri, Panavision e Aaton), haviam cessado a fabricação deste equipamento. Ora, se a captação de imagens em película iniciara seu processo de extinção, o que seriam das exibições? E, por conseguinte, da carreira dos projetionistas? A minha reação, diante de nossas reflexões foi de espanto. Sandro ficou inconformado, dizia que dali a alguns anos, não existiriam mais

---

<sup>14</sup> Excerto obtido por meio de uma entrevista gravada em áudio no dia 05/09/2013, cujo entrevistado assinou termo de concessão.

projeccionistas. Ao longo do dia percorreu as salas dizendo repetidas vezes que precisava fazer algo, que precisava salvar sua profissão. A única imagem capaz de refletir seu semblante naquele momento é a do “anjo” da história descrito por Walter Benjamin:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1994, p.226)



Paul Klee, *Angelus Novus*

Fonte: <http://www.imj.org.il/Imagine/collections/item.asp?itemNum=199799>>

Acesso em 24 set. 2013.

Em 2012, a Folha de São Paulo noticiou acerca da digitalização das salas de cinema no Brasil, dando indícios do fim da película enquanto suporte dominante:

Os créditos finais devem rolar em breve para a película de 35 mm no Brasil. [...] Criada pela Kodak no final do século 19, a tecnologia define nos cinemas mundo afora, assim como a empresa que a fabricou. Após patinar por quase dois anos, a troca em massa dos projetores de 35 mm por equipamentos digitais deve enfim avançar nas salas de cinema brasileiras. [...] Há uma corrida contra o tempo nesse processo porque, segundo previsões, a película estará praticamente extinta no mundo em 2015. (MAGENTA e BALLOUSSIER, 2012)

A profissão de operador cinematográfico agora se via diante do desafio de adensar as novas expectativas do cinema digital. Eu demorei a entender o que lhe causava esse pânico. Não seria apenas uma questão de adaptação? Por um tempo imaginei que seria possível pensar desta forma, porém, conforme a pesquisa avançou, percebi que esta é uma reflexão rasa acerca da cultura intrínseca, pois eles, enquanto comunidade profissional tem tradições resistentes, que só pude começar a compreender por ter vivido totalmente inserida em seu universo, já que nos dois primeiros anos, eu não tinha uma sala própria e por isso utilizava uma mesa dentro da cabine da Sala BNDES<sup>15</sup>, por ali haver um computador designado originalmente para ajustes técnicos de um projetor digital<sup>16</sup>, o qual utilizava para trabalhar.

Além do dia-a-dia da Cinemateca, visitei com Sandro a sede do Sindicato dos Operadores Cinematográficos do Estado de São Paulo, onde tive contato com alguns projetoristas da “velha guarda”<sup>17</sup>. Só então comecei a compreender a visão apocalíptica de Sandro, pois, esta profissão tem resistido ao crivo burocrático que engoliu diversas atividades artesanais ao longo da história, fracionando a autonomia de profissionais que detinham conhecimento de todo o processo de produção, em prol da eficiência proporcionada pela divisão do trabalho tão amplamente estudada em diversas ramificações da teoria administrativa e aliada com a questão da substituição do homem pela máquina. Para SILVA (1986, p. 42):

o fracionamento do ofício do artesão, a crescente divisão do trabalho e sua perda de conteúdo são aspectos fundamentais para o estudo das burocracias modernas ou, como costuma-se chamar em teoria das organizações, organizações complexas. Com a alienação do trabalhador dos meios de produção, o fracionamento dos ofícios dos artesãos reunidos sob o domínio do capital e o desenvolvimento das forças produtivas, as habilidades humanas são transferidas para as máquinas, o trabalho complexo é transformado em simples. O ofício é

---

<sup>15</sup> A Sala Cinemateca possui duas salas de cinema: a Sala Petrobras, inaugurada em 1997, “com capacidade para 108 espectadores” e a Sala BNDES, em funcionamento desde 2007, “com 210 lugares e 4 espaços para cadeirantes”. Ambas as salas de exibição “oferecem características que possibilitam a exibição da grande variedade de material contida no acervo da Cinemateca Brasileira e de outras instituições preservadoras de memória audiovisual, nacionais e internacionais, assim como a exibição de filmes com produção atual em película e/ou mídias analógicas e digitais” (CINEMATECA BRASILEIRA).

