

RC (Bol) - STC  
n. 1  
out. 1939

# Boletim

## do



SINDICATO DOS TÉCNICOS  
DE CINEMA

### SUMARIO

Panorama

■■■

O cinema colorido

■■■

O cinema do futuro e o Sr. Raul Roulieu

■■■

Novo refletor

■■■

Chianca de Garcia no Sindicato dos Técnicos de Cinema

■■■

Os Estudios Americanos usam o novo sistema de perspectiva

■■■

Arte e Técnica do Cinema

■■■

Aplicações do Filme Sonoro 16 mm.

■■■

O valor dos Técnicos Brasileiros

■■■

A Técnica de Montagem do Filme

■■■

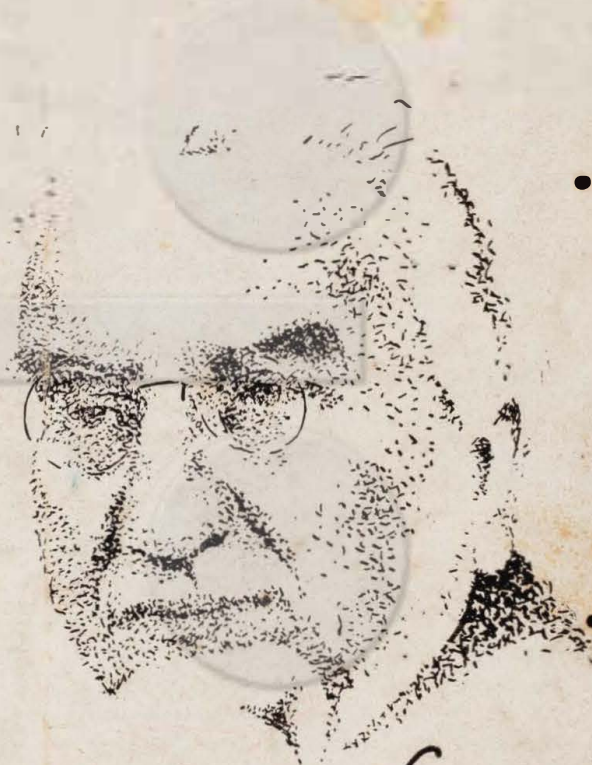
Os carvões e o que se deve saber a seu respeito

■■■

Sindicato dos Técnicos de Cinema

■■■

Lei de Sindicalização



*Louis Lumiere*

Ano I

Outubro 1939

Num. 1

K MILES



# "CINE VIRGENS"

AGFA-PHOTO  
RUA DOM GERARDO, 42-A  
RIO DE JANEIRO

# Boletim do Sindicato dos Tecnicos de Cinema

Orgão de cultura e tecnica do cinema

Redação: Rua do Passeio, 42 - 1º andar - Caixa Postal 2832  
Rio de Janeiro - Brasil

Diretor responsável: — *Moacyr Fenelon*

Diretor secretário: — *Nelson Schult*

O Boletim não se responsabiliza pelas colaborações assinadas.

Ano I

Outubro de 1939

Num. 1

## Panorama

Fundado em Agosto do ano passado, o "Sindicato dos Técnicos de Cinema", em tão curto período, já apresenta uma sôma considerável de realizações. A Academia Brasileira de Cinema e o BOLETIM são, dentre estes empreendimentos, os de maior relevo e significação. Servem de expressão e veículo de cultura.

Pelas atividades da Academia o "Sindicato" elabora e desenvolve cada vez mais os conhecimentos de sua classe; pelo BOLETIM ele difunde esses conhecimentos de modo pratico e intenso. Dizemos intenso e confessamos nosso proposito ao empregar o termo. Intenso aqui quer dizer sinceridade veemente. O BOLETIM, que hoje aparece em seu primeiro numero, não se limitará a divulgar, em estilo brando uma cultura profissional compreendida rigorosamente na técnica. Isto seria lírico demais para os dias em que vivemos. Seria irresponsabilidade. Seria renuncia, fraqueza moral para uma classe que precisa de afirmações e prestigio. Os técnicos brasileiros de cinema, devemos reconhecer, ainda são considerados como entidades vagas, abstrações que o cerebro de alguém creou e a linguagem conserva num sentido mais ou menos pejorativo. E o Sindicato surgiu justamente para reagir contra esta situação.

Por isto o BOLETIM não será apenas um folheto indiferente, sereno e amavel. Além de orgão cultural será panfleto também. Através do BOLETIM é que o Sindicato viverá as suas lutas.

Por que é, por exemplo, que certos elementos, a titulo de critica ou atividade semelhante, cavam insidiosamente a ruina da cinematografia nacional e dos seus trabalhadores mais sinceros?

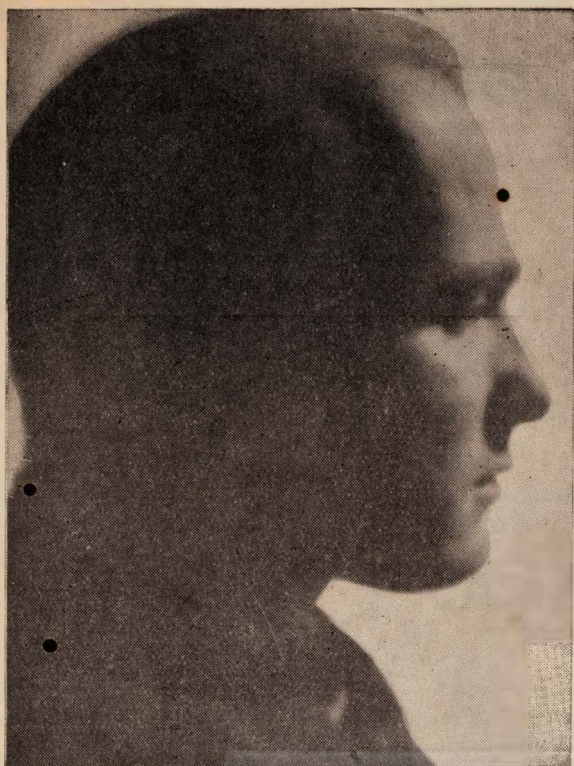
Qual a razão de serem admitidos homens inescrupulosos, aventureiros de quilate comum no nosso cinema?

E como se explicam outros tantos fatos e inumeras outras situações que dificultam, anulam mesmo a industria cinematografica no Brasil?

E' possivel que existam as respostas mais desencontradas para tais perguntas. E' possivel que cada um, apreciando o drama á distancia ou falando em nome de interesses inferiores e ocultos no proprio drama, tenha pontos de vista singulares e diferentes. E' possivel até que se negue a evidencia de tais erros. Póde acontecer mesmo que os erros sejam considerados e aplaudidos como grandes benefícios.

Os técnicos do cinema nacional, porém, terão uma atitude sempre uniforme e corajosa diante de seus problemas. Saberão combater, com unidade e rigor de procedimento, os males de sua classe. O Sindicato já é a demonstração social e psicologica da união para a luta. Já é a força constituída. O BOLETIM será o instrumento condutor das nossas analyses, dos nossos protestos, das nossas reações, das nossas criticas sem piedade e, dos nossos aplausos.

## HOMENAGEM



ARNALDO DE FARIAS é um intelectual de feição moderna. Espírito formado sob as consequências da guerra, nota-se um sentido de objetividades em todas as suas atitudes. Possui visão diréta em face dos problemas humanos, explicando-os em estilo nitido. Escreveu "Desordem"—peça teatral que não foi representada mas a crítica independente aplaudiu. "Direito Novo", um de seus últimos ensaios, publicado ha pouco tempo, revela antes de tudo uma grande sensibilidade jurídica. Advogado de ação brilhante no foro do Distrito Federal, Arnaldo de Farias tem prestado ao *Sindicato dos Técnicos de Cinema* uma co-opeação de inteligencia e lealdade.

Julgamos, pois, muito natural e justo este registro que fazemos, a titulo de admiração e reconhecimento, no primeiro numero de nosso *Boletim*.

## Louis Lumière

Fotografo e fotoquímico francês, filho do proprietario de uma fabrica de chapas secas perto de Lyon, Louis Lumière foi um sabio de larga visão mercantil, inteligente e ponderado. No silencio da fabrica de seu pai, longe de todo ruido do mundo e indifferente ao que havia fóra de sua voluntaria prisão, trabalhava no aparelho que imaginára e de cuja realização outros haviam desistido. Estudando, experimentando, ia aos poucos removendo as dificuldades que lhe surgiam constantemente. Por

meio de uma realização de fina mecanica que permitisse o deslocamento regular e sem estremecimentos de uma fita da largura Edison (35 mm), impressionavel pela luz, em distancias precisamente iguais. Este aparelho devia fotografar quadros de 18 x 24 mm, devendo, além disso, com duas voltas da manivela serem impressionados 16 quadros.

O ponto capital neste invento era o de, projetando um fecho de luz através da cópia do negativo, conseguir projetar as figuras fotografadas numa tēla com bastante dimensāo para ser vista simultaneamente por muitas pessoas, e essa projeção mostrasse fielmente todos os movimentos do objéto fotografado.

Este foi o aparelho idealizado por Louis Lumière, no intuito de oferecê-lo á ciencia como instrumento de observação e registro.

Com absoluta ausencia de qualquer auxilio alheio, Lumière conseguiu realizar o seu sonho num espaço de tempo relativamente curto. A 13 de Fevereiro de 1895 obteve patente para um "aparelho para crear e tornar visivel figuras cronofotograficas", ao qual o inventor deu o nome de "Cinématographe". Assim esta palavra passou para o vocabulario universal. Terminado o primeiro aparelho, Lumière mesmo fez as primeiras experiencias e ensaios, tendo os seus filmes chegado ao comprimento de 16 metros em média. Pessoalmente revelou e copiou estes filmes com o material que lhe foi fornecido pela fabrica de seu pai.

Seguiram-se algumas exhibições particulares, por traz de portas fechadas, assistidas unicamente por fotografos profissionais e sabios. Os espectadores ficaram pasmados com o invento. Nessa ocasião o mundo nada soube ainda dessa maravilha.

Na noite de 28 de Dezembro de 1895, abriram-se ao publico as portas dos porões do Grand Café no Boulevard des Capucines, 14, em Paris. Um cartaz insignificante ao lado da porta convidava o publico a assistir o "Cinématographe de Lumière". O povo lia o convite enigmatico, meneava a cabeça e continuava o seu caminho. Pouquíssimos curiosos entraram para ver o que havia. O programa constava de 8 a 10 filmes de 16 a 17 metros por sessão que durava cerca de 20 minutos, custando o ingresso 1 franco por pessoa.

Terminada a sessão via-se os espectadores saindo impressionados, ou incredulos do salão, havendo mesmo quem considerasse aquilo uma feitiçaria, sem grandes perigos naturalmente. Os que viram a novidade procuravam os amigos e conhecidos e traziam-nos para ver aquela coisa inconcebivel.

Depois de tres semanas o "Cinématographe de Lumière" contava com uma frequencia diaria de duas mil a duas mil e quinhentas pessoas.

O primeiro aparelho construido por Louis Lumière era ao mesmo tempo camera de filmar, maquina de copiar e projetor.

Os técnicos nacionais prestam sua homenagem ao inventor do cinema, cedendo-lhe a capa do primeiro numero deste *Boletim*, numa artistica concepção de nosso associado Leobaldo Ferreira.

**Colegas ! Vocês têm no Sindicato um órgão de coordenação e defesa da classe.**



A historia é sempre um drama inacabado. Uma sequencia infinita de épocas em que as filosofias, doutrinas e fórmulas sociais variam constantemente. Mas nesse desenrolar continuo de fatos e de idéas ha um ponto definitivo, conservador e permanente: é o espirito das nacionalidades. Uma nação, quando existe realmente em seu sentido psicológico e humano, será eternamente eia mesma através dos tempos. As instituições e as escolas doutrinarias podem mudar, é certo, mas nunca servirão bem aos periodos históricos para que surgiram se não obedecerem ás influências proprias de cada povo.

E justamente aí, na harmonia das doutrinas com o espirito particular de cada nacionalidade, é que se afirmam os estadistas.

O Brasil apresenta a esse respeito um grande exemplo — o presidente Getulio Vargas. Possuindo os maiores anseios patrioticos, esse seu idealismo porém não se anulou nas construções absolutas, encantadoras e vagas. Com uma visão clara de nossa realidade, estabeleceu o equilibrio conciente na vida nacional. Integrou-nos, sem desvirtuamento do que somos, nos dias tão históricos e dramaticos que o mundo está vivendo. E num sentido admiravel das proporções politicas não esqueceu um só dos nossos aspètos nenhuma necessidade material, nenhum sentimento, nenhum objetivo, nenhum desejo que o povo tivesse. Posto á frente dos nossos destinos por contingência do tempo e de seu valor pessoal, o presidente Getulio Vargas revelou-se de preferência um construtor coerente com o Brasil. Dá mesmo a impressão de compreender as necessidades do país por um método rigorosamente geométrico.

O cinema nacional recebeu do presidente Getulio Vargas os estímulos que as nossas condições peculiares deveriam permitir. A' sua visão de estadista não escapou esse aspèto industrial e artistico do Brasil. Fez nesse sentido o que era justo até agora o país esperar. De futuro, certamente, virão medidas mais amplas e fecundas. Estamos convictos de que, nessas medidas futuras, o presidente Getulio Vargas atenderá principalmente os que mais estão a merecer da sua consciência de estadista: os técnicos brasileiros.

# camera

## O CINEMA COLORIDO

Os diferentes processos usados no mundo e sua aplicação

Tradução de T. OLENEWA.

A. P. RICHARD.

O cinema colorido chegou; vejamos de onde vem e para onde irá. Antes de qualquer detalhe, examinaremos o que é a luz branca composta de radiações coloridas (vide fig. 1).

vitavel, quando a palestra recái sobre a questão do cinema colorido.

A possível base de discussão sobre esse caso depende da perfeita compreensão do pro-

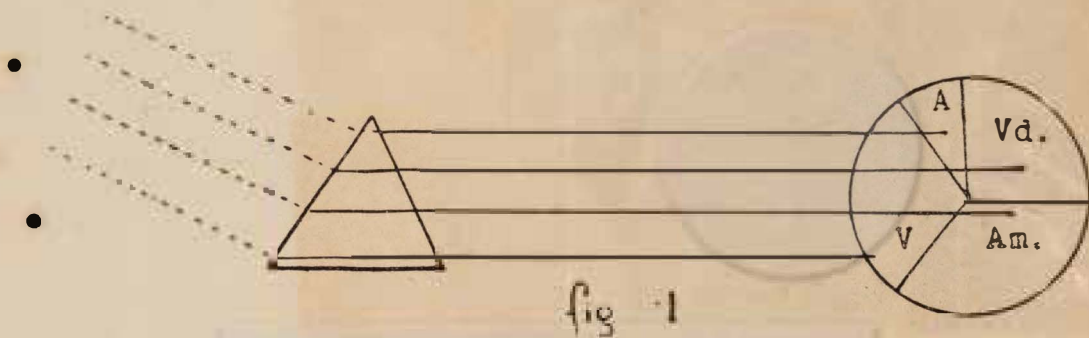


fig 1

Tomemos um prisma que recebe a luz branca e a decompõe em radiações coloridas. Se interceptarmos essas radiações com o auxílio de um disco branco, teremos:

Azul violeta .....	9,7%
Verde .....	25,5%
Amarelo .....	37,4%
Vermelho .....	27,4%
Luz branca .....	100%

Admitido isso, vejamos qual o meio de reproduzir as cores dum objeto qualquer. Evitaremos falar das cores naturais, assunto ine-

verbio: "de gostos e de cores, não se deve discutir".

Qualquer que seja o processo empregado, é necessário selecionar as cores, e para isso utiliza-se a divisão em monocromos primários com o auxílio de filtros.

### O QUE É UM FILTRO ?

Um filtro é uma superfície colorida, transparente, geralmente feita com vidro, gelatina, celuloide, baquelite, pano, etc., que intercepta certas radiações coloridas, deixando entretanto passar outras (vide fig. 2).

