

# ENTREVISTA A MAXIMINO FERNANDES

Helena Carneiro e Maria de Almeida Alves

*A Forma de Vida* entrevistou Maximino Fernandes, o projeccionista—chefe da Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema, a propósito da profissão que exerce há cerca de cinquenta anos.

**Tivemos de escrever um e-mail à Direcção da Cinemateca para podermos fazer esta entrevista e na altura perguntámos-lhe qual era o seu cargo oficial. Teve alguma relutância em dizer. Porquê?**

Tive relutância porque não é preciso. As pessoas sabem que eu sou o chefe. Eu era Chefe de Cabine. Agora com esta mudança toda, sou Encarregado Geral Operacional. Como se isto fosse uma fábrica de fazer sabões... Na gíria, sou o chefe, exerço as funções de chefe. Isso não faz de mim alguém diferente. Já sou chefe há quase uma vida. Aqui estou há dezasseis ou dezassete anos, com vinte na Portela, mais sete ou oito em Setúbal, só de chefia tenho mais do que algumas pessoas têm de profissão.

**Porque é que escolheu esta profissão?**

Era miúdo e lá no sítio onde eu cresci [Brandão, no concelho da Amadora] montaram um cinema, um pavilhão desmontável. Ia para lá e depois comecei a vender rebuçados, aqueles pacotes que havia de bolachas de baunilha, e amendoins, ao intervalo. Ia para debaixo da bancada ver os filmes, tinha lá o meu buraco. Não podia estar dentro da sala, só ao intervalo; normalmente era tudo para maiores de doze. Foi assim: olhar para trás, ver aquela coisa no ar, ir para a cabine, ajudar a pessoa que lá estava, acartar com os filmes às costas, bem pe-

queno, de lá para aqui, para Lisboa. E pronto, uma coisa leva à outra... Tinha de rebobinar os filmes, depois ajudava a montar a máquina. Naquela época, primeiro que se arrancasse com uma sessão, tinha de se ter a experiência que eles achavam necessária. E foi assim: agora uma sessão, amanhã outra, ia levando a coisa até que passaram cinquenta anos.

**E na adolescência, manteve-se sempre na profissão?**

Sempre. Só tive uma paragem, em 1981, quando tive um acidente gravíssimo. Foi a única paragem que tive: dois anos, mais ou menos. Quinze dias depois de ter alta já estava num cinema; um cinema cujo equipamento era todo novo para mim: máquinas automáticas, com pratos... Nunca tinha visto aquilo na minha vida. No primeiro dia em que fui para lá, o senhor que lá estava não percebia nada daquilo. Estava a passar um filme e eu disse-lhe: «Olhe que está tudo desfocado». Ele respondeu: «Ah, mas isso é mesmo assim.» Era em CinemaScope. Eu pedi-lhe licença, fui lá e pus aquilo focado. Tinha uma coisa engraçada, era automático e manual; era uma Philips. Carreguei no botão, coloquei em manual e pronto, fiquei lá até ao fim do dia. E fiquei lá vinte anos até vir para aqui.

### Qual era esse cinema?

Era o Cine Portela de Sacavém, dentro do centro [comercial].

### E qual foi o primeiro cinema onde trabalhou?

Foi esse no sítio onde cresci. Dali fui para a Praia das Maças — também havia um cinema lá montado. Era engraçado: eram uns pavilhões de zinco, que depois por dentro estavam forrados com cortinados, e aquilo funcionava! O cinema, naquele tempo, era obrigatório. Quem é que não ia ao cinema? Era um vício que as pessoas tinham. Não havia mais nada, era o mais acessível e as pessoas iam para ali. Depois fui para o Magoito... E depois andei por aí... Andei no cinema ambulante muitos anos, estive no Cinema Bocage em Setúbal, dali fui para a Portela e da Portela vim para aqui. E aqui acho que vou acabar a carreira. Também já não falta muito.