<sup>16</sup> “Para a projeção digital utilizamos um projetor de alta definição Barco 2K” (CINEMATECA BRASILEIRA).

<sup>17</sup> Refiro-me aos operadores cinematográficos há muitos anos na profissão, acostumados com as rotinas de trabalho oriundas do manuseio de películas. Como apontei em artigo publicado anteriormente, o cinema digital “tem acrescentado além das ‘atribuições analógicas’ necessárias a este profissional, novas realidades operacionais demandadas por um aparato tecnológico completamente novo. [...] Os poucos operadores cinematográficos que restam, em sua maioria devido à idade avançada, tem uma imensa dificuldade em lidar com novas tecnologias e são pouquíssimos profissionais mais jovens que conseguem unir as duas frentes.” (GONÇALVES, 2012, p. 36-37)



dividido em um conjunto de tarefas que variam em complexidade. Se as habilidades são transferidas para as máquinas, a quem cabe planejar e controlar este conjunto de tarefas?

Os projetoristas têm resistido a esta segmentação e talvez por isso, tenham uma cultura que forma espécie de “casca protetora”. Em um artigo que escrevi anteriormente (GONÇALVES, 2012), afirmei que “os agentes transformadores da tecnologia estão mudando radicalmente o perfil da profissão dos operadores cinematográficos”, e destaquei “quantos irão conseguir se adaptar e quantos serão engolidos por essa força social que está sendo inserida pela tecnologia digital no cinema”. Sandro não acredita em transformação, mas, sim, que a profissão tende a “acabar, porque quanto mais a tecnologia vai evoluindo, menos se precisará do humano”<sup>18</sup>. Ele acredita ainda que levará certo tempo para a profissão acabar terminantemente, tendo em vista que existem acervos como o da Cinemateca, porém, acredita que os poucos profissionais que restarem farão trabalhos específicos de consultoria e restauração. Ele diz isso com a autoridade de quem acompanha diariamente as mudanças operacionais resultantes do cinema digital, pois é um dos poucos projetoristas existentes no mercado que possui vasto conhecimento em todos os formatos de exibição – desde os extintos Super-8 e 16mm, até a mais nova febre das distribuidoras, o Digital Cinema Package, mais conhecido como DCP<sup>19</sup>, que vem se consolidando como formato padrão das projeções digitais.

A interação do operador com a cabine de projeção, “local onde ficam instalados e a partir de onde são operados os equipamentos de projeção” (SESC, 2008, p.18), tem características diferentes conforme a “imagem-suporte” varia, e “isto faz emergir o aspecto do espaço praticado, que é sua construção relacional, sua produção através de práticas de envolvimento material” (MASSEY, 2008, p. 97), pois é neste ponto do processo que sua rotina de trabalho diária é desenhada, tendo em vista que os procedimentos necessários para se preparar uma exibição em película, são distintos daqueles que envolvem uma projeção digital. Da mesma forma, o tamanho de seu local de trabalho é condicionado pela escolha das “imagens-suportes”, com as quais a sala de cinema em questão irá operar, pois

A configuração do espaço da cabine depende do formato em que se opera a projeção, pois cada configuração apresenta um número de equipamentos, com tamanhos e especificidades técnicas de operação distintas. As salas com projeção em 35mm, por exemplo, necessitam de uma cabine que comporte projetores de mais de um metro, com espaço em volta para o operador, enroladeiras, coladeiras, armários para rolos de película, entre outros detalhes. Já as cabines de salas com projeção digital requerem um espaço menor, pois abrigam equipamentos com dimensões e características distintas. (SESC, 2008, p.18)

---

<sup>18</sup> Excerto obtido por meio de uma entrevista gravada em áudio no dia 05/09/2013, cujo entrevistado assinou termo de concessão.