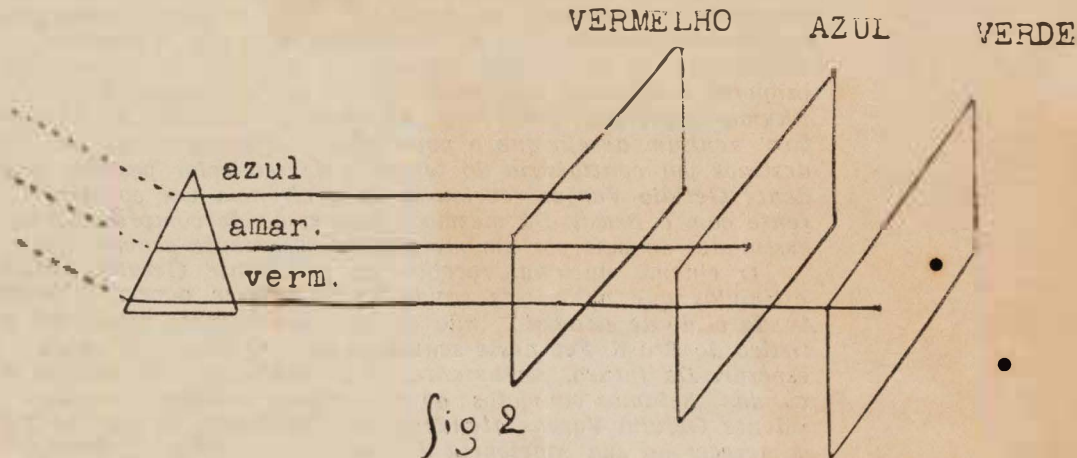
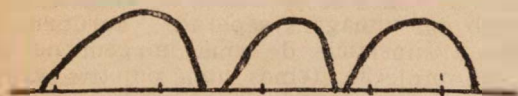


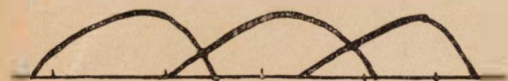
fig 2

Voltando ao já citado prisma, veremos sucintamente que cada filtro intercepta um determinado grupo de radiações diferentes. Em caso algum, um filtro pôde ser considerado como tingindo a luz branca.

Os filtros tricromos pôdem ser mais ou menos seletivos, isto é, eles são mais ou menos capazes de interceptar um certo numero de radiações colcridas. Em principio, um filtro é tanto mais colorido quanto mais forte for a sua densidade o que se traduz em relação á uma emulsão fotografica, por um prolongamento de tempo de exposição (vide fig. 3 e 4). Filtros (3) muito seletivos; (4) me-



Viol. Az. Ver. Amar. Verm.  
Fig 3



Viol. Az. Ver. Amar. Verm.  
Fig 4

Se os filtros são muito seletivos as cores terão maior intensidade os tempos de exposição serão normalizados, mas por sua vez, as cores ficarão enfraquecidas. O valor de um filtro está em relação á luz para a qual êle foi previsto, isto obriga-nos a utilizar filtros para a luz natural e outros para a luz artificial, compreendido que esta ultima deve ser homogênea.

Os filtros são utilizados para duas grandes classes de processos:

1. — Os processos aditivos.
2. — Os processos substrativos.

Admitiremos esta divisão, se bem que ela seja sujeita a discussões e que certos processos não possam estar nitidamente classificados.

Os filtros empregados para essas duas classes de processos, diferem, mas não tocaremos nesse assunto, afim de não complicar o estudo.

#### PROCESSOS ADITIVOS

Reconstituem as cores á projeção, estando ou não coloridas, as tres imagens primarias; e quando não estão coloridas, as imagens em preto e branco, são projetadas através os filtros: azul, verde e vermelho.

#### PROCESSOS SUBSTRATIVOS

As imagens são coloridas na película, com suas cores mais ou menos originais.

Os processos aditivos ou substrativos podem dar materia a duas ou tres seleções, dizemos então que elas são bicromas ou tricromas.

Devemos considerar que conhecemos os meios para produzir o branco por intermedio de duas cores, o que chamamos os brancos binarios, por exemplo: projetando aditivamente o amareló e o azul, em proporções convenientes, obteremos o branco; da-se o mesmo com o vermelho e o verde azulado.

Ptolomeu, 200 annos depois de Cristo, conhecia a mistura das cores, e aos franceses Ch. Cros e Ducos du Hauron, os métodos de síntese das cores.

Podemos então obter uma reconstituição colorida bicroma ou tricroma, aditiva ou substrativa, mas a experiencia demonstra que as sínteses aditivas são as melhores.

O fato foi verificado praticamente em cinematografia ha vinte annos, pelo inglês Urban, que fez exhibir em toda Paris, durante varios meses, o "Durbar de Delhi", realizado pela síntese aditiva bicromatica.

#### PROCESSOS ADITIVOS

A ideia mais simples que nos vem á memoria, é a fotografia de tres cores elementares através os filtros: azul, verde e vermelho, com um obturador especial, munido de tres vidros das cores indicadas e fotografando-se a cena, á uma velocidade no minimo tripla, ou seja, de 72 a 100 imagens por segundo.

As tres cenas são fotografadas no mesmo tempo, o que nos dá uma paralaxe, isto e, para um objeto animado de um movimento rapido, a terceira cena não será identica a primeira.

Na projeção essa diferença será perceptivel por uma faixa colorida, na mesma cor da cena, tornando-se impossivel a superposição das tres imagens. Podemos remediar, ainda que imperfeitamente, esse defeito com o auxilio de artificios na sucessão das imagens ou no seu agrupamento, partindo-se do principio, que certas faixas coloridas são menos visiveis que outras.

Neste processo analitico, fotografa-se com uma só objetiva.

Para a reconstituição colorida, pode-se fazer a projeção, com um projetor animado duma velocidade tres vezes maior e com um obturador especial, que possua os tres filtros das cores indicadas.

Podemos tambem, tingir as tres imagens com corantes identicos aos utilizados na coloração dos filtros, o que já é uma simplificação importante (antigo processo Heraut).

A segunda idéia dos pesquisadores é a da fotografia simultanea de tres cenas com o auxilio dos tres monocromos elementares.

#### FENOMENOS PARASITAS

Se imaginarmos um aparelho fotografando tres imagens ao mesmo tempo, o que e mecanicamente bastante complicado, é necessario possuir tres objetivas. Ora, com tres

objetivas temos tres pontos de vista diferentes do objeto fotografado e ficamos entao, em presença de uma paralaxe ótica. Para remediar em parte esse defeito o sistema Gaumont comportava a fotografia de tres imagens, sobre a superficie de duas, com um sis-



3 imagens  
sucessivas

Processo  
Gaumont

Fig. 5

tema ótico compreendendo uma objetiva central de abertura 3,5 ou 2,5 e duas semi-objetivas, tendo, por conseguinte, para cada uma delas, uma abertura de 7 a 5. Os filtros eram equilibrados de tal modo que, os tempos de

da considerar o fato como tal, pois, ainda nos resta uma paralaxe, a qual poderíamos chamar, ainda que, impropriamente, de paralaxe de espaço. Ela é eliminada para a focalização do plano principal, mas persiste para o plano anterior e posterior ao principal. Assim, para tres pessoas colocadas em planos diferentes, se a focalização é feita sobre aquela que ocupa o plano intermediário ou central, passa a existir a paralaxe para as outras duas colocadas, respectivamente, no plano anterior ou dianteiro e no plano posterior ou trazeiro.

Insistiremos sobre este processo, ao qual o professor Thovert, de Lyon, dedicou todos os seus esforços, pois ele marca o ponto de partida de todos os processos baseados no principio das "imagens separadas, agrupadas sobre a superficie de uma imagem normal".

Na projeção, temos uma objetiva especial com as regulagens adequadas á superposição das imagens.

Se unirmos os centros das tres imagens positivas, teremos um triangulo A B C.

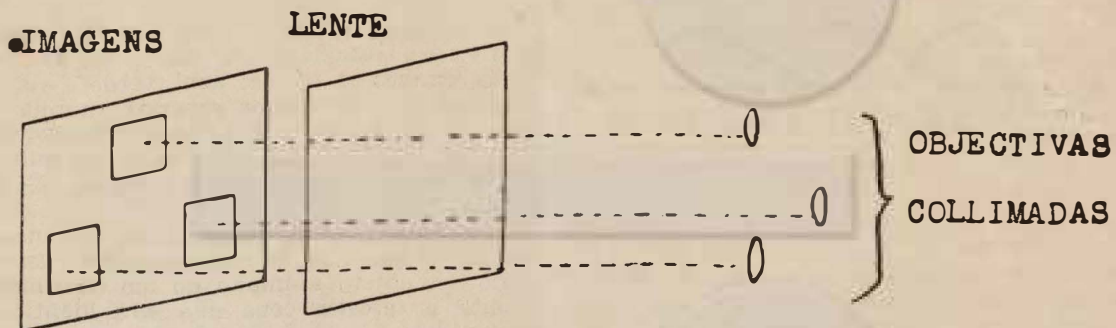


FIG. 6 SYSTEMA AUDIBERT - BERTHON.

exposição eram normais, apesar da diferença de abertura das objetivas (fig. 5). Ainda assim a paralaxe não era totalmente reduzida.

Na sala do Gaumont-Palace, um quadro de controle permitia regular a distancia, e posição das objetivas de projeção: 1,2 e 9, de maneira a evitar, por equilibrio das mesmas, a falta de superposição das imagens, dando a plasticidade e ás deformações do filme.

Devemos reconhecer que, a despeito desses defeitos, o processo, tomando-se em conta o equilibrio das côres, deu maravilhosos resultados.

Berthon-Audibert de Lyon e Gambis pensaram utilizar tres imagens sobre a superficie de uma unica. A paralaxe torna-se entao menos importante em relação ao agrupamento das imagens, mas ópticamente ela mantém sua importancia. Para remediar esse defeito, Berthon imaginou então, pôr as imagens em contacto com uma lente colimadora (fig. 6).

Esta lente envia os tres pontos focais das objetivas a uma distancia, praticamente infinita; teóricamente podemos considerar que não fica paralaxe. E' uma resolução apressa-

Uma vez superpostas as tres imagens elementares, teremos uma imagem unica, mas é necessario que, sobre o filtro, os vertices do triangulo ABC se confundam com os de um outro triangulo, suposto, A'B'C' (fig. 7).

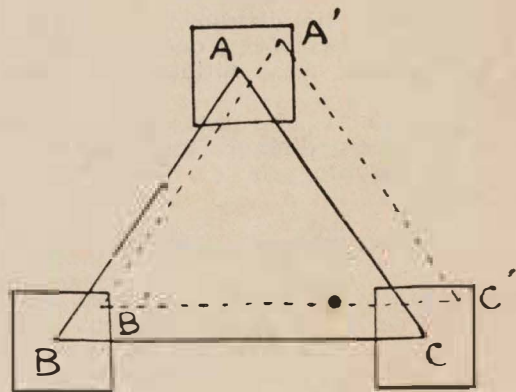


Fig 7

Ora, o film é uma materia bastante maleavel e higrometrica, sujeita á tenomenos



de torção e deformação, tanto mais importantes, quanto mais ininflamável for a película. Evidentemente o dispositivo de regulação da objetiva permite remediar as deformações locais que se possam produzir.

Para uma projeção de cinco metros de largura, o fator de aumento  $K$  é, aproximadamente, de 450 vezes. Ora, se admitirmos uma faixa colorida de dois milímetros sobre o filtro, veremos, então, que os lados do triângulo ABC cu A'B'C' não devem prolongar-se ou encurtar-se mais de  $1/225$  de milímetro, para que haja uma perfeita superposição.

E' de admirar que imagens tão pequenas, aproximadamente  $11 \times 8$  mm., possam dar filtros de grandes dimensões; isto provém da superposição dos tres monocromos, que no filtro, constitue uma especie de retoque automatico, os grãos de prata obturam-se uns aos outros.

O fator de aumento sendo K-50, vemos que, para o filtro em questão o aumento é linear, e aproximadamente, duas vezes maior, que para o film em preto e branco (comum), exactamente, 3,7 vezes maior, em superficie.

Por essa ocasião surgiu a questão do Marna-Film: se esse formato fosse adaptado, a superficie das imagens seria aumentada em beneficio da qualidade fotografica; restava demonstrar que o aumento em superficie não sucumbiria á superposição das imagens. O problema é mais ou menos identico ao da foto aerea, onde as deformações da gelatina e do suporte (celuloide) têm um papel preponderante e difficil de remediar.

Poderíamos anular completamente a paralaxe, com o auxilio de um dispositivo, bastante complicado (Hudeley), mas praticamente, podemos admitir uma parte residual, que não seja nociva.

Vejam os que foi feito pelos diversos realizadores e firmas, como: Ulysse, Francita, Cinecromografica, Irmãos Roux, etc...

Os Irmãos Roux fotografam quatro imagens, a quarta através de um filtro amarelo.

A Cinecromografica possui diversos processos para a realização de imagens negativas, e é por intermedio da cópia óptica que constituimos a faixa positiva a tres imagens.

Francita e seus licenciados utilizam para fotografia, um dispositivo especial a tres objectivas colimadas e á paralaxe reduzida. As tres pequenas imagens negativas são, então, feitas a um só tempo.

#### O CINEMA COLORIDO

Com uma licença para a utilização deste processo, uma sociedade de produção realizou "Moças para Casar", a primeira grande tentativa verdadeiramente industrial.

Os americanos, opondo-se por principio a esse genero de processos, não deixaram, contudo, de utilizar este método de síntese, apesar de não terem tentado a sua oficialização industrial.

Daponte utiliza um processo bicromo (Bichrome Daponte) dividindo a superficie da imagem normal em duas. Na projeção um prisma funde uma imagem com a outra. Um só filtro vermelho corresponde á imagem seleccionada nesta faixa de comprimento de ondas, e o carvão de projeção é que fornece a luz azul necessaria á outra parte da seleção, substituindo o filtro.

Este processo seria suscetivel de dar resultados práticos, assás satisfatorios, se pudessemos evitar certas herezias técnicas, como a referida acima, do carvão substituindo o filtro. E' uma variante do processo Urban, já citado.

(Continua no proximo numero)

## O que um cinematografista deve conhecer

Estas perguntas foram formuladas por Phil Tannura, no "The International Photographer", de Hollywood, a 659 operadores que pretendiam trabalhar na Europa.

1. — O mecanismo de uma camera Mitchell, Bell & Howell, Debric?
2. — Quais os motores utilizados para camaras de filmes mudos, sonóros (periodos, fases, etc.)?
3. — Os diferentes tipos de filmes negativos?
4. — As combinações de filtros e seus valores, segundo a iluminação?
5. — Equipamento para iluminação?
6. — O trabalho de laboratorio?
7. — A projeção por transparencia (Background process)?
8. — As maquetes (miniaturas) e sua utilização?
9. — Como se expede um filme e como se faz o seu seguro?
10. — Os direitos das alfandegas?
11. — As garantias de contrato e as taxas sobre os mesmos no estrangeiro?
12. — As linguas estrangeiras?
13. — A legislação estrangeira do trabalho?
14. — O valor das diferentes moedas?
15. — O regulamento dos passaportes?

**CARLOS FIENGO**

Oficina Mecanica - - - Eletricidade e Cinematografia

Rua Carlos de Carvalho; 49 - Tel. 22 - 8736

## O cinema brasileiro do futuro e o Sr. Raul Roulien

Em entrevista concedida a um dos matutinos de maior circulação, o Sr. Raul Roulien, depois de sua conferência na A. B. I., no dia 29 de Agosto ultimo, acentuou certos pontos, dos quais discordamos.

Na enumeração das pessoas presentes foram, involuntariamente acreditamos, esquecidos os técnicos de cinema, a classe que fóra de duvida póde ser considerada entre as mais interessadas no assunto. Comtudo isso não impéde que nos manifestemos demonstrando o ponto de vista de um punhado de desconhecidos, que não costumam fazer de seus atos objeto de alarde, mas procedem com sobriedade e principalmente com honestidade.

Em defesa desse ultimo predicado propuzemo-nos combater todos os que ameaçam agravar ainda mais a já tão combalida confiança no nosso cinema, e aplaudir os valores que se apresentam com credenciais idoneas apontando-os como capazes de levar a bom termo uma iniciativa de vulto e responsabilidade como a é o progresso de nosso cinema.