### Quando trabalhou no cinema ambulante, foi só na zona onde cresceu e nas outras de que falou, ou pelo país inteiro?

Andei com um filme quase um ano, pelo país fora. O romance passava na rádio, vendia-se a fotonovela, e eu apareci com o filme. Em boa verdade, era uma amostra do que diziam no romance. Chamava-se *Simplesmente Maria*. Só eu é que exibia esse filme, nas praças principais e em vilas, nas colectividades e casas do povo. Mas depois andei com mais. Trabalhei por conta própria numa parte do Alto Alentejo e na Figueira da Foz; depois passei para o fixo. Não gostava daquela vida, mas estava ligado a uma família do cinema. Em cinemas fixos, estou há uns quarenta e poucos anos. Também andei aqui nos cinemas de Lisboa a «matar sessões», como se dizia na altura: o dono do cinema precisava de um sujeito para ir projectar e eu ia. Ganhava mais do que estar num fixo. Para fazerem as sessões precisavam lá de nós e eu ia lá fazer aquilo. Era um modo de vida, não é? Tinha de trabalhar.

### Falou numa família ligada ao cinema.

Estava ligado a uma, por causa da rapariga com quem vivia. Os pais dela, esses sim eram do cinema, e o avô. Agora fala-se aí em veteranos — aquele é que era o verdadeiro veterano, vinha do tempo do cinema mudo, tinha equipamentos do cinema mudo... Mas não foi por causa deles que apanhei o vício! Isso já vinha.

### E esse vício do cinema veio da sua família?

Não. Na minha família ninguém se interessava por cinema. Também não havia muitas possibilidades. Recordo-me de uma irmã minha que, para ir ver o *Doutor Jivago*, teve de andar a juntar não sei quanto tempo. Até aquele dinheiro fazia diferença. E eu tive de ir fazer de «travesseiro», porque a minha mãe não a deixava ir ao cinema sozinha. Como as coisas eram! Naquele tempo era um exagero... Era a mentalidade, o regime.

### Como é o seu dia-a-dia na Cinemateca?

Tenho de tratar de algumas burocracias. Mas desde aquela parte de cima [a cabine de projecção] até aqui abaixo — as salas de cinema —, é tudo da minha responsabilidade. Lá em cima, faço tudo o que há para fazer. Por exemplo: há visionamentos [sessões para a escrita das folhas de sala], sessões ao público, preparar o que vai passar — ficheiros MP4 ou outros, Betas, Blu-rays, DCPs, 35mm, 16mm —, tudo isso tem de passar por mim e, se eu não estiver atento, tenho a casquita da banana debaixo do pé. Às vezes, pequenas coisas, se desviamos a atenção: «Epá, não está cá este filme.» Já me aconteceu duas vezes. E é estar aqui e coordenar a equipa, sou o responsável. Também há a manutenção, dentro daquilo que estiver ao meu alcance, que não sou técnico de coisa nenhuma e sou técnico de tudo. Não estou cá como técnico, mas ponho a minha experiência ao serviço da Cinemateca. Há coisas que acontecem e o técnico não está ali ao virar da esquina; isto agora mudou tudo, é tudo electrónico, e é uma electrónica específica. Sou uma

peessoa que exerce as suas funções, aprendi um bocadinho ao longo da vida.

**Disse «isto agora mudou tudo»; referia-se ao surgimento do digital por oposição à película? Quer dizer que a Cinemateca está a exhibir neste momento filmes em vários formatos?**

Sempre exibiu. Betas, digitais, SPs, DVCAMs e MiniDVs, era o que havia. Agora com a entrada do DCP [*Digital Cinema Package*] deram cabo do cinema, como costume dizer. Nós temos e continuamos a trabalhar com cópias dos arquivos e das cinematecas, mas já passamos uma quantidade muito grande de cinema digital. Aqui há uns tempos era impensável.

**Acha que o filme estaria melhor entregue se permanecesse em película?**

Podem chamar-me conservador, ou o que quiserem, mas ando há muito tempo nisto e gosto mais de uma boa cópia de 35mm. E mais: até gosto de passar uma cópia que esteja usada, com riscos e com saltos, prefiro isso do que estar a passar um DCP. O DCP é um formato de fotografia, não tem obturadores, a imagem é muito limpinha, mas fazem-se atrocidades.

**De que género?**

Cortar imagem. E às vezes não trabalham bem ao nível do laboratório: aparecem as imagens, do princípio ao fim, todas da mesma cor. Os que fazem os DCPs da Cinemateca trabalham muito bem. Quando um DCP é feito de raiz, em princípio a coisa fica boa. Fazer a digitalização, tirar o grão, não é fácil, e nem todos estão preparados. Aquilo é complicado.