<sup>19</sup> “O DCP é como um arquivo de computador, só que ele segue normas de qualidade definidas pela SMPTE (Society of Motion Pictures and Television Engineers), que atende a demanda da DCI (Digital Cinema Initiatives) ---empresa independente formada por sete grandes estúdios, dentre eles Warner Bros., Sony Pictures e Universal Studios--, para que o resultado final esteja no padrão de um filme em película. No que diz respeito à projeção, estipula-se um projetor de no mínimo 2k (duas mil linhas de resolução).” (Guia da Folha, 2012)

Por ser um arquivo de computador, comandado por um software específico e acionado através de uma interface muito semelhante às “playlists” que utilizamos em computadores domésticos, o DCP tem assustado os operadores cinematográficos, pois embute em si, automaticamente, diversas tarefas diárias realizadas pelos projetoristas.

Vai ser uma coisa remota, que alguém vai programar apenas. Você vai fazer uma playlist e jogar no sistema. Vai ser um técnico de informática... Vai jogar no sistema e quando der o horário o filme começa! Se por acaso tiver que atrasar uma sessão por algum motivo, o gerente vai apertar um botãozinho lá e vai falar: ‘Eu vou iniciar manualmente.’ (...) o gerente! Entendeu? Porque não tem mais necessidade do humano! Porque o próprio software vai ligar e desligar o projetor. E quem vai fazer o ajuste de lente, que é o que o projetorista faz hoje em dia? Quem vai fazer o ajuste de cores, que embora não seja o projetorista, mas aqui na Cinemateca a gente acaba fazendo.... Vai ser o técnico! Entendeu? Projetorista, vai deixar de existir, ou vai ser um operador de vídeo em alguns casos, entendeu? Um técnico de audiovisual (...) <sup>20</sup>

Na fala de Sandro, a percepção acerca da profissão está muito ligada às tradições que lhe são caras, raízes estas, que parecem desgarrar-se da concepção acerca do circuito exibidor porvir.

Eu sou da antiga, entendeu? É igual o LP! A gente gosta do ruído, do chiado, então é complicado. Eu não curto muito o digital, porque eu acho muito lavado. Sabe? Aquela coisa morta! Uma coisa chapada na tela! Você não tem profundidade, não tem uma vibraçãozinha, um chuvisquinho. Sei lá, eu acho que tira um pouquinho do cinema, entendeu? No cinema, a gente é acostumado ver aquele fliquesinho na tela, aqueles flashezinhos, né? Você vê... o pessoal vem filmar aqui na Cinemateca, fazer cenas de pessoas assistindo uma sessão de cinema. A gente joga um filme 35mm na tela e eles não ficam felizes com a piscadinha. Põem um stroble lá, entendeu? Pra fingir o filme, cara! Mas porque? Porque essa é a alma do cinema! É essa piscadinha, é essa oscilação, entendeu? Um chuvisquinho. O cara, que quer fazer o filme dele parecer cinema, faz esses riscos artificiais no filme, cara! Você já viu? <sup>21</sup>

A concepção de cinema que permeia a rotina dos projetoristas e, que se configura como base interpretativa (com a qual conjugam os dados que recebem dos materiais fílmicos, às informações que obtêm do manuseio da “imagem-suporte”), peculiar a todos os operadores com quem convivi, aliada, ao senso de poder sobre seu local e materiais de trabalho, lhes proporcionam uma percepção de controle do seu processo produtivo, de um ponto a outro, entre a imagem-suporte e a imagem projetada, em um exercício cotidiano de compreensão do processo e de reconhecimento da própria identidade, resignificando-se no espaço, de acordo com as demandas, recursos e ferramentas de trabalho: homem, máquina, espaço, velocidade, imagens, identidades e tempo, concatenados geograficamente, “como uma simultaneidade de histórias-até- agora” (MASSEY, 2008, p.29), tal como na geografia das relações de Deleuze - que explica “que as coisas, as pessoas, são compostas de linhas bastante diversas”, que “há

<sup>20</sup> Excerto obtido por meio de uma entrevista gravada em áudio no dia 05/09/2013, cujo entrevistado assinou termo de concessão.

<sup>21</sup> Excerto obtido por meio de uma entrevista gravada em áudio no dia 05/09/2013, cujo entrevistado assinou termo de concessão.

toda uma geografia nas pessoas, com linhas duras, linhas flexíveis, linhas de fuga etc” (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 09).