O Sr. Raul Roulien procurou dar uma feição patriótica á conferencia, mas não o conseguiu. Sente-se em todas as suas palavras o desejo de convencer quanto á sua competencia e obter simpatizantes para um negócio no qual será o unico favorecido.

Não é com palavras bonitas e espalhafatosa auto-propaganda que se consegue demonstrar capacidade. Em ultima analise a conferencia do conhecido atôr nada mais foi do que uma grande auto-propaganda. Passou a maior parte do tempo falando de seus conhecimentos técnicos e procurou enternecer o auditório com a sua abnegação e altruismo, salientando o seu sacrificio abandonando uma carreira brilhante de intérprete em favor do cinema nacional.

O Sr. Roulien não devia ter abandonado a carreira de atôr, na qual em todo caso colhia vitórias, para embrenhar-se por um terreno árido e ingrato como o é o cinema. Só com os conhecimentos técnicos que diz possuir, não poderá cabecear o movimento do qual falou. Técnicos temo-los no Brasil, e por sinal, de comprovada capacidade e maior competencia do que a do conferencista. Precisamos é de homens capazes de aplicar e dirigir grandes capitais; homens com experiencia e tirocinio industrial, que, naturalmente com a devida prudencia quanto á escolha, confiem em nossos técnicos. O resultado será surpreendedor: te-

remos cinema igualavel ao melhor estrangeiro.

Afirmando estar o cinema brasileiro confiado a mãos inhabeis, é preciso que o Sr. Roulien não se esqueça de incluir-se nesse ról. Nós não acreditamos, e estamos certos que isso acontece com muita gente, que o Sr. Roulien consiga concretizar a cidade cinema, mesmo obtendo o emprestimo que pleiteia do governo. Poucos, ou melhor, ninguem no Brasil teve, como ele, a oportunidade para mostrar de quanto é capaz, e finalmente presenteia-nos com "O Grito da Mocidade".

E' de conhecimento publico a pompa com que o produtor lançou esse filme. Antes de exhibi-lo, desculpou-se justificando as falhas contidas no mesmo.

Este ponto merece ser enquadrado nas proprias palavras do Sr. Roulien: "um produto não conquista os mercados com a demonstração das qualidades pessoais de seus colaboradores e sim com a qualidade intrinseca do próprio produto".

Julgando o filme imperfeito, não devia exhibi-lo. Lançando-o, incorreu nos erros dos demais produtores, não podendo, portanto, critica-los.

Como produtor, o Sr. Raul Roulien fracassou. O filme de cuja renda tanto se ufanou durante a conferencia foi, apesar disso, uma lamentavel tentativa de fazer cinema, tendo o seu realizador falhado desastrosamente mesmo na parte técnica, o que certamente não o recomenda como indicado a realizar grandes coisas nesse sentido, segundo o seu desejo.

Sobre as cartas que lhe foram dirigidas por pessoas de elevada posição na industria cinematografica internacional, devemos tambem usar uma certa reserva. Não desejamos absolutamente melindrar quem quer que seja, mas devemos admitir que os produtores estrangeiros têm grande facilidade em emitir conceitos que possam influenciar favoravelmente o publico, considerando-se o particular interesse que demonstram por este grande mercado consumidor que é o Brasil. Cartas naquele sentido não só servem para publicidade do destinatario como tambem de quem as escreveu.

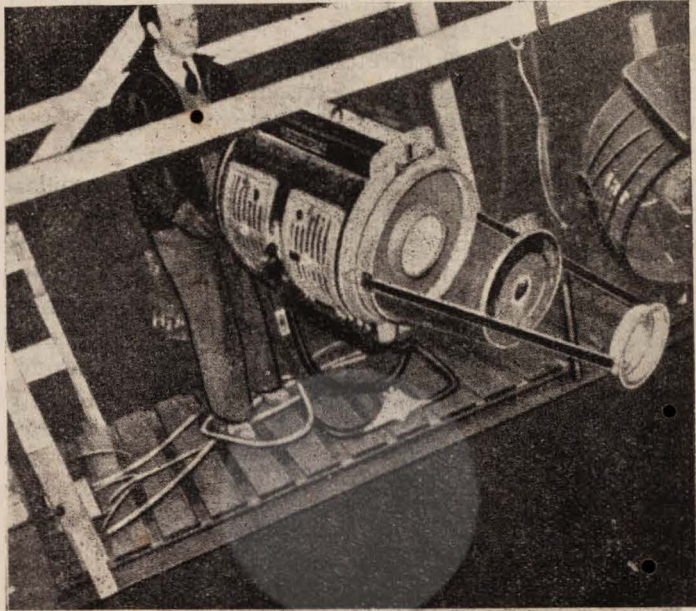
O que realmente vemos de aproveitavel no Sr. Raul Roulien, é o seu talento publicitario do qual tantas vezes deu mostras. O departamento de propaganda de uma organização qualquer em suas mãos faria milagres e surtiria os mais brilhantes resultados. N. S.

Os técnicos de cinema são os divulgadores anônimos das grandezas do Brasil.

# LEUZA

## Novo

## Refletôr



Walter Strohm, engenheiro-chefe dos estúdios da 20th Century Fox, idealizou um novo tipo de refletôr para o filme "Happy Landing" (Feliz aterrissagem), estrelado por Sonja Hennie. O fito almejado com esse novo refletôr foi o de conseguir maior distancia entre o refletôr e o objéto com a mesma intensidade luminosa. Essa maior distancia entre o objéto e a lampada foi exigida pela rapidez de movimentos da patinadora que muito dificultava a perfeita iluminação com os refletôres usuais.

Como se percebe na gravura, o refletôr tem uma lente deante do arco de luz e outra a uma distancia de um metro mais ou menos. Entre as duas lentes ha um iris que permite o controle do diametro da faixa de luz. O iris e a lente dianteira são sustentadas por duas varetas de metal.

Devido ás deficientes informações não se pôde ter uma idéa perfeita da construção nem dos efeitos que possam ser alcançados com este refletôr. Possivelmente a lente mais proxima da fonte de luz é um colimador que dirige os raios luminosos paralelamente. A lente

dianteira, neste caso, mudaria a direção desses raios em convergentes ou divergentes. Não se compreende tampouco, como é obtida a diferença de difusão. Talvez a difusão possa ser dispensada mesmo, e a lampada tenha sido construída especialmente para um caso excepcional como se pôde supôr dada a sua curiosa construção.

O mais provavel, entretanto, é que as duas lentes formam uma dupla objetiva, tornando mais curto o ponto focal comparado ao que se obteria com a lente trazeira. Comtudo parece pouco lógica a sua aplicação aos fins que deram motivo á sua construção. Com a escolha de diversos longos pontos focais isolados, pôde a consequente distancia focal ser alongada como se queira, isto é, torna-la muito mais longa do que a conseguida habitualmente com refletôres de lentes. A aplicação de duas lentes ao envez de uma, tem então a unica propriedade de aumentar consideravelmente a intensidade do circulo de luz, principalmente em grandes distancias, dado o maior poder de correção de uma combinação de lentes comparada a uma lente isolada.

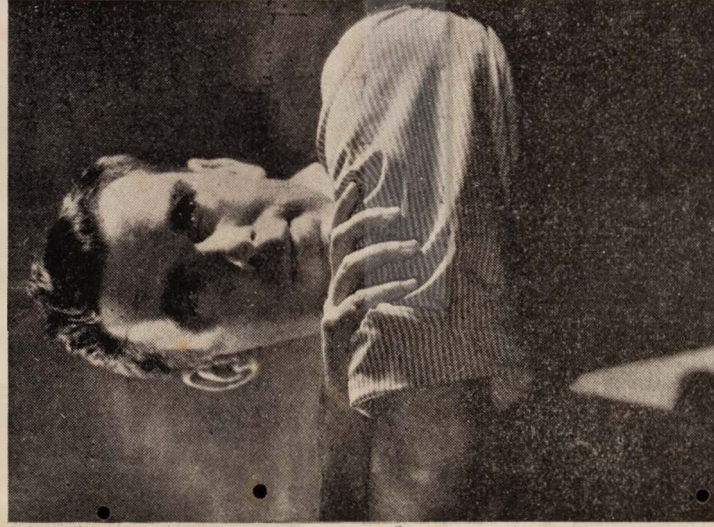
---

O Sindicato denunciará os negociistas do Cinema Nacional.

# Chianca de Garcia

## NO SINDICATO DOS TÉCNICOS DE CINEMA

Encontra-se entre nós um dos mais distintos valores do hodierno cinema português, o Sr. Chianca de Garcia, diretor do filme "Aldeia da Roupa Branca", que veremos muito brevemente. Como é natural, o Sindicato dos Técnicos de Cinema não podia deixar de entrar em contáto com um homem que, não sendo propriamente um emissário oficial da classe cinematográfica do país irmão, pôde perfeitamente ser considerado como tal, dado o



seu talento, segundo as noticias que nos chegam, e a sua aprimorada cultura, da qual tivemos o ensejo de nos certificar.

Acedendo a um convite do Sindicato, o Sr. Chianca de Garcia visitou a séde dessa Associação, onde foi recebido por grande numero de técnicos nacionais que ficaram encantados com a simpatica simplicidade do illustre visitante.

Em palestra, o Sr. Chianca de Garcia evidenciou ser, além de grande diretor, um realizador de ampla visão prática. Contou-nos pormenores interessantes da história do cinema português. Segundo as suas palavras, o cinema já teve os seus momentos difíceis em Portugal como os está tendo no Brasil. Possibilitaram aos técnicos o aperfeiçoamento de seus conhecimentos trabalhando, praticando incessantemente. Nos studios portugueses trabalham só técnicos portugueses. Na opinião

do Sr. Chianca de Garcia, não pôde existir cinema nacional sem técnicos nacionais.

O problema do maquinario, um dos pontos frageis ainda do cinema brasileiro, Portugal resolveu-o com uma formidavel campanha em prol do cinema nacional, por meio de conferencias, discursos, reuniões e principalmente com a ajuda da imprensa e do radio. Mostrou-se ao povo a necessidade premente de crear o seu proprio cinema. Esta campanha surtiu os melhores efeitos. Coube á classe estudantil a vanguarda na cooperacão para bom termo da grande idéa. Gesto patriótico e expressivo que dotou Portugal com a "Tobis Portuguesa", sociedade por açoes populares, um moderno e perfeito estudio cinematografico onde qualquer produtor pôde trabalhar sem receios quanto á parte técnica, pois está praticamente garantido pela qualidade superior do maquinario maneado por pessoal capacitado. Como se vê, um dos mais terriveis fantasmas do bom cinema — maquinas — foi brillantemente vencido pelo povo amigo.

Merece especial registro o apoio dispensado ao cinema pelos exhibidores. Estes cedem ao produtor português, invariavelmente 50 % da renda obtida com a exibição do filme, chegando a ponto de invertarem capitais em produções, quando estas não podem ser terminadas por falta de dinheiro. Eles sabem que o publico recebe com agrado, reclama mesmo, o filme nacional que lhe fala diretamente á alma e não o obriga a tolerar idéas e costumes estranhos ao seu módo de viver.

O que surpreendeu o Sr. Chianca de Garcia em nossa atividade cinematografica, foi o fato de nossos filmes de longa metragem custarem em média 200 contos e muitas vezes menos. Isto parece-lhe tão difícil que classificou de milagre o que conseguimos. Refere-se ao custo das produções portuguesas e compreendemos que assim realmente pôde-se fazer cinema de qualidade muito mais facilmente. Para um unico filme gastam, só com os trabalhos de laboratorio, quasi o que nos custa um filme pronto, e este custa-lhes nunca menos de 500 contos.

Se em Portugal é possivel aplicar capitais tão elevados na industria cinematografica possuindo aproximadamente 150 casas exhibidoras em todo o pais, muito mais conveniente deve sê-lo para nós, que possuimos quasi dez vezes tantas casas, contando unicamente o mercado nacional.

Ao Sindicato dos Tecnicos de Cinema  
e  
Academia Brasileira de Cinema

os votos de felicidade e prosperidade da:



WESTERN ELECTRIC COMPANY OF BRAZIL  
e a sua linha de representações.

Simplex  
Peerless  
Hertner  
Bausch & Lomb  
Vallen  
Thyde  
Griswald  
Walker

• Best

Projetores  
Lanternas  
Transversores  
Lentes  
Controles de cortinas  
Inversores automaticos  
Emendadores para films  
Telas  
Steriopticos, etc.

**RIO DE JANEIRO**  
Av. Nilo Peçanha, 155  
tel. 22-6882

**S. PAULO**  
Al. Barão de Limeira, 354  
tel. 4-4261

**PORTO ALEGRE**  
Caixa Postal 842  
tel. 3297



## Os estudios americanos usam o novo sistema de perspectiva sonora

A "Cinematographie Française" publica em um de seus numeros, sob o titulo acima, um artigo assinado por Pierre Autré que nos parece oportuno e de grande atualidade.

Anteriormente, Abel Cance tratára, na mesma revista, de seu sistema de perspectiva sonora "Napoleon", que se baseava exclusivamente sobre uma maneira de reprodução sonora. O sistema "Napoleon" consiste no seguinte: recorta-se "piques" no lado do filme iguais aos usados para copiadores automaticos. Estes "piques" acionam um grupo de alto-falantes colocados em diversos lugares no salão de projeção. Desta forma os espectadores ouvem tanto os alto-falantes colocados no palco como os colocados no salão, de acordo com o efeito desejado, a fim de dar mais realismo á ação do filme.

A perspectiva sonora empregada pelos técnicos americanos é completamente diferente. Estes baseiam-se na gravação e utilizaram este método pela primeira vez no filme de Grace Moore "Love me for ever".

Coube ao engenheiro John P. Maxfield da Western Electric descobrir este novo sistema que dará aos filmes mais uma qualidade que o Sr. Pierre Autré chama de "dimensional" e que significa — relevo do som.

Resumindo póde-se descrever mais ou menos da seguinte maneira o sistema americano. A gravação é feita em duas fitas sonoras utilizando-se dois microfones. Admitindo que haja numa cena artistas falando em primeiro plano e outros mais afastados, obteremos duas fitas sonoras que, fundidas convenientemente, ou melhor adaptadas segundo a intenção, reproduzem a voz do artista em primeiro plano numa tonalidade mais alta do que a do artista mais afastado; isto em consideração á distancia, o que traduzimos com o nome de "Perspectiva sonora". Este processo permite obter-se diversas intensidades sonoras, de conformidade com o que está sendo projetado na tela, curtos planos, planos médios ou longos planos.

### VIVACIDADE DO SOM

De acordo com a nova modalidade de "perspectiva sonora" o aumento e a redução de in-

tensidade sonora serão gravados no filme de sorte que o operador não precisará preocupar-se com as variações de intensidade, nem terá de regular o controle de som.

Ha varios mezes, o Sr. Maxfield apresentou, á Academia de Artes e Ciencias Cinematograficas de Hollywood, um relatório no qual explicava como foi realizado este novo método de gravação estudando as características da mesma.

O fato conhecido de que a distancia do microfone varia de acordo com os cenários e das cenas que se fotografa, conforme os efeitos que se deseja obter a fim de conseguir uma igualdade de gravação, convenceu-o de que existe uma relação entre as propriedades acusticas do espaço e a colocação mais adequada do microfone. Partindo deste ponto, o Sr. Maxfield conseguiu estabelecer uma formula a que chamou "liveness", o que poderemos traduzir por "vivacidade" de gravação considerando a distancia do microfone, isto é, a fonte de emissão em relação ao lugar onde foi emitido o som.

Durante estes ultimos anos, varias experiencias foram feitas pelos engenheiros da Western Electric. Gravaram os sons mais variados: canto, palavras, violino em sólo, orquestras de camara e sinfônicas. Estas gravações foram efetuadas em diversas condições de "vivacidade" e depois reproduzidas perante varias pessoas: técnicos de som, músicos e pessoas absolutamente leigas na materia.

Nesta ocasião o Sr. Maxfield traduziu a "vivacidade" com a seguinte formula:

$$L = \frac{1000 T^2 D^2}{V}$$

L é a vivacidade.

10000 é a constante.