**Acha que se pode preservar a película e a projecção em 35mm?**

A cópia vai desaparecendo do circuito. O comercial já não tem, é tudo DCPs. Conheço quem faça batota: diz que é DCP e mete lá um Blu-ray. Pensam que as pessoas não notam, mas notam. Dizem que é uma resolução boa, mas não é a

mesma coisa, a resolução do DCP é o dobro. A película, posso garantir-vos — e posso garantir porque temos cofres para isso —, pode preservar-se no mínimo cem anos. Basta que esteja àquela temperatura. Temos cópias no ANIM [Arquivo Nacional da Imagem em Movimento] que estão lá há vinte ou trinta anos e está tudo no sítio. Com um DCP já ninguém pode garantir isso. Quem é que garante que se faz um DCP e que daqui por cinco anos funciona? É algo que requer manutenção. Qual é a manutenção que se pode fazer a um DCP? É pô-lo a trabalhar, é a única manutenção possível.

**Quantas pessoas é que tem a trabalhar consigo, agora?**

Sou eu e mais seis.

**Também trabalha com estagiários na Cinemateca.**

De há uns anos a esta parte, há pessoas que concorrem para vir para aqui aprender coisas. Pode não dar em nada. Adquirem estes conhecimentos e depois vão-se embora. É uma passagem, como outra qualquer. Mas haver pessoas que se interessam por aquilo que eu faço dá uma certa energia. Vêm para aqui só pelo gosto de aprender. Não ganham nada e implica despesas. Eles propõem-se a aprender, e eu proponho-me a ensinar.

**Acredita então que a sua profissão pode continuar.**

Acredito e faço votos para que continue, porque se não continuar é uma profissão que morre. Por enquanto não está morta. As pessoas não sabem o que é o cinema... Agora compra-se uma câmara, com uma boa resolução; cria-se um ambiente de luz, põem-se as pessoas a falar ou a fazerem o que quer que seja e faz-se um filme. Vêm para aqui e passam aquilo num ficheiro MP4. Chama-se a isso cinema? Quem não trabalhar com película nunca sabe o que é o verdadeiro cinema. Há um processo. É como revelar uma fotografia,

há um processo químico por trás. Por isso, hoje, há imensas dificuldades em fazer transcrições, ou digitalizações, de 35mm para DCP, principalmente no cinema português. É mal feito. Acabou-se uma indústria e criou-se outra, a de fazer os DCPs e as digitalizações. E nunca fica em condições, porque nunca é feito de origem.

### **Para si, fazer um visionamento é igual a fazer uma sessão para o público?**

O visionamento tem de ser feito como se fosse uma sessão ao público. Mas se houver um percalço e tiver de se parar, porque entrou desfocado ou desenquadrado, no visionamento concedo que possa acontecer, na sessão ao público não. A sessão ao público é quase como se fosse sagrada, e eu aí não admito falhas. Admito falhas, não admito é negligência. As pessoas que trabalham cá não estão aqui para ver filmes; eu e a equipa estamos aqui para trabalhar para os outros. Fui educado assim: o respeito pelos outros tem de ser absoluto. Temos de primar pela qualidade, dentro daquilo que nos for possível. As pessoas não fazem ideia do que se passa na cabine, mas temos de estar em cima do acontecimento: aquilo vai desfocando, às vezes é só um milímetro, mas desfoca; o enquadramento vai desaparecendo... E temos de interromper quando é preciso, quando as cópias não oferecem grandes garantias. É pontual, mas às vezes acontece termos de parar. Falhar, errar, é humano, mas a negligência não. Incompetência, então, fico possesso. Fui educado assim no cinema.

### **O que quer dizer com «fui educado assim no cinema»?**

Aqui há muitos anos, quando fui para o Cinema Bocage em Setúbal, em 1986 ou 1987, foi também o chefe de cabine do Cinema Condes, que era uma autoridade. Os chefes de cabine do Condes, do Tivoli, eram autoridades, não eram uns projeccionistas quaisquer. Antigamente, uma pessoa para arrancar com uma sessão numa cabine daquelas tinha de estar quatro anos como aju-