E esta é uma das linhas de força que os fez resistir e os manteve detentores do conhecimento dos meandros rotineiros de uma cabine de projeção. Cada um com um estilo próprio, trafegando em uma cultura comum de poder com seus materiais e espaço de trabalho, os imputa além da fama de vilões, uma popularidade de autoritários e briguentos. Sandro ainda explica que para um operador ser bem sucedido, ele precisa ser “senhor do seu local de trabalho”, o que ele decidir deve ser respeitado, já que ele sintetiza o poder de decodificação e escolha das possíveis linhas a serem percorridas entre a “imagem-suporte” e a “imagem-projetada”. Segundo ele a insegurança pode ser fatal para o bom desempenho deste profissional e afirma já ter conhecido projetionistas que apesar de muito bons, possuidores de um alto nível de conhecimento, não conseguiam ter uma boa performance profissional por hesitarem em impor suas decisões no momento da projeção. Para Sandro, o domínio e a autoridade no local de trabalho fazem parte da responsabilidade que envolve a profissão, já que uma exibição se trata de um espetáculo ao vivo, fazendo com que as decisões precisem ser tomadas com agilidade para garantir a boa fruição do público.



Sandro na cabine de projeção da Sala Petrobras.

Fonte: Ensaio fotográfico realizado por Dilvania Santana.  
Sala Cinemateca. Cinemateca Brasileira. Abril/ 2012.

O comando operacional do local e dos equipamentos de trabalho, também é um pensamento compartilhado entre os operadores de áudio e geralmente entre qualquer profissional que lide com a área técnica de espetáculos. É um sinal de respeito com esses profissionais, quando se compreende que ninguém além dele e/ou sua equipe autorizada para tal, deve mexer em seus equipamentos. É praticamente uma regra de conduta a ser seguida nos bastidores do mundo dos espetáculos.

A maioria das pessoas falam bem assim: “a maioria dos projetoristas são encenqueiros!” Ele só é projetorista porque é encenqueiro! Entendeu? Porque ele tem que ser senhor do local de trabalho dele, cara! Porque se ele não for, ele não é projetorista. Ele não consegue ser, não dá certo na profissão! [...] Não tem jeito! É a mesma coisa que você querer encenar com um cara que comanda a mesa de som de um show, chegar pra ele e falar “Vai ser assim...” o cara vai chegar e vai falar “Não, meu amigo, quem tá operando aqui sou eu!” Entendeu? É assim porque o cara tem que ser o senhor do local de trabalho dele. Se o cara começar a abrir brechas pra muita coisa, o que vai acontecer? Vai perder o controle e não vai conseguir fazer um bom trabalho. Então ele tem que deixar as coisas do jeito dele, porque senão, ele não vai conseguir trabalhar. É um trabalho ao vivo, se você não se impor, você não vai fazer bem, entendeu? Imaginou? Se toda sessão, um gerente subir na sua cabine e falar assim “então, solta a vinheta agora! Isso, agora vai! Solta o player! Isso! Agora o 35!” Imaginou, cara? Não dá! Não rola, meu! Não tem jeito!<sup>22</sup>

Cotidianamente, os projetoristas recompõem seu território, ao transitarem entre uma e outra desterritorialização na invenção de cada lição, apreendida pelo erro e acerto - fronteira tênue da experiência. Estes profissionais lidam diariamente com as raízes rígidas das tradições que envolvem a comunidade profissional dos operadores cinematográficos e também, com a furiosa avalanche de novidades trazidas pelo cinema digital, já que “em relação à tecnologia, a projeção de película e a projeção digital são completamente diferentes” (NORONHA, 2012).

#### IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No meio da passagem da bobina ao player, do grão de prata ao pixel, entre os desenhos das linhas de imagens, entremeando as linhas de fuga e também suas fissuras, os projetoristas trafegam, relacionam-se, codificam e decodificam sinais e informações. Entender como eles se veem, como enxergam sua identidade, cultura e linguagem é crucial para compreender o que significa para eles a emergência da tecnologia do cinema digital, que em tão pouco tempo fissurou a percepção de detenção do conhecimento que possuíam acerca do processo de passagem da “imagem-suporte” para a “imagem-projetada” em suas cabines de projeção.