T representa o tempo de reverberação do lugar onde se grava.

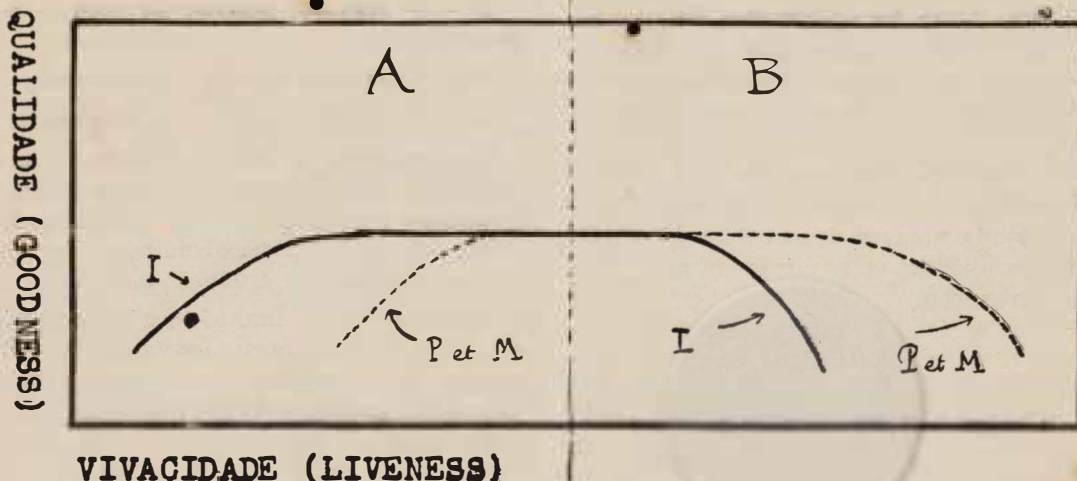
V representa a cubagem de ar do recinto.

D é a distancia em pés da fonte de som ao microfone ou ao ouvido.

As pessoas convidadas á exhibição da experiencia, deram as opiniões das quais podemos tirar as seguintes conclusões:

## RESULTADOS PRÁTICOS

- 1 — Os técnicos preferem a gama mais baixa da vivacidade que os músicos e o público.
- 2 — A gama de vivacidade aceitável para um assunto é muito grande.



3 — A gama média aceita pelos músicos e o público em geral se superpõe à gama aceita pelos técnicos.

O esquema mostra o resultado das ditas experiências. A curva I representa a gama aceita pelos engenheiros de som, e a curva P e M a aceita pelos músicos e o público.

O Sr. Maxfield afirma que estas curvas são puramente simbólicas e que até um certo ponto a vivacidade pode ser aceita em relação do som com o assunto.

“Tudo isto nos conduz à consideração de um fator ligado à vivacidade. E isto nos faz dizer que quanto maior é a vivacidade mais longe parece a fonte sonora ao espectador. Por exemplo: grava-se uma voz com uma vivacidade colocada na região A e a reprodução dará a impressão de que está muito próxima.

Se ao contrário, a mesma voz fôr gravada com uma vivacidade colocada na região B, ela parecerá, na reprodução, estar afastada 5 a 7 metros da tela. Isto vem provar que pelo controle da vivacidade na gravação é possível determinar os verdadeiros planos sonoros que nos dará na ocasião da reprodução o feito da perspectiva sonora completa.

As gamas de vivacidade escolhidas nas experiências do Sr. Maxfield, pelas diferentes fontes sonoras, são apresentadas no pequeno quadro transcrito abaixo. Estas gamas correspondem às partes das duas curvas E e P, M. Os algarismos mais baixos correspondem aproximadamente a um primeiro plano onde

a imagem acompanha o som, e os algarismos mais elevados a um plano mais afastado.

Quando se deseja um primeiro plano rigoroso, uma vivacidade da metade do algarismo mais baixo é utilizado, enquanto que tratando-se de um plano extremamente afastado

empregar-se-á o duplo dos valores do mais alto dos algarismos, não sendo entretanto essas coeficientes exagerados.

Eis aqui os algarismos:

## VIVACIDADE

Piano sólo .....	4 a 8
Orquestra sinfônica .....	5 a 10
Pequena orquestra .....	3 a 6
Violão e violoncelo .....	1,5 a 3
Canto .....	0,6 a 1,2
Palavra (Voz humana) .....	0,2 a 0,4

Quando se grava muito perto o som obtido é agudo e fino, faltando nele o que os músicos chamam firmeza e redondo, qualidades tão desejadas na boa música.

## UTILIZAÇÃO DA PERSPECTIVA SONORA

O Sr. Maxfield chama a atenção sobre a tabela acima notando-se que os tipos de som mencionados atingem a gama de 10 e 0,2 a 10 o que representa de 50 a 1.

Felizmente a gama extrema raramente é atingida a não ser em casos excepcionais. Por exemplo: não é difícil gravar num auditório, uma voz acompanhada por uma orquestra sinfônica completa. Porém se nas partes diferentes do canto, a voz corresponder a um plano afastado e logo a seguir a um primeiro plano torna-se necessário saber com antecedência, antes da gravação, como o filme será fotografado, ou senão de encontrar um meio

de mudar a vivacidade da voz depois de gravada e o filme cortado.

Nas realizações dos filmes, costuma-se gravar com antecedência o som das cenas musicadas, neste caso é necessário a gravação de acordo com a filmagem para poder-se adaptar na ocasião do corte. A perspectiva sonora resolve o problema, pois a técnica é simplesmente esta: fazer duas gravações simultaneamente de forma a poder usar um primeiro plano ou um longo plano utilizando para este ultimo um fator de vivacidade suficientemente alto.

Estas duas gravações servirão para a montagem sonora definitiva, obtendo-se a vivacidade desejada através dessas duas gravações por intermedio de uma mixagem para uma terceira gravação.

Esta técnica tem a vantagem de dar ao diretor do filme uma liberdade completa para as tomadas de vista e a montagem das imagens. E' necessario conhecer-se a perspectiva original com a qual a musica ou o canto foram gravados no auditorio com as imagens, tomadas em "play-back".



### Atenção, operadores!

O oleo sobre o filme é visível na projeção, e com o tempo a poeira adere á sua superfície. A ação torna-se fatigante numa projeção manchada.

A reprodução sonora é imperfeita. E' preciso não esquecer que a trilha tem somente alguns centesimos de milímetros de espessura e ela deve reproduzir uma frequência da mesma espessura sobre a faixa.

O oleo depositado sobre o filme, difunde o traço luminoso da excitadora no momento em que este atravessa a faixa para impressionar a celula foto-elétrica. Nada se percebe no alto-falante para as frequências elevadas, no entanto as frequências baixas são deturpadas.

## Lá... e cá.

Nos Estados Unidos da America do Norte, para gravar o som de um filme é necessaria a seguinte equipe de homens e som:

1° — o primeiro homem de som geralmente chamado "mixer";

2° — o segundo homem de som — "stage man";

3° — o terceiro homem — assistente;

4° — o quarto homem — 2° assistente.

O engenheiro de som ou "mixer", comanda os homens de sua equipe e é responsável pela qualidade e volume do som registrado. E' seu dever ter boas relações com sua equipe e os outros membros da produção do filme.

O "stage man" manipula a girafa onde o microfone está dependurado. Este trabalho demanda uma grande habilidade, especialmente no decorrer dos "travellings". Em alguns grandes studios de Hollywood, o "stage-man" serve igualmente de agente de ligação entre o engenheiro de som e o diretor de cena.

O terceiro homem da equipe, o assistente, ocupa-se dos aparelhos de gravação, que geralmente estão situados a uma grande distancia da cabine de mixagem onde permanece o engenheiro de som. E' dever do assistente carregar os aparelhos e manter uma papeleta completa de todas as operações da equipe sonora durante a filmagem.

O 2° assistente, quarto homem de som, manipula um quadro de partida com os interruptores desejados para movimentar as cameras e aparelhos de gravação e para registrar as marcas de sincronismo sobre as margens do negativo e som por meio de um sistema electrico de pontão. E' também de sua alçada, ligar todos os cabos e colocar os microfones nos lugares escolhidos no "set".

No Brasil um homem só faz esse serviço todo e chamam-no de técnico de som!

## PERGUNTAS e Respostas

Manteremos em nosso BOLETIM esta secção, pela qual responderemos ás consultas que nos fôrem dirigidas pelos nossos associados, tanto técnicas, como de caráter geral quando ao nosso alcance.



# 8 e 16 m.m.

## Arte e Técnica do Cinema

NELSON SCHULT

Dedicamos esta secção áqueles amigos do cinema brasileiro que, vendo no cinema o grande fator de progresso e educação que é, desejam prestar o seu concurso afim de elevá-lo ao lugar destacado a que tem direito em nossa organização artistica, social e economica.

Acompanhando a série de artigos que serão publicados nesta secção, o leitor ficará sabendo como se faz um filme; avaliará quanto trabalho custa a produção de uma fita destinada a distraír-nos por algumas dezenas de minutos e, no caso do Cinema Brasileiro, a infinidade de sacrificios a que se submetem os bem intencionados empenhados em levar a bom termo esta nobre taréfa.

Muito pouco ou nada poderemos oferecer aos profissionais do nosso cinema nesta desprezenciosa secção. E' comtudo nosso desejo, tornarmo-nos uteis aos inumeros amadores cinematograficos dispersos por todo o territorio brasileiro e sentir-nos-emos felizes se conseguirmos o nosso intento.

Naturalmente nos referimos aos amadores que, manejando a sua camera não o fazem unicamente para a sua distração pessoal, agindo superficialmente e com negligencia, mas têm em vista agradar um publico com o seu trabalho, seja este publico composto de pessoas da familia, amigos intimos ou estranhos. Sempre haverá diante de uma téla alguma pessoa, cujo interesse pela arte cinematografica supéra a sua simpatia pelos esforços dispendidos pelo amator, não diminuindo as dificuldades particulares do realizador a severidade na critica de tal apreciador da sétima arte. Este ponto deve merecer toda a atenção daqueles que se ocupam praticamente no cinema, quer como amator, quer como profissional. Infelizmente os nossos produtores, em regra geral, não avaliam merecidamente este pormenor.

Para enfrentar desassombradamente qualquer publico, torna-se necessario obe-

decer a certas leis, applicaveis a toda e qualquer espécie de filmes, e, dentro dessas leis e das possibilidades gerais, produzir filmes com o maximo cuidado e perfeição.

Não ha fórmulas infalíveis para a aprendizagem da arte cinematografica. Ha sim, umas tantas regras imprecindíveis, sem as quais pouco se poderá fazer, que tentaremos esplanar para o possivel aproveitamento por interessados, e tambem, como já dissemos acima, para conhecimento dos amigos cinemáticos.

Convém notar, entretanto, que as nossas sugestões não poderão substituir personalidade e talento, virtudes preponderantes neste ramo onde ha a combinação da arte e a técnica, completando-se mutuamente sem possibilidades de separação.

### FILMAR E' FACIL!

Estas palavras, por demais conhecidas na publicidade de material cinematografico, têm contribuido para a divulgação da cinematografia de amadores, mas pouco fizeram para o estudo aprofundado do assunto.

A palavra — filmar — tem dois significados que nem sempre são bem distinguidos. Diz-se — filmar — designando o trabalho de manejar uma camera simplesmente, usando-se tambem essa expressão para denominar o conjunto dos multiplos ramos de atividade necessarios á confecção de um filme.

Realmente, não é difficil rodar uma manivela, e mais facil ainda é apertar o botão do maquinismo que se encarrega de movimentar a camera. Como resultado deste esforço obter-se-á, incontestavelmente, uma cena cinematografica. Na opinião de alguns amadores a filmagem resume-se no sentido mais comodo da palavra, isto é, no méro funcionamento da camera. Nessa mesma opinião o filme cinematografico não vai além da fotografia animada, obtida sem cuidados especiais, chegan-

do esses amadores á clarissima conclusão de que filmar é um brinquedo facilimo.

Tal módo de pensar pôde ser justificado plenamente.

Todos nós sabemos que a cinematografia é filha da fotografia, e esta ha muito que pertence á coletividade. Inumeras pessoas possuem maquinas fotograficãs. Aos domingos, em casa, passeios e excursões, fotografa-se sob qualquer pretexto. O valor do fotografo manifesta-se na escolha do assunto, focalisação e exposição, e ás vezes o gosto artistico se expressa no recorte do quadro ou na ampliação de detalhes do negativo, mas com isto estão esgotadas as possibilidades do fotografo.

O alvo da fotografia é o quadro pronto e este alvo poderá ser atingido facilmente com o simples acionamento do disparador. Devemos admitir que muito boas fotografias são obtidas sem mais cuidados além deste manejo, o que autoriza a dizer:

— E' facil fotografar!

Substituindo a sua maquina fotografica pela cinematografia, o amator, na maioria das vezes, sente-se inclinado a transferir para o cinema o seu modo de agir fotografico, pois que:

— A cinematografia é filha da fotografia!

Deixando a camera rodar, esse amator consegue uma fotografia que, porque possui movimento, lhe sugere a convicção de ter aproveitado até o fim as vantagens que este novo ramo podia proporcionar-lhe.

Engano! A fotografia animada, que os técnicos chamam cena, nunca poderá ser exibida isoladamente. Será sempre apresentada juntamente com outras cenas, sendo esse seguimento o que impressiona o espectador. Portanto, o resultado almejado na cinematografia é a harmonia na sequencia de cenas e não o efeito isolado de cada uma.

Os quadros prontos, o fim do trabalho na fotografia, são nas mãos do cinematografista, nada mais que simples materia prima da qual se deve crear alguma coisa, devendo-se para isso seguir uma série de trabalhos distintos, que já não são propriamente manuais, mas quasi que exclusivamente de natureza intelectual.

Chegamos á conclusão de que é "facil filmar" no que se refere ao manejo da camera. Quanto á parte artistica e mental,

será facil para uns, difficil para outros. Da capacidade individual e temperamento do amator dependerá a solução dos problemas que surgirem nas diferentes esferas de sua atividade cinematografica.

Convém mencionar aqui, serem muitos os amadores que, concientes uns, inconcientes outros, não desejam entrar em considerações detalhadas quanto á filmagem. Talvez lhes falte o entusiasmo, talvez o tempo. Ha amadores que consideram a camera cinematografica um aparelho fotografico melhorado, que lhes fornece fotografias vivas ao envez de mortas. Levam a camera consigo em passeios tal como a vitrola ou a antiga maquina fotografica, unicamente por dar-lhes prazer a manipulação desse brinquedo engraçado, isento de dificuldades. Sentem-se felizes assim.

Outros amadores haverá, desejosos por apresentar trabalhos de valor, nos quais possam demonstrar a sua inteligencia e o seu gosto artistico. Falta-lhes, talvez, um pequeno impulso.

Coloquemo-nos no lugar destes ultimos.

O entusiasmo desenfreado da novidade já passou. Tudo na sua proximidade já foi filmado e refilmado. O amator sente ter chegado a um ponto morto. Não sabe qual o caminho certo a seguir para ampliar o seu campo de ação, ou teme enfrentar as dificuldades enormes que pressente no trabalho ainda desconhecido. Póde, tambem, ter fracassado ao tentar realizar algo verdadeiramente cinematografico porque, apesar de profundo conhecedor do aparelho, falta-lhe aquilo que poderá leva-lo ao sucesso:

— O preparo intelectual especializado.

E' necessario conhecer as regras de filmagem, afim de tirar o maximo de proveitos desta arte.

Aprender as regras de filmagem significa inteirar-se das regras de uma nova e curiosa lingua, porque a cinematografia fala-nos, ainda, uma nova lingua.

Póde parecer estranha tal afirmação, uma vez que toda pessoa adulta já viu e "compreendeu" uma grande quantidade de filmes. Esquecemo-nos, porém, que nos acostumamos muito facilmente ás novidades. Ha alguns anos parecer-nos-ia sobrenatural ouvir em nosso lar a voz de conhecido cantor vinda pelo espaço. Hoje as transmissões radiofonicas não nos surpreendem, mesmo provindas dos mais afastados pontos do universo. Assim, tambem,

nos habituamos tanto ás varias expressões cinematograficas que não mais notamos a sua curiosidade. Vemos além das imagens que nos são mostradas.