dante. Esse senhor fez-me o exame de admissão para chefe de cabine. Às sete horas, mandou-me arrancar com a sessão. Ao intervalo, fiz mal as luzes. Antes, havia umas sancas laterais, de iluminação lateral, o tecto e a ribalta. E havia dois panos para o ecrã, o pano de boca e o transparente. Ao intervalo, ia mudar de máquina. Aqui [na Cinemateca] há uma referência, um papel [na película], que quando cai sabemos que se está a aproximar a marca para mudar de máquina. Lá não: eram as marcas originais, umas bolinhas que aparecem, quatro, mas só se vê uma no ecrã. E, se não for naquela altura, já não é. Mas eu estava habituado a isso, para mim era normal. Mas acendi as luzes ao contrário. Portanto, começamos a sessão: a primeira luz a cair é a mais forte, que é a do tecto; depois as sancas e, por último, a ribalta. Ao intervalo, fiz ao contrário: precipitei-me e acendi a ribalta primeiro. Ele começou aos gritos comigo, «o que é que está a fazer?», e até ao fim estive nervoso, a pensar que ele não me ia aceitar. Só por aquilo! Mas aceitou. Tudo fazia parte do espectáculo. Fizemos a sessão da meia-noite e eram duas da manhã e disseram-me: «Está a ver ali aquele senhor?» — era o José Manuel Castello Lopes — «É o seu futuro patrão.» Por isso é que digo que fui educado com rigor absoluto.

Outra história. Trabalhava no Bocage, éramos quatro, e eu era o chefe lá, da sala também. Uma segunda-feira cheguei e estavam os projeccionistas à minha espera. Disseram-me que íamos ser despedidos. A sessão era o *Kramer contra Kramer*, aquela fita com o Dustin Hoffmann, estreei esse filme lá. Quando preparamos uma máquina, quando se mete a fita na máquina, o filme tem de ficar em determinada posição para a gente arrancar e meter logo no princípio. Quando temos outro rolo para entrar, a imagem também tem de ficar em determinada posição para arrancar e só três metros depois é que mete projecção. Aqui há uma margem, mas pouca; lá fora são cinquenta centímetros que eles cortam; os últimos cinquenta centímetros de filme não

se vêem. As marcas estavam no início, cinquenta centímetros depois acabavam, e era o *start*. E aqui eu tenho vinte centímetros. Aproveito trinta, vá lá, vinte. É rigoroso, também, mas lá era mais. Estavam lá dois a fazer a sessão. O que ia mudar de máquina tinha de estar com sete olhos, mas o que estava parado também tinha que estar lá a dizer «vai», «agora», e falharam e viu-se o número no ecrã, por isso é que iam despedi-los. Só por causa daquilo! Depois conversei com ele [o director] e não os despediu. Ando nisto há uma vida. Mas a antiguidade nem sempre é um posto. Se as pessoas não se interessarem pelo funcionamento das coisas, nunca evoluem, nesta ou noutra profissão qualquer. Isto acaba por ser uma coisa básica, mas uma coisa de responsabilidade. Se as pessoas se limitam a montar um filme, se não se interessarem pelo modo como as coisas funcionam... Têm de interiorizar aquilo: o som, a imagem, principalmente, e o funcionamento da maquinaria, que estas máquinas são diferentes de todas quantas possam conhecer.

### As da Cinemateca.

Sim. Acho que éramos só nós que tínhamos estas máquinas na altura em que vim para cá. Havia as máquinas chamadas mecânicas, e estas são electrónicas, é essa a grande diferença. E há outra grande diferença: a cruz de Malta. Sem cruz de Malta não há cinema, no caso de 35mm. Estas não têm cruz de Malta, mas têm outra coisa que a substitui.

### Pode explicar o que é a cruz de Malta?

A cruz de Malta é a peça mais importante que um projector tem. Chama-se projector, mas eu digo «máquina». Todas as peças são fundamentais, mas a cruz de Malta tem de trabalhar em sincronismo absoluto com uma outra peça que se chama obturador. Chamam-lhe cruz de Malta porque a peça tem essa configuração. Já abri algumas, e já as montei; é um processo complexo, mas não é nada do outro mundo. A cruz de Malta tem um veio e na extremidade desse veio