É como se o digital, ao transformar o processo de exibição em uma playlist de simples manuseio (como no caso do DCP), fragmentasse a lógica conjuntural que tem pautado suas trajetórias relacionais até então. O leque multidisciplinar de conhecimentos sobre fotografia, mecânica, elétrica, eletrônica, preservação e preparação de películas vem sendo substituído por novos territórios, ainda impalatáveis, que de certa maneira tem desafiado os poderes declarados e declamados assumidamente sobre seu local e processo de trabalho. Em pouco tempo e progressivamente seu templo vem sendo enviesado por linhas tão diversas quanto de complexa compreensão, pois a

---

<sup>22</sup> Excerto obtido por meio de uma entrevista gravada em áudio no dia 05/09/2013, cujo entrevistado assinou termo de concessão.

avassaladora velocidade com que a tecnologia digital varre os cinemas de todo o mundo tem espalhado opiniões difusas acerca do futuro da profissão, assim como, da qualidade das projeções. Preocupação esta, expressa pela Associação Brasileira de Cinematografia:

Outro aspecto que preocupa a ABC nesse momento de transição tecnológica, é a ausência de cursos de atualização, reciclagem e formação de projetoristas e técnicos em projeção digital. Por outro lado, o sucateamento das salas de exibição em suporte foto-químico, consequência da ausência de investimento numa tecnologia cada vez mais considerada como em vias de desaparecimento, levou a qualidade da exibição nas salas de cinema ao patamar mais baixo que se tem notícia até hoje entre nós. (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CINEMATOGRAFIA, ABC, 2011)

Creio ser de suma importância iluminar as peculiaridades cotidianas dos projetoristas, sob o ponto de vista de seu relacionamento com as imagens, geografias e educação para evocar de forma mais ampla o que está acontecendo com as salas de cinema e também com a memória deste profissional, que embora não seja visto pelos espectadores do show cinematográfico, são atores de fundamental importância neste cenário.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito da História. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras Escolhidas. V.1.
- BRASIL. Ministério da Cultura. Assessoria de Comunicação Social. Informativo da Cinemateca Brasileira. **O Ministério da Cultura apresenta: Nosso cinema ontem e sempre.**
- CHOCIAY, Rogério. **Em busca do estilo.** Alfa. São Paulo, 27:65-76, 1983.
- CLARK, Susie; WINSOR, Peter; BALL, Stephen. Conservação de Material Fotográfico. In: MUSEUMS, LIBRARIES AND ARCHIVES COUNCIL. **Conservação de Coleções.** Tradução Maurício O. Santos e Patrícia Souza. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo: [Fundação] Vitae, 2005. Museologia. Roteiros práticos; 9. p.35-47.
- COELHO, Fernanda. **Manual de manuseio de películas cinematográficas: procedimentos utilizados na Cinemateca Brasileira.** 3. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado : Cinemateca Brasileira, 2006.
- DARGY, P e BAU, N. A prática do super 8. Adaptação e prefácio da edição brasileira de Abrão Berman; tradução de Luiz Roberto S. Malta. 4.ed. São Paulo: Summus, 1979.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos.** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998.
- GONÇALVES, Ingrid. Projetoristas: da bobina ao player. Eles vão se adaptar? In: **Revista Glocal,** São Paulo. Número 3. Ano 2. 2012.
- MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço.** Uma nova política da espacialidade. Tradução de Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- SESC. Gerência de Estudos e Pesquisas. **Modelo da Atividade Cinema: módulo espaços e equipamentos.** Rio de Janeiro : SESC, Departamento Nacional, 2008. 40 p.
- SILVA, F. L. G. E. As Origens das Organizações Modernas: uma Perspectiva Histórica (burocracia Fabril). RAE-Revista de Administração de Empresas, v. 26, n. 4, out-dez, 1986.
- SOUZA, Carlos Roberto de. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil.** 2009. 310p. Tese (Doutorado) – Departamento de Cinema, Televisão e Rádio / Escola de Comunicações e Artes/USP. Orientador: Professor Doutor Ismail Xavier. São Paulo.