Tomemos um exemplo muito oportuno:

João deve ir ao bota-fóra de sua amada. Está atrasado. Vemo-lo correndo desesperadamente por diversas ruas tentando chegar ainda a tempo para despedir-se. Entra pela estação a dentro aos trambolhões. Ofegante chega finalmente á plataforma. Agóra não vemos mais casas, nem trilhos, nem o comboio, mas unicamente o rosto de João bem de perto (close-up). Sobre este rosto passam vagorosamente luz e sombra, luz e sombra, alternando-se em sempre crescente velocidade. O espectador "compreende" imediatamente: O trem está partindo.

Quando isto foi feito pela primeira vez, ha anos, poucos foram os que atinaram logo com o significado, justamente devido á sua curiosidade. A partida do trem foi sugerida e não mostrada, e comtudo não deixou duvidas quanto ao efeito almejado. Identicas a esta são inumeras as idéas que nos são incutidas sem nos apercebermos, porque compreendemos a linguagem cinematografica. Por vezes a interpretação difere de um para outro espectador, por isso é necessario o maximo cuidado na supressão de cenas.

Ha uma grande diferença entre o compreender e o falar esta lingua, principalmente por tratar-se de um idioma jovem, susceptível a constantes alterações.

Para filmar com proveito é mistér procurar sempre novas modalidades de expressão, formando-as dos elementos disponiveis na linguagem cinematografica. Parece muito difficil, mas não é. E' sim, a grande atração da técnica cinematografica.

Todos os que se dedicam a essa arte, como amadores, têm a oportunidade de dar livre expansão ao seu espirito creador. No cinema profissional, devido a varios motivos, foram estabelecidos limites á imaginação creadora dos cooperadores. Emquanto o amador faz aquilo que a razão lhe dita, sem compromissos ou influencias estranhas, o profissional nunca poderá seguir as suas idéas, devido as restrições que lhe foram impostas. E' de lamentar, ser tão mal aproveitada esta grande liberdade de ação por parte do

amador que geralmente prefere lançar mão de fórmulas experimentadas e muitas vezes antiquadas do cinema profissional.

Voltemos ao nosso exemplo.

Sabemos que o movimento de luz e sombra sobre o rosto de João significa a partida do trem. Mas, sabemos-lo tão sómente porque o nosso espirito foi preparado, com cenas anteriores, para a partida de um comboio. Se vissemos João primeiro num parque de diversões, a mesma cena certamente nos transmitiria a idéa de um "carroussel" em movimento.

Ha ainda mais contido nesta unica cena, segundo a sua apresentação. Nela não só vemos a partida do trem, julgamos, ainda, ler na fisionomia de João a dôr, o lastimavel estado de sua alma por chegar atrasado. Tambem isso nós "vemos" porque, devido ás cenas anteriores, sabemos que devia ser doloroso para João perder o trem.

A mesma expressão no parque significaria um estado de espirito muito diverso. Por exemplo: o de ver a sua pequena em companhia de outro homem no carroussel. O seu rosto haveria de sugerir-nos rancor e agressividade no lugar de dôr, quando a cena isolada seria igual á outra.

Vemos por aí que uma unica cena poderá transmitir-nos os mais variados sentimentos que não são externados diretamente.

Este exemplo mostra-nos depender de dois elementos fundamentais a clareza da linguagem cinematografica:

— A cena e a sequencia das cenas, ambas merecedoras do maior carinho.

Mostra-nos ao mesmo tempo outra particularidade interessante: O cinema não conhece orações de sentido incompleto ou palavras isoladas. Ao falarmos de um rosto, somos obrigados a acrescentar, se é moço ou velho, se ri ou chora, se de homem ou de mulher. Quando mostramos um rosto no cinema, este já está definido. Cada cena representa uma frase que deverá ser adicionada a outras, tal como acontece na formação de uma lingua, devendo ficar préviamente estabelecido o seu sentido.

Antes de falar é preciso pensar. No cinema devemos seguir á risca esta antiga verdade toda vez que desejamos fazer um filme coerente, por muito simples que o idealizemos. Pensar muito antes de agir!

Toda cena ou sequencia de cenas deverá ser baseada num plano antecipadamente preparado pelo amador. Este plano poderá consistir de um singelo apontamento de idéas, podendo ser ampliado até chegar a um completo guia de filmagem. A dimensão desse trabalho depende do estudo do assunto a filmar. Podemos assegurar, fóra de qualquer duvida, que:

— Quanto mais perfeito o trabalho intelectual de preparação, tanto maior será a eloquencia com que o filme nos falará depois.

Quais são, afinal, os elementos que compõem o trabalho cinematografico?

Analisando qualquer grande produção vamos encontrar, logo após o título principal, a enumeração de uma parte dos que colaboraram na sua realização. Temos, por exemplo, o nome das pessoas responsáveis pelo enredo, continuidade (cenário), direção, produção, fotografia, montagens, coordenação, representação, som e muitos outros.

Como geralmente depois de cada ocupação está outro nome, verificamos ser o cinema muito complexo; uma industria que, como poucas mais, requer o esforço conjugado da mais diversa variedade de artifices.

O produtor escolhe o assunto a filmar; autoriza um escritor especializado a confeccionar o guia de filmagem (continuidade, cenarização), nomeia o diretor e, de acôrdo com as sugestões deste, todos os demais auxiliares graduados e principais interpretes. Estabelece a verba para custear a produção, sendo responsável pela observancia do orçamento, e determina o local onde se deve filmar. Em resumo: O produtor é o supervisor de todo o trabalho.

O diretor responde pela parte artistica do filme. Ele dirige o trabalho dos artistas, arquitétos, fotografos, e mais tarde colabora com o coordenador ou montador no córte do filme. E' do diretor principalmente que depende o sucesso ou o fracasso da fita.

A parte que cabe aos fotografos e arquitétos varia segundo o grau de sua personalidade. Alguns destes auxiliares contentam-se em apresentar um trabalho técni-

camente perfeito, enquanto que outros contribuem visivelmente para o exito artistico das produções. Muitas vezes estas são aplaudidas devido a soberba fotografia ou devido as montagens felizes que souberam dar o cunho de realidade ao ambiente em que se passa a historia. Poucas vezes se nota com tanta distincção a diferença que ha entre o operario e o artista, como nestas duas profissões: — fotografo e arquitéto.

O diretor de estudio deve cuidar do andamento desembaraçado dos serviços. Deve, quando necessario, fornecer uma embarcação de luxo ou uma teia de aranha com a mesma presteza. Fica a seu cargo o contráto de personagens secundarios como: musicos, figurantes, bombeiros, "doubles" destinados a substituir os interpretes principais em cenas perigosas, devendo ainda fazer com que todos compareçam ás horas certas no "set" (local onde se está filmando). Em torno do diretor de estudio movem-se tambem os inumeros operarios de atelier: carpinteiros, eletricitas, maquinistas, decoradores, ajudantes, etc.

Seria absurdo exigir que o amador se rodeie de algumas dezenas de auxiliares para confeccionar os seus filmes. Mesmo isso não será preciso. O trabalho coletivo tornou-se obrigatorio no cinema profissional porque uma só pessoa já não é mais capaz de vencer todos trabalhos.

O amador deve ser capaz de desempenhar todas as profissões. Será o produtor, diretor, escritor, fotografo (operador), ás vezes tambem atôr. Adaptando ao cinema de amadores os ramos de atividade imprescindiveis, ficarão as seguintes obrigações para toda categoria de filmes, indifferente qual a sua feição:

1. — Confeção do Guia de Filmagem
2. — Manejo da camera
3. — Direção
4. — Córte

e em alguns casos, mais:

5. — Laboratorio
6. — Representação.

Com estas espécies de trabalhos o amador terá de preocupar-se obrigatoriamente, si é que deseja realmente produzir filmes coerentes.

---

# TUPAN FILM -

Filmes de atualidades.  
Cultura Fisica Educacional.  
Propaganda Pró-Brasil.

Avenida Rio Branco n. 9 -- 3.º -- Sala 316 -- Tel. 23 - 4910

# Aplicações do filme sonóro 16 m/m nos Estados Unidos

(Extraído do «Journal of the Motion Picture Engineers»)

Artigo original de A. SHAPIRO.

Tradução de Luiz Marano

O film de 16 m/m., que há poucos anos era usado apenas como passatempo pelos amadores, recebeu tantos aperfeiçoamentos que os tornou utilizáveis até nos domínios do film 35 m/m.. Por não acompanharem o desenvolvimento e progresso do film 16 m/m., muitos ainda pensam que ele é uma imitação e não um substituto do film 35 m/m..

Há alguns anos, o autor deste artigo, para demonstrar as possibilidades do film 16 m/m., apresentou um novo projetor num congresso em Washington. Ficou demonstrado que os fabricantes desses aparelhos deviam se dirigir mais para o mercado profissional que para os próprios amadores. Para exemplificar, projetou-se com o aparelho exposto, um film que encheu uma tela de cerca de 4 metros de largura, usando apenas uma lampada incandescente de 250 watts, com o projetor colocado a uns 20 metros de distancia da tela.

É interessante considerar o progresso que foi feito depois dessa demonstração. Quanto á projeção propriamente dita, o mais importante é o gráu de luminosidade alcançado. A fabricação de lampadas fez um progresso notável. Lampadas de 1.000 watts podem ser usadas em projetores de 16 m/m. As objetivas e mecanismo de tração são bem melhores hoje do que antes. Hoje em dia, sem nenhum aumento importante de peso ou de tamanho do equipamento, a luminosidade atingiu definitivamente um ponto que póde ser usado num salão de dimensões bem respeitáveis.

Há poucos anos foi uma novidade uma projeção de film 16 m/m. numa sala com capacidade para 500 pessoas. Hoje é fato corrente, e pode-se citar casos numerosos em que o projetor de 16 m/m. que muitos chamavam de "irmãozinho" do 35 m/m., foi usado em lugares onde só o 35 m/m. é cotado...

Com o progresso alcançado pela luminosidade, o campo de utilização do film 16 m/m. cresceu rapidamente.

A indústria que só depois de tanto tempo compreendeu o valor do film de 35 m/m. para propaganda e negócios em geral, encontra no 16 m/m. mais comodidade em virtude da facilidade de manejo e de transporte.

No ensino, grandes filnotécas foram se desenvolvendo para servir de lições visuais, cedo por não haver risco de incêndio, como por ser adotou-se o aparelhamento de 16 m/m. não só mais cômodo e fácil de usar. Pela mesma ra-

zão o seu uso aumentou nas grandes obras públicas para documentação de trabalhos importantes, nos clubs, na conferências e nos grandes centros sociais.

Quando surgiu o cinema falado, acreditou-se que o 16 m/m. tivesse encontrado uma barreira intransponível. Pareceu impossível que um som de boa qualidade pudesse ser gravado e reproduzido num film de 16 m/m. apenas e que corria numa velocidade de 2/5 da do film 35 m/m.. Que o mecanismo de reprodução sonora pudesse ser adicionado sob uma fórmula leve, compacta e transportável ao aparelho, e ao mesmo tempo dar um resultado satisfatório.

Seguiu-se um lapso de tempo em que os fabricantes ficaram perplexos. Tentaram a principio, utilizar o disco sincronizado com o projetor. Não foi uma solução honrosa e perceberam logo que a reprodução sonora do film 16 m/m. devia seguir os passos do film 35 m/m., ou seja ser impresso na própria película.

O lançamento do film sonóro de 16 m/m. não foi encorajador do ponto de vista da qualidade do som. A dimensão limitada da película e a velocidade reduzida do film para a reprodução, déram em resultado uma grande perda de qualidade em comparação ao film de 35 m/m.

O rádio, havia já feito conhecer um gráu de qualidade de som, e ficou decidido que o som na película de 16 m/m. não seria satisfatório enquanto não atingisse ou superasse a qualidade das melhores emissoras. Durante esse tempo, a revolução creada pelo som no film de 35 m/m. teve suas repercussões no film 16 m/m. Pedidos insistentes partiram da clientela industrial, educativa e "não-teatral", para que os aparelhos fossem rapidamente aperfeiçoados.

Felizmente foram rápidos os progressos na reprodução sonora. Com o aparecimento da gravação de "alta fidelidade", juntamente ao aperfeiçoamento da parte óptica, melhoraram bastante os films de 16 m/m..

Estes aperfeiçoamentos continuos tornaram possível uma qualidade de som na película de 16 m/m. comparável á melhor reproação dos melhores rádios. Uma banda de frequência de 50 á 7.000 hertz comporta amplificações até 15 watts, com uma deformação insignificante, o que é considerado satisfatório para projeção em público.

(Continúa)

## O valor dos técnicos brasileiros

Um dos pontos mais atacados no cinema brasileiro é certamente o que diz respeito á competência de nossos técnicos. Na verdade o mais das vezes os ataques são dirigidos á totalidade de técnicos nacionais, sem distinção, por pessoas de parcos conhecimentos da matéria, que se põe a bradar aos quatro ventos as suas opiniões sem nexos e sem base com a única preocupação de satisfazerem á sua vaidade. Esquecem-se que, para discutir cinema é preciso conhecer cinema. Não merecem comentário as injustiças feitas aos técnicos por irresponsáveis, devido á sua personalidade. Subsiste o perigo de ser influenciado o publico em geral; o publico que paga e pouco se interessa pelo desenvolvimento de nossa industria cinematográfica, e, portanto, não se dá o trabalho de raciocinar e analisar o que encerra de verdades o que ouve ou lê. É lamentavel ter de reconhecer o estado desprezível a que chegou este vicio, lembrando o que pessoas do proprio cinema, porque ocupam um lugar destacado, obtido por todos os meios imaginaveis, menos os de competencia artistica ou técnica, ou devido á cultura que possuem, afirmam sencermosamente:

— O técnico brasileiro é ignorante.

O técnico brasileiro não é ignorante!

Qualquer pessoa inteligente que se aproximar desta classe valorosa, estoica mesmo, terá oportunidade de verificar quantos heróis abnegados e anônimos, quanta capacidade desconhecida ha entre os nossos técnicos de cinema. Torna-se mister seleciona-los e dar-lhes uma oportunidade. Um técnico, por mais competente que seja, nunca poderá dispôr de capitais e maquinas para provar os seus conhecimentos espontaneamente. Ele necessita do apoio dos magnatas da industria, para beneficio desses mesmos magnatas.

Maior injustiça é acusar os técnicos especializados como responsáveis pelo fracasso de um filme com o intuito de encobrir a nulidade de direção, e dizer, então, que os técnicos brasileiros são ignorantes.

Quem quer que tenha noções de cinematografia sabe perfeitamente que uma boa direção é capaz de remediar um filme tecnicamente falho, mas nunca poderá exigir-se que uma técnica perfeita salve um filme sem dire-

ção. Isto principalmente porque o técnico não tem autonomia, dependendo, como o exige a disciplina cinematográfica, da orientação do diretor.

Se um estudio emprega pseudo-técnicos por uma questão de economia e obtem em todas as suas produções resultados negativos, não tem com isso o direito de clamar contra os técnicos, classificando-os de incompetentes. Escolha-se gente de boa vontade e esforçada, produza-se constantemente e chegar-se-á a um estado de perfeição igual á de qualquer outro país, mesmo á dos mais adiantados em cinema. O essencial é proceder á uma seleção criteriosa.

Não se diga tampouco que não se pôde produzir filmes para que os técnicos se aperfeiçoem. Temos exemplos decisivos que provam como isso pôde ser feito e com bons resultados. O estado atual de nosso cinema já merece um interesse particular do publico pelo que é nosso, deixando o cinema de ser o empreendimento ousado de ha algum tempo.

Procuremos as verdadeiras causas que tolhem o progresso de nosso cinema; tentemos remover as imperfeições que realmente existem e não as imaginarias. O cinema nacional necessita do apoio bem intencionado de todos os brasileiros e em seu reduto não ha espaço para confusionismos e individualismos sem escrupulos.

N. S.

---

## CINEMA INDIANO

(The Cinema, Londres 1938, N. 3946, pagina 43.)

Muito em breve a India comemorará o 25.º aniversario de existencia de sua industria cinematografica.