é montado um carroto, chamado carroto da cruz de Malta. Ela trabalha, dá o impulso ao veio que, por sua vez, tendo lá o carroto, dá um quarto de volta e faz o movimento de puxar o filme, puxa o fotograma na direcção da janela de projecção. Nesse exacto momento, o obturador, uma espécie de pá de ventoinha, com um determinado diâmetro, tem de estar a tapar esse processo. Depois o obturador continua a trajectória dele e o fotograma é projectado. Não é bonito? E depois há o *chrono*. *Chrono* vem de cronologia e aquilo é quase perfeito. O filme passa pelo *chrono* com aqueles carros à velocidade certa, e para isso também tem um motor que trabalha a determinados ciclos de electricidade, não pode ser um motor tipo máquina de lavar roupa, senão andava a quinhentos à hora. E depois tem as chamadas transmissões com as distâncias certas pela correia X ou Y. É bonito este movimento. Só que como isto é electrónico, este obturador começa logo a funcionar mal ligamos a máquina. As outras não; com as outras o obturador só começa a funcionar quando carregamos no *start*. E ainda há a quadragem. Isto também evoluiu nesse sentido. A quadragem é: coloca-se o filme na máquina, que tem uma janela de projecção; se não se colocar o quadrado da imagem, ou do *start*, certinho com o quadrado da máquina, quando a imagem arranca aparece dividida. E depois temos de ter uma parte mecânica — esta é electrónica — para puxar a imagem para baixo ou para cima, que é o que nós chamamos enquadramento. O projeccionista tem de estar sempre atento.

### Durante toda a projecção?

Durante toda a projecção. Tem de estar atento. Por exemplo, para manter as legendas à altura certa. Esse é um dos trabalhos do projeccionista.

### Todos os filmes têm de ser passados pelo menos uma primeira vez?

Sim. Os programadores vêem, depois fazem a folha, é o trabalho deles. Tínhamos aí o Cintra

Ferreira, que não tinha nenhuma formação académica, a formação dele era ter visto milhares de filmes; escrevia duas, três folhas por dia, se fosse preciso. Aqui as peças são todas importantes. Já houve em tempos a vontade de dispensar pessoas e acabar com as folhas — enquanto esta direcção estiver cá, não acontece.

**De onde vêm os filmes que são exibidos na Cinemateca? Já falou no ANIM, mas como é que os filmes nacionais e internacionais chegam aqui? E a Cinemateca também faz empréstimos de filmes?**

Sim, há essa troca. Os filmes que chegam aqui são de toda a parte do mundo: da China, do Japão, da Índia, do Brasil. As trocas são feitas entre cinematecas e arquivos. Determinado arquivo precisa de uma cópia da Cinemateca e a Cinemateca não lhe cobra nada e eles pagam os transportes e os direitos, mas o filme propriamente dito, o aluguer, não pagam. E a Cinemateca, a mesma coisa. Quando exibimos aqui cópias de outros arquivos ou cinematecas, de França ou de Itália, por exemplo, é a Cinemateca que paga os transportes, os seguros, os direitos de autor, a tradução... Não é um processo barato, mas se os alugueres tivessem de ser pagos era muito mais caro. Esse é outro embuste do DCP: é caro. Fazer o DCP é barato, mas o aluguer de um DCP não é mais barato do que de uma cópia de 35 mm.

**Seguiu a evolução do cinema em Portugal desde muito cedo. Sente-se parte da história do cinema?**

Desde miúdo que ando aqui a mostrar filmes, também faço parte da história, acho eu. Se isso é fazer parte da história, também quero lá estar.

Mas recordo-me do cinema português, não deste mais moderno, do antigo. Conheci terras no Alentejo que me devoravam a sala com filmes portugueses: *As Pupilas do Senhor Reitor*, *Amor de Perdição*, em cópias de 16 mm. Não havia lugares, traziam as cadeiras, comiam, era outra cultura. Se não fôssemos lá nós com o cinema, não viam nada. Lembro-me que o primeiro filme que passei de ficção científica as pessoas não acreditavam no que estavam a ver na tela. Mas os exibidores portugueses nunca promoveram muito o cinema. Não faziam receita. E isto foi uma constante ao longo da vida. Nós passamos cinema português aqui. Era o que faltava se não passássemos! Mas quem é que programava cinema português sete dias para um cinema? A seguir ao 25 de Abril, um ou outro... Há cinema português muito bom, mas há outro muito mauzinho também. Nós temos muito valor no cinema, mas em termos de promoção os cinemas portugueses, os empresários, não contribuíram muito para a divulgação e promoção do cinema português. A grande maioria, vá lá; não digo que foram todos.

**Viu a evolução do cinema e agora chegou a um tempo em que, tal como já mencionou várias vezes, há mais uma mudança que parece radical.**

Vim das máquinas mais rascas que se possa imaginar, de 35 mm, principalmente, até ao melhor que se fez no mundo inteiro, que é isto. Comecei com o pior e depois, talvez resultado de me interessar, tive a sorte de acompanhar todos os processos, de som e de imagem. Há pessoas que não têm essa sorte. E também tive a sorte de trabalhar com 70 mm, que agora nem se sabe o que é.