### Sítios da internet consultados

- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CINEMATOGRAFIA, ABC. **Recomendação Técnica Arquitetura de Salas de Projeção Cinematográfica. ABC - RT - 001 - P - 2009 [REV. NOV2009].** 11p. Disponível em: <[http://www.abcine.org.br/uploads/artigos/abc\\_rt\\_001\\_p\\_2009\\_rev\\_nov2009.pdf](http://www.abcine.org.br/uploads/artigos/abc_rt_001_p_2009_rev_nov2009.pdf)>. Acesso em 24 set. 2013.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CINEMATOGRAFIA, ABC. **Atitude Digital. Recomendações Técnicas para a Imagem e o Som nas Mídias Audiovisuais Digitais.** 28 out. 2011. Disponível em: <<http://www.abcine.org.br/artigos/?id=693&atitude-digital>>. Acesso em 24 set. 2013.
- AUGER, François. Projecionista de uma cinemateca (O caso da Cinemateca de Quebec). **Journal of Film Preservation**, FIAF, n. 67, 2004. In: PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL. Blog dedicado à disponibilização de artigos técnicos, teóricos e históricos, em português, sobre a preservação das imagens em movimento. 01 mar. 2009. Traduzido por Fausto Douglas Correa Júnior, com revisão de Rafael de Luna. Disponível em: <<http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com.br/2009/03/projecionista-de-uma-cinemateca.html>>. Acesso em 24 set. 2013.
- CINEMATECA BRASILEIRA. Sala Cinemateca. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/page.php?id=2>>. Acesso em 24 set. 2013.
- EBERT, Carlos. Cinema Digital – Introdução. Diretor de fotografia Carlos Ebert fala sobre cinema digital. **Associação Brasileira de Cinematografia, ABC.** 01 jun. 2010. Disponível em <<http://www.abcine.org.br/artigos/?id=136&cinema-digital-introducao>>. Acesso em 24 set. 2013.
- ESCOREL, Eduardo. Cinemateca Brasileira – a que ponto chegamos. **Estadão. Revista Piauí. Blog Questões Cinematográficas.** 19 set. 2013. Disponível em <<http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/cinemateca-brasileira-a-que-ponto-chegamos>>. Acesso em 24 set. 2013.
- FREITAS, Aninha. Cinemateca brasileira, o matadouro que virou cinema. **Site Overmundo.** São Paulo, SP. 01 mai. 2008. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/guia/cinemateca-brasileira-o-matadouro-que-virou-cinema>>. Acesso em 24 set. 2013.
- MAGENTA, Matheus; BALLOUSSIÉ, Anna Virginia. Agora vai? **Folha de São Paulo. Ilustrada. UOL.** São Paulo, SP. 06 mar. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/29544-agora-vai.shtml>>. Acesso em 24 set. 2013.
- NORONHA, Danielle. Projeção digital: os desafios da transição no Brasil. **Associação Brasileira de Cinematografia, ABC. 20 dez. 2012.** Disponível em: <<http://www.abcine.org.br/artigos/?id=1022&projecao-digital-os-desafios-da-transicao-no-brasil>>. Acesso em 26 set. 2013.
- ROXY THEATRE. **Inside the Roxy projection booth.** Forsyth, EUA. Tradução da autora. Disponível em: <<http://www.roxytheatre.net/pages/Projectionbooth/insidebooth.html>>. Acesso em 24 set. 2013.
- Saiba o que é DCP, o formato digital que invadiu a Mostra. **Folha de São Paulo. Guia da Folha. UOL.** 19 out. 2012. Disponível em <<http://guia.folha.uol.com.br/cinema/1170873-saiba-o-que-e-dcp-o-formato-digital-que-invadiu-a-mostra.shtml>>. Acesso em 24 set. 2013.
- VANINI, Julia. A projeção nos circuitos alternativos - trabalhos de alunos. Trabalho apresentado para a Disciplina Preservação, Memória e Políticas de Acervos Audiovisuais. Curso de Cinema UFF. 2009. In: PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL. Blog dedicado à disponibilização de artigos técnicos, teóricos e históricos, em português, sobre a preservação das imagens em movimento. 26 jul. 2009. Disponível em: <<http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com.br/2009/07/projecao-nos-circuitos-alternativos.html>>. Acesso em 25 set. 2013.