Em 1913 foi realizado o primeiro filme indiano por D. G. Phalke. Hoje, na India, a industria cinematografica dá trabalho a mais de 35.000 pessoas. Existem 50 estudios cinematograficos nos quais são produzidos anualmente, em média, 350 filmes de longa e curta metragem. No consumo de filme virgem, a India ocupa o quinto lugar no mercado mundial. Possui, ainda, 1.200 casas de exibição e 75 revistas cinematograficas.

---

• **Colegas ! Devemos castigar impiedosamente os inimigos do Cinema Nacional.**

# CINEMA-FILMS "GEVAERT" 35 m/m

## PARA FILMAGEM:

PANCHROMOSA

PANCHROMOSA SPECIAL

HYPER RAPID PAN

## PARA REGISTRO DE SOM

de todos os sistemas de gravação:

ST 1

ST 2

ST 0

POSITIVO T 0

## PARA LABORATORIOS:

POSITIVO — Tipo G, graduação normal.

Tipo T, graduação vigorosa.

DUPLICATING NEGATIVO — com camada "Grey-back"

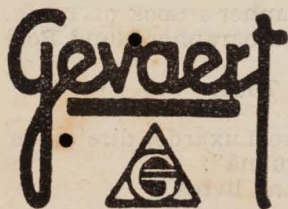
DUPLICATING POSITIVO — Base azul

DUPLEX ANTI-HALO — para a tiragem em côres pelo processo Bicromo.

SAFETY — Positivo ininflamavel para projeções fixas.

Todos os tipos de filmes em 9 1/2, 8 e 16 m/m. para Amadores e Laboratorios.

Peçam folhetos explicativos



**S A T U R N I N O S A L A S**

Representante Geral

RUA DA ALFANDEGA, 88

RIO DE JANEIRO

# OBRIGADO...

## «O GRIFO É NOSSO»

GUILHERME DE ALMEIDA.

“O Estado de São Paulo” de 12 de julho de 1939.

... Depois o nome do “studio” produtor: Sonofilms.

E lembra-se, por exemplo, de uma das sequências de “Banana da terra”: aquela em que Carmen Miranda, sobre o “back-ground” altamente sugestivo da Rua dos Sapateiros, em São Salvador da Baía, “viveu” tão magnificamente a baiana. E pensa: — *Quem conseguiu filmar, com tão acertada técnica de luz, de som, de “make-up”, de guarda-roupa, de cena, de movimento, de tudo, esses metros de celuloide que, em qualquer “filmusical” norte-americano, seria sempre um “hit”, um “big moment”; quem conseguiu fazer isso, é “cesteiro que faz um cesto”... Dele muito e muitíssimo se pôde esperar ainda.*

E afinal... *Afinal a gente pensa bem intimamente, que é preciso estimular o cinema nacional. Sem qualquer cégo ou convencional “porque-me-ufanismo”, é preciso encorajar os heróis (não falsos “heróis” de fita: mas autênticos heróis de bastidores) que nesta terra têm tentado e algumas vezes quasi conseguido — “malgré tout, malgré tous”, com pouquíssimos recursos de todo genero, operar milagres com o tremulo e luminoso Milagre de Celuloide...*

DUSTAN MACIEL.

“Vanguarda”, 12 de Julho de 1939.

A campanha derrotista que está sendo movida contra o nosso malsinado cinema, é uma

censuravel falta de patriotismo e indigno boicot

*A cinematografia brasileira não merece outra coisa que a conjugação dos esforços de todos os bem intencionados, que os ha com fartura; porque certos ou tortos, os nossos filmes têm feito grandes beneficios, mostrando o Brasil aos brasileiros.*

E’ verdade que só temos tido, no decorrer deste ano (1938), uma série lastimavel de filmes de pura “cavação”. Aliás a cavação é o mal cronico do cinema nacional — não é segredo para ninguem que alguns malandros, de uns anos para cá, improvisaram-se cinematografistas com o fito unico de “aproveitar a ocasião”. A consequencia é que individualmente ou em grupo, organizados ou não, eles perseguem de tal modo e a tal ponto os bem intencionados do nosso cinema que não raro conseguem faze-los desanimar e desistir. Daí a pluralidade dos “casos” de pirataria, e consequentemente, de policia, que temos a registrar.

... *Mas não se deve fazer campanha contra o nosso cinema, ao contrario, devemos incentivá-lo, pois é mesmo um dos grandes fatores da nossa civilização, e o Governo precisa ajudá-lo. O que é preciso, antes de tudo, é ser feito um expurgo de certos maus elementos que o têm prejudicado.*

E que “Cinédia”, “Brasil Vita Film” e “Sonofilms”, por sua vez, voltem a produzir com mais entusiasmo, não se deixando esmorecer por campanhas que nada afetam quando se tem a consciencia tranquila e força de vontade.

# Recebemos e Agradecemos.

... do Sr. Adhemar Gonzaga, diretor-proprietario da “Cinédia” para a nossa biblioteca:

Histoire du Cinématographe.  
Le Cinéma.  
Le Cinématographe et L’Enseignement.  
How to write for the “Movies”.

The Cinematographer’s Book of Table.  
American Cinematographer Hand Book and Reference Guide.  
Le Cinéma Pour Tous.

... do Sr. Libero Luxardo, diretor de “Cacando féras” e “Aruaná”:  
Uma estante para livros.

o cinema contribue para a grandeza do Brasil.



# corte

## A técnica de montagem do filme

Por Léonide Moguy

Dentre as diversas fases de trabalho que atravessa um filme, a que ainda não merece todo reconhecimento da maioria dos técnicos, desconhecida por parte de curiosos e do público, é certamente a *Técnica de Montagem do Filme*. A seguir, tentaremos explicar as suas finalidades e demonstrar a sua influência na perfeição de um filme.

### MONTAGEM DO FILME

Um diretor de cena, antes de iniciar a filmagem, compõe o seu filme em sequências e cenas separadas. Ele conhece os episódios indispensáveis à ação, e cria cenas de transição que garantam uma continuação lógica.

Ele compõe o seu filme dentro do cenário e do corte, *porquanto o corte é a linha principal da montagem*.

Apezar desse minucioso trabalho de preparação, um filme cuja metragem total varia entre 2.200 a 2.600 metros, consome em média cerca de 10 a 20 mil metros de película. Há casos de filmes de 2.500 metros para os quais foram utilizados 50 e 100 mil metros de película.

São numerosas as causas que provocam esses excessos: presença de pessoas, objetos ou ruídos alheios à cena no negativo de som ou de imagem; luz ou "maquillagens" defeituosas, panes de aparelhos, erros de texto, etc.. Poder-se-ia escrever livros sobre as razões que impedem o desenvolvimento normal do trabalho no estúdio, e que obrigam a refilmar uma cena, cinco, dez e mais vezes seguidas.

Filmadas, as cenas são enviadas ao laboratório. Depois de as ter recebido do laboratório, o diretor de cena e seus colaboradores fazem uma seleção das cenas melhor filmadas. Finalmente, terminada a filmagem e escolhidas as cenas, *começa-se a montagem do filme, ou melhor, uma*

*nova "mise en scène" dentro da montagem.*

### O QUE É MONTAGEM?

A montagem não é um corte mecânico, ou uma simples reunião de cenas filmadas, *mas uma composição artística.*

Um filme artístico é uma obra composta com o sentimento aliado à compreensão das medidas e das proporções. *A montagem é como a sintaxe do filme, é o problema da estilização.*

Um filme bem montado é um modelo de precisão e de ação. Cada cena, cada detalhe, cada pausa num filme, deve encontrar-se *dentro da linha geral do filme — dentro de sua ação direta.*

As cenas longas, as excessivas pausas, prejudicam a ação e o ritmo do filme.

Como se vê, é um trabalho difícil.

Póde-se ensinar a montar um filme?

Existe a escola de montagem?

Acontece na montagem de um filme como, por exemplo, na pintura. Póde-se ensinar os elementos de montagem, como se ensinam as cores, os pequenos desenhos, mas, é preciso gosto, instinto, intuição para fazer com que os detalhes "falem", para compôr uma obra bela.

### DA MEDIDA, DO RITMO

Um pouco de colorido aqui, outro ali; uma, duas imagens numa cena, três, quatro em outra; uma frase, um gesto, uma pausa a cortar ou a acrescentar, para tudo isso é necessário conhecer a medida — é mistér sentir o ritmo.

E para isso não existe uma escola.

Não se póde dizer porque é preciso cortar ou acrescentar algumas imagens ao fazer-se a montagem de um filme. É uma questão de sensibilidade.

**Colegas ! Prefiram os produtos anunciados em nosso Boletim.**

Com a montagem das cenas separadas obtém-se o episódio; a montagem dos episódios cria o filme.

O arcabouço do argumento tem como base a montagem de planos determinados, agrupados em episódios cuja sucessão assegura a boa exposição do mesmo argumento.

Paralelamente á ação dramática, propriamente dita, a sucessão dos episódios diametralmente opostos, tanto pelo ritmo que os anima como pelos ambientes que eles creiam, chega a provocar a tensão e o interesse do espectador.

Foi David Griffith quem inovou esse sistema de montagem por contrastes; ele utilizou-o principalmente no seu filme "Intolerance" quando nas cenas de perseguições, sitio e salvamento dos heróis.

Também, em "Les Deux Orphelines", quando a lamina da guilhotina está prestes a cumprir a sua obra, ele provoca nos espectadores uma tensão febril opondo á monotonia dos preparativos da execução, o tempo rápido da aproximação daqueles que devem salvar o condenado.

O primeiro cuidado daquele que monta um filme é o de não fatigar fisicamente o espectador.

Um bom diretor de cena, um bom montador de filme, devem ser, antes, *bons espectadores*.

A arte cinematográfica, particularmente no que concerne ao cenário, á direção e á montagem, é o resultado de uma grande observação.

É impossível a um diretor de cena criar um filme artístico, sem conhecer as leis fisiológicas e psicológicas da natureza humana. Isso é elementar, como é elementar para todo o verdadeiro artista o pensar no seu futuro espectador ou no seu futuro leitor ao criar a sua obra.

O espectador quer ver um filme calmamente, sem precisar de dispender energias. Quando ele é obrigado a forçar a imaginação para compreender o dialogo ou qualquer cena tornada incompreensível pela direção ou pela montagem, fica furioso e... com razão.

### A MUDANÇA DE PLANOS!

A mudança de planos não pode ser efetuada por conta da inspiração como quando da montagem dos filmes mudos. Atualmente o montador deve conduzir a atenção do espectador não sómente na mudança dos planos visuais, mas, também, na mon-

tagem do som, e isso obriga-o a observar escrupulosamente uma linha de trabalho.

Os olhos e os ouvidos do espectador aceitam de boa vontade a sucessão rápida e inesperada das imagens e do som, desde que, essa sucessão esteja de acôrdo com as regras de estética e lógica. No cinema, como em qualquer arte, *é preciso atribuir menos importancia aos efeitos técnicos que ao efeito psicologico*.

O diretor de cena deve saber qual o plano que lhe convém para alcançar esse efeito; ele dá a cada cena um ritmo determinado segundo o estilo do filme. Nunca dará o mesmo ritmo aos filmes psicologicos e aos comicos. Assim, a montagem longa e lenta (empregada com preferênciamos filmes de ordem psicologica), acentúa a ação, desenvolve a intensidade do efeito dramático, e, em consequencia, emociona mais profundamente.

A fisiologia não deve existir para o espectador. Olhando a tēla, o espectador deve abandonar-se á impressão psicologica que lhe é sugerida pelas cenas.

A montagem, a direção, a fotografia, a decoração, devem estar dentro do ambiente da ação do enredo, sem chamar particularmente a atenção do espectador.

### A PERCEPÇÃO VISUAL

Nas cenas, cujo dialogo tem uma importancia capital para o desenrolar da ação e prende particularmente a atenção do espectador, todos movimentos, detalhes, gestos ou sons que não estejam na ação direta do filme, desviarão a atenção do espectador, aborrecendo-o.

O local e o tempo estão, portanto, na montagem, baseados nos dados empiricos da psicologia de percepção visual do espectador. Assim é que, imagens filmadas em lugares diferentes pódem suceder-se na montagem sem chocar a vista do espectador. A questão da montagem está estreitamente ligada á da projeção. A base fisica da percepção visual cinematográfica é o movimento das imagens.

Como se pódem ver neste artigo, onde procurou-se mostrar em linhas gerais o que é a montagem, essa operação representa um trabalho extremamente delicado que deve suscitar a atenção do espectador e prende-lo, sem, todavia, fazer-lhe sentir o grande trabalho que é a montagem.

*Uma bôa montagem pódem salvar um filme falho — uma montagem má pódem destruir um filme executado com perfeição.*

# Projeção

## Os carvões, e o que se deve saber a seu respeito

O arco elétrico, a parte ótica, o espelho, enfim, tudo quanto diz respeito á projeção parece ser objeto da falta de atenção da maioria dos exibidores, sobretudo se tomarmos em conta os minuciosos cuidados dispensados pelos fabricantes ao desenvolvimento e aperfeiçoamento dos sistemas de reprodução sonora. Contudo é evidente que a intensidade, a cor, a estabilidade da luz, são fatores de capital importancia para o rendimento na exploração desse ramo da industria cinematografica.

Admitiremos que a maioria dos exibidores corrigiu as imperfeições provenientes de instalações antigas, quasi sempre insuficientes por terem sido creadas para aparelhos menos possantes, substituindo-as por aparelhamento moderno.

Admitiremos tambem que as lentes e espelhos sejam de boa qualidade, os aparelhos se encontrem em bom estado de conservação não exigindo do operador, muitas vezes o unico que trabalha em pessimas condições de ventilação e de temperatura, um acrescimo de trabalho ou esforço que ele não suportaria. Passaremos, então, a ocupar-nos unicamente do carvão de projeção e do que, normalmente, dele podemos exigir.

Se a lanterna está em bom estado de conservação e as condições da corrente estejam devidamente verificadas, a qualidade da projeção depende exclusivamente da qualidade dos carvões de arco, qualidade esta que é o resultado de longas e minuciosas pesquisas de laboratorio e controle de fabricação, em todas as grandes fabricas, não podendo, entretanto, satisfazer a todas as exigencias que lhe são impostas por uma frequente ignorancia das condições normais de emprego.

E' preciso partir do principio que, um carvão de diametro e qualidade determinados não póde dar resultados satisfatórios, sinão quando utilizado á amperagem e voltagem para as quais foi fabricado. Se um operador prefere a um carvão estudado um outro de diametro mais elevado com o pretexto de que este queima mais lentamente, o que facilitará o seu trabalho, será o responsavel pela projeção inferior que, cansando a vista do espectador, rouba ao filme o seu relevo e sua vida.

Si por uma questão de economia escolher-

mos, entre dois carvões do mesmo diametro mas de qualidade e duração diferentes, o que queima mais lentamente, não poderemos obter uma luz igual á de um carvão de consumo normal.

Todos os fabricantes procuram solucionar o mesmo problema: o maximo de luminosidade para um minimo de consumo. Admite-se, entretanto, que um consumo restrito corresponde a uma luminosidade inferior e um consumo elevado a uma luminosidade maior.

Queremos crer que o melhor e o mais economico dos carvões é aquele que, a uma amperagem igual para um consumo normal, dá o maximo de luminosidade, pois é a qualidade da projeção que dá ao filme o seu completo relevo. E' pois de esperar que certos fabricantes renunciem á tendencia que possuem em pesquisar, por falsa economia, a obtenção de um carvão que queime mais lentamente independente da intensidade luminosa.

Ser escrupuloso na escolha de seus carvões, exigir ensaios comparativos, empregar aparelhos de medidas (tests) precisos, observar as indicações fornecidas pelos fabricantes no que concerne ao diametro, á natureza do carvão, á amperagem e á voltagem, procurando a melhor luminosidade por preço igual, esta é a verdadeira economia.

\* \* \*

### EXIBIÇÃO DE FILMES COLORIDOS

Para salientar devidamente os filmes coloridos, especialmente o filme Technicolor, deve-se apagar toda e qualquer lampada de cor, de emergencia, ou parecidas, no salão de projeção, pois a sua luz é extremamente prejudicial á projeção de cores. Recomenda-se, tambem, a limpeza conscienciosa das cópias; os condensadores, objetivas e janelas de projeção devem estar absolutamente livres de pó. Este particular é principalmente exigido na projeção de filmes coloridos, afim de conservar os contrastes. As lanternas deverão queimar pelo espaço de, pelo menos, dois minutos antes do inicio de cada bobina, devendo cuidar-se da corrêta centralisação, para evitar que surjam margens de cor na teta, etc.

# SINDICATO DOS TÉCNICOS DE CINEMA

No dia 3 de Agosto de 1938 reuniam-se, na séde do Sindicato dos Operadores Cinematograficos, gentilmente cedida para esse fim, os técnicos do cinema brasileiro, afim de organizarem o seu sindicato profissional. Pelo numero de pessoas presentes, podia-se muito bem avaliar como fôra bem recebida a iniciativa. O Sr. Moacyr Fenelon, a cujo esforço se devia este primeiro grande passo para a criação da unica associação capaz de defender os direitos da classe, pronunciou nessa ocasião o seguinte discurso:

Meus colegas.

Eu estou satisfeito!

Eu estou satisfeito, meus colegas, porque pela primeira vez nós, os trabalhadores do cinema nacional, nos reunimos em torno dele.

A reunião de hoje é inicio de uma coordenação de classe. De agora em diante não haverá mais dispersão entre nós, seremos um corpo homogêneo trabalhando pelo Brasil. Nós que levamos aos olhos dos outros, nessas centenas de quilômetros brasileiros, o progresso da Patria. Nós que arriscamos a saúde e a vida, anonimamente, em favor da patria comum. E si todos esses nossos desprendimentos, todo esse nosso esforço épico, todas essas nossas lutas diarias não constituem hoje maiores trabalhos, uma das causas principais foi a nossa desarticulação, a nossa falta de congraçamento.

Temos sofrido critica dos que não nos conhecem de perto, dos que ignoram a nossa posição no Brasil. Dizem sempre que é preciso importar técnicos. Para que? Entre nós eles existem com a capacidade de suplantarem os maiores das grandes cidades cinematograficas do mundo. Sim, porque os técnicos estrangeiros são especialistas de um determinado assunto, enquanto que aqui o nosso conhecimento, por falta de condições materiais, tem de abranger todos os aspectos do cinema, o que não se admite mais. E' balela dizer-se que no

Brasil não ha técnicos. Eu juro que ha! Todos nós aqui presentes juramos que ha.

A técnica é universal e "standard". A técnica é uma só. Tanto faz uma fotografia de uma fabrica como de outra. A quantidade de lúmens que ilumina um cenário é uma só em toda parte. Na Alemanha, na França, nos Estados Unidos, no Brasil. A aparelhagem necessaria aos studios é uma só. Os livros estão aí afirmando isso. O que é preciso, é que os criticos leiam os livros. Os criticos precisam saber que o cinema se distingue entre os povos unicamente pela arte, pela intensão, pelo conceito. A concepção de um homem é que difere da concepção de outro homem, mas a técnica não. Por isso mesmo um individuo pôde ficar nestas regiões tão caluniadas do Brasil a ser um técnico.

Técnica é movimentar aparelhos, é aplicar o conceito em sentido material e objetivo. Os criticos podem não saber isto, mas técnica é o que acabei de dizer. Imaginem que, satisfazendo aos desejos dos criticos, fosse o Brasil buscar nos Estados Unidos Douglas Shearer. Teriamos dinheiro para pagar a esse Douglas Shearer? Só se pagassemos com o patrimonio dos criticos...

Um técnico de valor não são dos Estados Unidos para parte alguma. São o aventureiro, o ignorante, o cavador de outras terras. Seguindo a opinião dos criticos nós iriamos servir de prêsas a homens assim. Por isso varios países, aqui mesmo na America do Sul, já estão se prevenindo, já estão cuidando de desenvolver cada vez mais as possibilidades de seus técnicos nacionais. A solução do problema do cinema nacional não é a vinda do técnico do estrangeiro. A solução é outra. E nós congregados, unidos, pensando e querendo por um idealismo de classe, por um esforço e um patriotismo coletivos, haveremos de chegar até lá. Não haveremos de mais tarde dizer — o cinema nacional morreu. O Sindicato dos Técnicos de Cinema saberá desenvolver-se dentro destes principios.

Oficina mecanica de precisão. Aparelhos de laboratorios e cinematograficos em geral

Rua do Cattete, 314

- Pantaleão Scelza

Tel. 25-0827

**EXPEDIENTE**

O Sindicato dos Técnicos de Cinema recebeu o seguinte telegrama, em resposta á comunicação que fizera ao Sr. Ministro da Educação e Saúde anunciando a criação da Academia Brasileira de Cinema:

Sr. Moacyr Fenelon

Presidente Sindicato Técnicos Cinema.

Rua do Passeio, 42 — 1.º andar — Rio, D. F.

Sr. Ministro incumbeme agradecer atenciosa comunicação desse Sindicato, louvando iniciativa criação Academia de Cinema, que poderá alcançar excelentes resultados. Saudações atenciosas — Carlos Drummond Andrade, Chefe Gabinete Ministro Educação e Saúde.

Do Sr. Professor Roquette Pinto, Diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo, recebemos o ofício que transcrevemos a seguir:

“Senhor Presidente.

Acusando recebimento do ofício S-25, de 7 de julho de 1939, agradeço a V. Ex. a comunicação da eleição da Comissão Executiva do Sindicato e faço votos pela sua prosperidade.

Póde V. Ex. contar com a colaboração deste Instituto em pról do desenvolvimento do cinema nacional.

Queira V. Ex. receber os protestos de minha elevada estima e consideração.  
Ass. *Roquette Pinto.*”

Administração do Sindicato eleita em Assembléa Geral no dia 22 de Maio de 1939.

**Comissão Executiva**

Presidente — Moacyr Fenelon

Vice-Presidente — Onildo Pinto

Secretario Geral — Nelson Schult

Secretario Adjunto — Luiz Marano

Tezoureiro Geral — Oswaldo M. Nunes

Tezoureiro Adjunto — Edgar Brazil.

**Conselho Fiscal**

Edison Chagas, Jorge Ferreira, Moysés Pereira da Rosa

**Comissão de Sindicancias**

João T. dos Reis, José Julio Vianna, Ruy B. dos Santos

Afim de atender ao expediente do Sindicato foram designados os seguintes diretores que permanecerão na séde das 20 ás 22 horas:

Segunda-feira — Luiz Marano

Terça-feira — Onildo Pinto

Quarta-feira — Moacyr Fenelon

Quinta-feira — Oswaldo M. Nunes

Sexta-feira — Edgar Brazil

Sabado — Nelson Schult

**ESTUDIOS NACIONAIS****Filmes em preparação****Cinédia**

Filme: “Jou-Joux e Balagandans”.

Diretôr: Castelaneta.

Filme: “Romance Proibido”.

Diretor: Adhemar Gonzaga.

Filme: “Pureza”.

Diretor: Milton Rodrigues.

Supervisor: Chianca de Garcia.

**Técnicos**

Cinegrafistas: Aphrodisio P. de Castro e João Stamato.

Sonografistas: Helio Barroso Netto.

Decorador-arquiteto: H. Colomb.

**Sonofilms**

Filme: “Anastacio”.

Diretor: João de Barro.

Filme: “Simpatico Jeremias”.

**Técnicos**

Cinegrafistas: Basilio Maia e Segur Cyprien.

Sonografista: Moacyr Fenelon.

Decorador: Antonio Dias de Souza.

**Brasil Vita Filme**

Filme: “Cisne Branco”.

Diretor: Luiz de Barros.

Filme: “Inconfidencia Mineira”.

Direção: Carmen Santos.

**Técnicos**

Cinegrafistas: Edgar Brazil e Luiz de Barros.

Desejamos estabelecer permuta com todas as Revistas similares.  
Desejamos estabelecer el cambio con todas las Revistas similares.  
On désire établir échange avec les Revues similaires.  
We wish to establish exchange all similar Revüws.  
Wir wuenschen den Austausch mit allen aehulichen Berufszeitschriften.

# Regulamento interno da Academia Brasileira de Cinéma

## CAPITULO I

### Natureza e denominação

Art. 1. — A Academia Brasileira de Cinema é instituída como órgão cultural do Sindicato dos Técnicos de Cinema, de acôrdo com o artigo 33.º de seus Estatutos.

Art. 2. — Todos os socios da Academia ficam subordinados às disposições deste Regulamento.

Art. 3. — A Academia será administrada pela Comissão Executiva do Sindicato.

## CAPITULO II

### Dos socios

Art. 4. — Os socios da Academia são em numero ilimitado e dividem-se em quatro categorias: efetivos, avulsos, correspondentes e beneméritos.

§ 1.º — São socios natos da Academia e pertencem à categoria dos efetivos os técnicos de cinema filiados ao Sindicato.

§ 2.º — São avulsos os estranhos ao Sindicato e residentes nesta Capital.

§ 3.º — São correspondentes os que residem fóra desta Capital.

§ 4.º — São beneméritos os que prestarem serviços de grande relevancia á Academia.

Art. 5. — Só na hipótese de se filiar ao Sindicato o socio de outra categoria poderá tornar-se efetivo.

Art. 6. — Os socios da Academia serão admitidos mediante proposta escrita, uma para cada candidato.

§ 1.º — Só os efetivos em pleno exercicio de seus direitos poderão propôr outros socios para a Academia.

§ 2.º — A proposta para benemérito será assinada, pelo menos, por dez socios efetivos em pleno exercicio de seus direitos.

§ 3.º — A proposta conterá:

I — nome por extenso;

II — idade, nacionalidade e estado civil;

III — profissão e residencia.

§ 4.º — O candidato juntará, á proposta, duas fotografias 3x4.

§ 5.º — Todas as propostas, depois de ouvida a Comissão de Sindicancias, serão submetidas á deliberação da Comissão Executiva.

Art. 7. — São direitos dos socios:

I — frequentar a biblioteca e os cursos;

II — receber as publicações do Sindicato;

III — concorrer aos premios.

§ 1.º — O socio benemérito terá os direitos consignados nos numeros deste artigo e mais o de figurar na galeria de honra da Academia.

§ 2.º — O socio efetivo, além dos direitos conferidos aos correspondentes e avulsos, terá mais o de assinar ou subscrever propostas de admissão.

Art. 8. — O socio é considerado em pleno exercicio de seus direitos desde que esteja quíte de suas contribuições e não esteja cumprindo penalidade imposta pela Comissão Executiva, ou em virtude de sentença passada em julgado.

Art. 9. — São deveres dos socios:

I — pagar pontualmente as mensalidades e joias quando estipuladas;

II — prestigiar a Academia por todos os meios ao seu alcance;

III — cumprir as disposições deste Regulamento e as resoluções da Comissão Executiva;

IV — comunicar quaisquer alterações nos dados constantes de sua proposta de admissão.

Art. 10. — São penalidades applicaveis: suspensão e eliminação do quadro social.

§ 1.º — Serão suspensos dos direitos sociais os que:

a) infringirem este Regulamento ou resoluções da Comissão Executiva;

b) desrespeitarem os diretores da Academia e os que promoverem disturbios na séde social;

c) atrazarem por mais de tres mezes o pagamento das contribuições.

§ 2.º — Serão eliminados os socios:

a) que promoverem ou causarem o descredito da Academia;

b) que praticarem qualquer ato desabonador ou atentarem contra o patrimonio social;

c) que atrazarem por mais de cinco mezes o pagamento das contribuições;

d) que reincidirem no disposto das alíneas "a" e "b" do paragrafo 1.º deste artigo.

§ 3.º — As penalidades serão applicadas pela Comissão Executiva, cabendo recurso para a Assembléa Geral quando se tratar de socio efetivo.

O cinema afirma-se principalmente pelas energias dos técnicos.

§ 4.º — Os eliminados por atraso de pagamento poderão reingressar na Academia, desde que liquidem previamente seus débitos e se sujeitem a todas as condições de admissão.

### CAPITULO III

#### Do ensino

Art. 11. — A Academia ministrará aos socios o ensino técnico-profissional do cinema.

Art. 12. — O ensino terá por fim:

- a) proporcionar o conhecimento e a prática das diferentes atividades cinematográficas;
- b) prestigiar moral e inteletualmente o trabalhador;
- c) alargar-lhe a conciencia de suas responsabilidades;
- d) ampliar-lhe a visão técnica e artistica;
- e) torna-lo cada vez mais eficiente como elemento de progresso nos estudos e no meio social do país.

Art. 13. — A direção do ensino cabe ao presidente do Sindicato, assistido pelos demais componentes da Comissão Executiva.

Art. 14. — No começo de cada ano a Academia publicará os programas e horarios dos cursos.

Art. 15. — O ano letivo será compreendido entre Março e Novembro.

### CAPITULO IV

#### Da biblioteca

Art. 16. — A Academia manterá uma biblioteca.

Art. 17. — A biblioteca ficará a cargo de um diretor do Sindicato, designado pela Comissão Executiva.

Art. 18. — Ao bibliotecario compete a guarda e superintendencia da biblioteca, promovendo-lhe o desenvolvimento.

§ Unico — Haverá, para auxilia-lo, um funcionario com o título de zelador da biblioteca.

Art. 19. — A biblioteca estará aberta diariamente das 14 às 18 e das 20 às 22 horas, bem como durante as sessões do Sindicato e conferências da Academia.

Art. 20. — Compete ao zelador:

- a) permanecer na biblioteca durante o tempo em que a mesma estiver aberta;
- b) cuidar da perfeita conservação dos livros e papeis existentes;
- c) organizar o catálogo, de acôrdo com os sistemas mais modernos;
- d) organizar a estatística da produção cinematografica no Brasil;
- e) registrar a entrada de livros com as indicações necessarias;
- f) fazer o expediente da biblioteca e organizar as respectivas estatísticas.

Art. 21. — Os livros, revistas ou quaisquer peças bibliograficas não poderão sair da biblioteca.

### CAPITULO V

#### Disposições gerais

Art. 22. — Anualmente a Academia realizará concursos para técnicos e amadores de cinema.

Art. 23. — Será mantido um cadastro de figurantes afim de atender às necessidades dos studios.

Art. 24. — A escolha para professores e outros cargos especializados poderá recair em pessoas estranhas ao Sindicato, desde que possuam notório valor técnico.

§ Unico — Na hipótese deste artigo o exercicio de tais cargos terá a remuneração fixada pela Comissão Executiva.

Art. 25. — Os casos omissos deste Regulamento serão resolvidos pela Comissão Executiva, ad-referendum da Assembléa Geral.

Rio de Janeiro, 10 de Julho de 1939.

---

**Arnaldo de Farias**

— A D V O G A D O —

**Rua Teixeira de Freitas, 4 - 1.º**

Diariamente das 12 às 15 horas — Tel. 22-8344

# A Lei de Sindicalização

Decreto-Lei n. 1.402, de 5 de Julho de 1939

## Regula a associação em sindicato

O Presidente da República, usando da atribuição que lhe confere o art. 180 da Constituição, decreta:

### CAPITULO I

Das associações profissionais e dos sindicatos

Art. 1.º — É licita a associação, para fins de estudo, defesa e coordenação dos seus interesses profissionais, de todos os que, como empregadores, empregados ou trabalhadores por conta própria, intelectuais, técnicos ou manuais, exerçam a mesma profissão, ou profissões similares ou conexas.

Art. 2.º — Somente as associações profissionais constituídas para os fins do artigo anterior e registradas de acordo com o art. 48 poderão ser reconhecidas como sindicatos e investidas nas prerrogativas definidas nesta lei.

Art. 3.º — São prerrogativas dos sindicatos:

- a) representar, perante as autoridades administrativas e judiciárias, os interesses da profissão e os interesses individuais dos associados, relativos à sua atividade profissional;
- b) fundar e manter agências de colocação;
- c) firmar contratos coletivos de trabalho;
- d) eleger ou designar os representantes da profissão;
- e) colaborar com o Estado, como órgãos técnicos e consultivos, no estudo e solução dos problemas que se relacionarem com a profissão.

1) *impôr contribuições a todos aqueles que participam das profissões ou categorias representadas.*

Parágrafo unico. — As associações profissionais, registradas nos termos do art. 48, poderão representar, perante as autoridades administrativas e judiciárias, os interesses individuais dos associados relativos à sua atividade profissional, sendo-lhes também extensivas as prerrogativas contidas nas alíneas b e c deste artigo.

Art. 4.º — São deveres dos sindicatos:

- a) colaborar com os poderes públicos no desenvolvimento da solidariedade das profissões;
- b) promover a fundação de cooperativas de consumo e de crédito;
- c) manter serviços de assistência judiciária para os associados;
- d) fundar e manter escolas, especialmente de aprendizagem, hospitais e outras instituições de assistência social;

e) promover a conciliação nos dissídios de trabalho.

### CAPITULO II

*Do reconhecimento e da investidura sindical*

Art. 5.º — As associações profissionais deverão satisfazer os seguintes requisitos para ser reconhecidas como sindicatos:

a) reunião de um terço, no mínimo, de empresas legalmente constituídas, sob a forma individual ou de sociedade, se se tratar de associação de empregadores; ou de um terço dos que exercem a profissão, se se tratar de associação de empregados, ou de trabalhadores por conta própria ou de profissão liberal;

b) duração não excedente de dois anos para o mandato da diretoria;

c) exercício do cargo de presidente por brasileiro nato, e dos demais cargos de administração e representação por brasileiros.

Parágrafo unico. — O Ministro do Trabalho, Indústria e Comércio poderá, excepcionalmente, reconhecer como sindicato a associação cujo número de sócios seja inferior ao terço a que se refere a alínea a.

Art. 6.º — Não será reconhecido mais de um sindicato para cada profissão.

Art. 7.º — Os sindicatos poderão ser distritais, municipais, intermunicipais, estaduais e interestaduais. Excepcionalmente, e atendendo às peculiaridades de determinadas profissões, o Ministro do Trabalho, Indústria e Comércio poderá autorizar a formação de sindicatos nacionais.

§ 1.º — O Ministro do Trabalho, Indústria e Comércio, na carta de reconhecimento, delimitará a base territorial do sindicato.

§ 2.º — Dentro da base territorial que lhe for determinada é facultado ao sindicato instituir delegacias ou seções para melhor proteção dos associados e da categoria profissional representada.

Art. 8.º — O pedido de reconhecimento será dirigido ao Ministro do Trabalho, Indústria e Comércio, instruído com exemplar ou cópia autenticada dos estatutos da associação.

§ 1. — Os estatutos deverão conter:

- a) a denominação e a sede da associação;
- b) a categoria profissional representada;
- c) a afirmação de que a associação agirá como órgão de colaboração com os poderes públicos e as demais associações no sentido da solidariedade das profissões e da subordinação aos interesses nacionais;

d) as atribuições, o processo de escolha e os casos de perda de mandato dos administradores, observadas as disposições desta lei;

Para o Cinema Brasileiro: técnicos brasileiros.



e) o processo da substituição provisória dos administradores destituídos;

f) O modo de constituição e administração do patrimônio social; o destino que lhe será dado no caso de dissolução;

g) as condições em que se dissolverá a associação.

§ 2.º — O processo de reconhecimento será regulado em instruções baixadas pelo Ministro do Trabalho, Indústria e Comércio.

Art. 9.º — A investidura sindical será conferida sempre à associação profissional mais representativa, a juízo do Ministro do Trabalho, Indústria e Comércio, constituindo elementos para essa apreciação, entre outros:

a) o numero de sócios;

b) os serviços sociais fundados e mantidos;

c) o valor do patrimônio.

§ 1.º — Reconhecida como sindicato a associação profissional, ser-lhe-á expedida carta de reconhecimento, assinada pelo Ministro do Trabalho, Indústria e Comércio.

§ 2.º — O reconhecimento investe a associação nas prerrogativas do art. 3.º e obriga aos deveres do art. 4., cujo inadimplemento a sujeitará às sanções desta lei.

Art. 10. — São condições para o funcionamento do sindicato:

a) abstenção de qualquer propaganda de doutrinas incompatíveis com as instituições e os interesses da Nação, bem como de candidaturas a cargos eletivos estranhos ao sindicato;

b) proibição de exercício de cargo eletivo cumulativamente com o de emprego remunerado pelo sindicato;

c) gratuidade do exercício dos cargos eletivos.

### CAPITULO III

#### *Da administração do sindicato*

Art. 11. — A administração do sindicato será exercida por uma diretoria, constituída, no máximo, de sete e, no mínimo de três membros, eleitos pela assembléa geral.

Parágrafo unico. — A diretoria elegerá, dentre os seus membros, o presidente do sindicato.

Art. 12. — Cada sindicato terá um conselho fiscal de três membros eleitos pela assembléa geral.

Parágrafo unico. — A competência do conselho fiscal é limitada à fiscalização da gestão financeira do sindicato.

Art. 13. — Serão tomadas sempre por escrutínio secreto as deliberações da assembléa geral concernentes aos seguintes assuntos:

a) eleição para cargos de administração conselho fiscal e representação profissional;

b) tomada e aprovação de contas da diretoria;

c) aplicação do patrimônio;

d) julgamento de atos da diretoria relativos a penalidades impostas aos associados.

Art. 14. — E' vedada a pessoas estranhas ao sindicato qualquer interferência na sua administração ou nos seus serviços.

§ 1.º — Estão excluídos dessa proibição:

a) os delegados do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, especialmente designados pelo Ministro ou por quem o representante;

b) os que como empregados exerçam cargos no sindicato, mediante autorização da assembléa geral.

§ 2.º — Não podem ser empregados de sindicato os que estiverem nas condições previstas nas alíneas a, b e c do art. 19.

Art. 15. — Perderá os direitos de sócio o sindicalizado que, por qualquer motivo, deixar o exercício da profissão, exceto nos casos de aposentadoria, invalidez, falta de trabalho ou prestação de serviço militar obrigatório. Nestes dois últimos casos, ficará isento da contribuição, não podendo, entretanto, exercer cargo de administração.

Art. 16. — Na sede de cada sindicato haverá um livro de registro, autenticado pelo funcionário competente do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, e do qual deverá constar:

a) tratando-se de sindicato de empregadores, a firma, individual ou coletiva, ou a denominação das empresas e sua sede, bem como o nome, idade, estado civil, nacionalidade e residência dos respectivos sócios ou administradores;

b) tratando-se de sindicato de empregados, ou de trabalhadores por conta própria intelectuais, técnicos ou manuais, além do nome, idade, estado civil, nacionalidade, profissão e residência de cada associado, o estabelecimento ou o lugar onde exerce sua atividade, o numero e a série da respectiva carteira profissional e o numero da inscrição na instituição de previdência social, a que pertencer.

Art. 17. — Ocorrendo dissídio ou circunstancia que perturbe o funcionamento do sindicato, o Ministro do Trabalho, Indústria e Comércio poderá nele intervir, por intermédio de delegado com atribuições para administrar a associação e executar ou propôr as medidas necessárias para normalizar-lhe o funcionamento.

### CAPITULO IV

#### *Das eleições sindicais*

Art. 18. — São condições para o exercício de direito de voto, como para a investidura em cargo de administração ou de representação profissional:

a) ter o associado mais de seis meses de inscrição no quadro social e mais de dois anos de exercício da profissão na base territorial do sindicato;

b) ser maior de 18 anos;

**Colegas ! O Sindicato é o centro das nossas aspirações e das nossas vontades, dos nossos esforços e das nossas conquistas.**

c) estar no gozo dos direitos sindicais.

Art. 19. — Não podem ser eleitos para cargos administrativos ou de representação profissional:

a) os que professarem ideologias incompatíveis com as instituições ou os interesses da Nação.

b) os que não tiverem aprovadas as suas contas de exercício em cargo de administração;

c) os que houverem lesado o patrimônio de qualquer associação profissional;

d) os que não estiverem, desde dois anos antes, pelo menos, no exercício efetivo da profissão dentro da base territorial do sindicato, ou em representação profissional;

e) os que tiverem má conduta, devidamente comprovada.

Parágrafo unico. — E' vedada a reeleição, para o periodo imediato, de qualquer membro da administração ou do conselho fiscal.

Art. 20. — Nas eleições para cargos de administração e do conselho fiscal serão considerados eleitos os candidatos que obtiverem maioria absoluta de votos em relação ao total dos associados eleitores.

§ 1.º — Não concorrendo, á primeira convocação, maioria absoluta de associados eleitores, ou não obtendo nenhum dos candidatos essa maioria, proceder-se-á a nova convocação para dia posterior, sendo então considerados eleitos os candidatos que obtiverem maioria dos eleitores presentes.

§ 2.º — Sempre que julgar conveniente, o Ministério do Trabalho, Industria e Comércio designará os presidentes das secções eleitorais.

§ 3.º — O Ministério do Trabalho, Industria e Comércio expedirá instruções regulando o processo das eleições.

Art. 21. — Nenhuma diretoria será empossada sem que a respectiva eleição seja aprovada pelo Ministro do Trabalho, Industria e Comércio.

Art. 22. — Quando, para o exercício de mandato, tiver o associado de se afastar do seu trabalho, poderá ser-lhe arbitrada pela assembléa geral uma gratificação nunca excedente da importancia de sua remuneração na profissão respectiva.

## CAPITULO V

### *Das associações sindicais de grau superior*

Art. 23. — Constituem associações sindicais de grau superior as federações e confederações organizadas nos termos desta lei.

Art. 24. — E' facultado aos sindicatos, quando em numero não inferior a cinco e representando um grupo de profissões idênticas, similares ou conexas, organizarem-se em federações.

§ 1.º — As federações serão constituídas por Estados, podendo o Ministro do Traba-

lho, Industria e Comércio autorizar a constituição de federações interestaduais ou nacionais.

§ 2. — E' permitido a qualquer federação, para o fim de lhes coordenar os interesses, agrupar os sindicatos de determinado municipio ou região a ela filiados; mas a união não terá direito de representação das profissões agrupadas.

Art. 25. — As confederações organizar-se-ão com o minimo de três federações e terão sede na Capital da Republica.

§ 1.º — As confederações formadas por federações de sindicatos de empregadores denominar-se-ão: Confederação Nacional de Industria, Confederação Nacional de Comércio, Confederação Nacional de Transportes Marítimos e Aéreos, Confederação Nacional de Transportes Terrestres, Confederação Nacional de Comunicações e Publicidade, Confederação Nacional das Empresas de Crédito, e Confederação Nacional de Educação e Cultura.

§ 2. — As confederações formadas por federações de sindicatos de empregados terão a denominação de: Confederação Nacional dos Trabalhadores na Industria, Confederação Nacional dos Trabalhadores no Comércio, Confederação Nacional dos Trabalhadores em Transportes Marítimos e Aéreos, Confederação Nacional dos Trabalhadores em Transportes Terrestres, Confederação Nacional dos Trabalhadores em Comunicações e Publicidade, Confederação Nacional dos Trabalhadores nas Empresas de Crédito e Confederação Nacional dos Trabalhadores em Estabelecimentos de Educação e Cultura.

§ 3.º — Denominar-se-á Confederação Nacional das Profissões Liberais a reunião das respectivas federações.

§ 4.º — As associações sindicais de grau superior da Agricultura e Pecuária serão organizadas na conformidade do que dispuser a lei que regular a sindicalização dessas profissões.

Art. 26. — O Presidente da Republica, quando julgar conveniente aos interesses da organização sindical ou corporativa, poderá ordenar que se organizem em federação os sindicatos de determinada profissão ou determinado grupo de profissões; cabendo-lhe igual poder para a organização de confederações.

Parágrafo unico. — O ato que instituir a federação ou confederação estabelecerá as condições segundo as quais deverá ser a mesma organizada e administrada, bem como a natureza e a extensão dos seus poderes sobre os sindicatos ou as federações componentes.

Art. 27. — O pedido de reconhecimento de uma federação ou confederação será dirigido ao Ministro do Trabalho, Industria e Comércio, acompanhado de um exemplar dos respectivos estatutos e de cópias autenticadas das atas da assembléa de cada sindicato ou federação que autorizar a filiação.

(Conclúe no próximo numero)

A Academia Brasileira de Cinema mantém uma biblioteca de livros e revistas técnicas de cinema á disposição de seus associados.

# ACADEMIA BRASILEIRA DE CINEMA

FILIADA AO SYNDICATO DOS TÉCNICOS DE CINEMA

## DIRETORES DE CENA

Humberto Mauro  
Libero Luxardo  
Milton Rodrigues

## CINEGRAFISTAS

Alberto Botelho  
Alexandre Wulfes  
Antonio Ferreira  
Antonio Leal  
Antonio Medeiros  
Basilio Maia  
Cyprien Segur  
Edgar Brazii  
Edison Chagas  
Emilio Vello Rivera  
Fernando Stamato  
Firmino R. Brigido  
Francisco de A. Flemming  
Genil Vasconcellos  
Geraldo Alves  
Izaks Bojarskis-Sleifers  
João Stamato  
Jorge Ferreira  
Luiz de Barros  
Nelson Schult  
Nilo de Oliveira  
Mancel P. Ribeiro  
Oswaldo M. Nunes  
Ramon Garcia  
Ruy Borges dos Santos  
Ruy Guedes de Mello  
Victor Capellaro  
Victor Chiacchi

## SONOGRAFISTAS

Alexandre Walder  
Cesar de Abreu  
Mocacyr Fenelon  
Roberto Nicot  
Victor de Barros

## ASSISTENTES DE SONOGRAFISTAS

Afonso H. C. de Sequeira  
Crescentino M. de Carvalho  
Jayme Font Contreiras  
Josias Corrêa de Castro  
Latino Coelho de Sequeira  
Mario Elena  
Thomaz Olenewa

## DECORADORES ARQUITÉTOS

Antonio Dias de Souza  
Benedict R. Macedo

## COMPOSITORES DE MUSICAS ESPECIALIZADAS

Carlos Braga (João de Barro).

## DESENHISTAS ESPECIALIZADOS

Leobaldo Ferreira

## CENARISTAS

Alinôr de Azevedo  
Nuripê Bithencourt  
João Tinoco de Freitas

## TÉCNICOS DE LABORATORIO

Antonio Bianco  
Caetano Senatro  
Carlos Alberto Pinto.  
Erich Walder  
Francisco J. Ferreira  
João Torquato dos Reis  
Luiz Marano  
Moysés P. da Rosa  
Onildo Pinto  
Pedro Buralli  
Roberto Mirilli

## ASSISTENTES DE TÉCNICOS DE LABORATORIO

Alberto Q. Pinto  
Acrebino B. dos Santos  
Francisco de A. Souza Filho  
Matheus Collaço  
Milton Soares Dias  
Nelson R. Gomes  
Odilon Pinto  
Waldemar da Silva  
Waldyr Salgado  
Walter Ferreira  
Wilson Q. Pinto  
Wilton M. Costa

## ELETRICISTAS

Gorki Chrisostomo  
José J. Vianna  
Manoel P. de Carvalho  
Mario Souto.

## CARPINTEIROS ESPECIALIZADOS

Antonio R. Quaresma

## MECANICOS ESPECIALIZADOS

Laudelino G. de Azevedo

## ASSISTENTES DE FILMAGEM

Antonio Paulo  
Angelo Bernardo  
Valeriano F. Carvalhaes

## TAQUIGRAFOS DE ESTUDIO

Luiz Bueno

## GERENTES DE PRODUÇÃO

Firmino Machado

## AMADORES

Dr. Armando T. Monteiro  
Adalberto Fontes  
Augusto Fernandes Junior  
Camilo B. dos Santos Netto

# QUALIDADES -- BASICAS --

---

Novas emulsões são indispensáveis nos films para o progresso da cinematografia, porém somente provada maleabilidade e constante uniformidade podem torna-las praticas para o serviço. Os filmes KODAK Plus-X, Super-XX e Background-X têm aquelas qualidades essenciais, devidamente comprovadas no uso diario pela unanimidade dos grandes cinematografistas.

---

## FILMES KODAK 35 m/m

**PLUS - X**

*Para uso geral do studio*

**SUPER-XX**

*Para assuntos dificeis*

**BACKGROUND - X**

*Para fundos ou uso geral externo*