

plano focal



*revista técnica de fotografia, cinema,
rádio e artes gráficas * ano 1.º * número 4
Maio-Junho 1953 * preço avulso 5 escudos*

Filme as suas FÉRIAS com

A fábrica GEVAERT põe à disposição do amador toda uma gama de películas em cada um dos formatos usuais: 8 mm., 9,5 mm. e 16 mm.. Distingamos em primeiro lugar a película **reversível**, que serve simultaneamente para a filmagem e a projecção — e que constitue, portanto, um exemplar único; e a película **negativa**, que serve apenas para a filmagem. Esta última película permite uma tiragem ilimitada de cópias. Tanto as películas reversíveis como as negativas são pancromáticas — o que permite um rendimento exacto das cores. Todavia algumas películas pancromáticas pecam por um excesso de sensibilidade no vermelho. Para evitar este inconveniente a fábrica GEVAERT preferiu aumentar a sensibilidade geral das suas películas pancromáticas, sem exagerar a sensibilidade ao vermelho.

O AMADOR DARÁ, POIS, A SUA PREFERÊNCIA ÀS PELÍCULAS PANCROMÁTICAS « GEVAERT »

PROCESSO POSITIVO-NEGATIVO

GEVAPAN 27 NEGATIVO

Para filmagem com ou sem luz artificial

PROCESSO REVERSÍVEL

GEVAPAN 23 MICRO REVERSAL

Especial para os filmes ao ar livre

GEVAPAN 26 SUPER REVERSAL

Para filmagem com ou sem luz artificial

GEVAPAN 32 ULTRA REVERSAL

Para filmar exclusivamente com luz artificial ou condições de iluminação natural muito deficientes.

CINE-FILMES

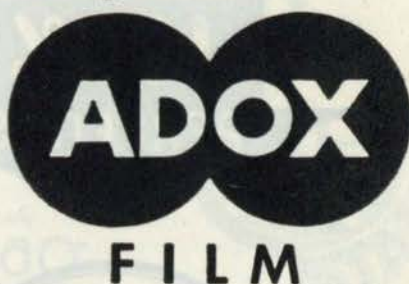
Representantes: **GARCEZ, LDA. - LISBOA**



Se ainda não conhece
esta *película...*

EXPERIMENTE-A!!
FICARÁ A PREFERÍ-LA

Dr. Schleussner



Não é mais uma marca...

É UM PRODUTO ALEMÃO DA MAIS ANTIGA
FÁBRICA FOTOQUÍMICA DO MUNDO

DR. C. SCHLEUSSNER
FOTOWERKE GMBH

Que apresenta também as mais recentes novidades:
APARELHOS, PAPEIS E PELÍCULAS PARA GALERIA
PARA PROFISSIONAIS E AMADORES

Representante: **ANTÓNIO MARIA SARAIVA** - Rua Fernandes Tomás, 800 - PORTO
Agente em LISBOA: **A. ALVES DOS SANTOS** - Av. S. João de Deus, 39, 2.º-Esq.

A PUBLICIDADE EM plano focal

PÁGINAS ANTERIORES AO TEXTO — 1.000\$00

PÁGINAS POSTERIORES AO TEXTO — 800\$00

DESCONTOS

3 Publicações . . . 10%

6 Publicações . . . 15%

12 Publicações . . . 20%

ROTEIRO

12 Publicações no ano — 200\$00



Anuncie em *PLANO FOCAL*

Rolleiflex



Leica



RUA ÁUREA, 291-3 — TELEF. 3 4243
FOTOGRAFIA E CINEMA DE QUALIDADE

**100%
PERFEITOS**



CONQUISTAM O AMADOR MAIS EXIGENTE

GRAVAÇÃO DE SOM

EM FITA MAGNÉTICA

ESTUDIO

EQUIPADO PARA
RÁDIO - TEATRO
PROGRAMAS RADIOFÓNICOS

RCL

PRAÇA DO AREEIRO, 9, 2.º

LISBOA

Colaboradores

MANUEL ABRANCHES—
O número 3 de «Plano Focal»
foi assaltado pelas gralhas, e
o nosso colaborador Manuel
Abranches foi uma das víti-
mas... Assim, devemos recti-
ficar que não é amador a
partir de 1953, mas sim de
1943! e também que, como é
óbvio, que os dados relativos
ao formato 2,4 x 3,6 (na
pág. 9) não se referem à
distância focal 1, mas 5.

♦

**SANTOS DE ALMEIDA e
MÁRIO CAMILO** — Rectifi-
camos que estes nossos amigos
e colaboradores não são só os
amadores de qualidade que
todos conhecemos, mas tam-
bém dois dos mais compe-
tentes profissionais portugue-
ses de fotografia.

♦

Registamos a colaboração
anónima mas importante dos
técnicos gráficos das oficinas
Bertrand (Irmãos), Lda. a
quem ficamos devendo parte
da boa apresentação de
«Plano Focal».

DELEGAÇÕES DE plano focal

PORTO: António Platão
Mendes. Benigno Paulo da
Cruz.

BARCELOS: Eng. Lima
Torres, Miguel Matos Graça.

COIMBRA: Manuel dos Reis
José Rodrigues, Varela Pé
Curto.

NO PRÓXIMO NÚMERO:

O primeiro artigo da série
«Como se faz um filme»: os
suportes materiais do filme.

Colaboradores

JOSÉ MOREIRA — Desde o primeiro número de «Plano Focal» que registamos a colaboração valiosa de José Moreira, nome desconhecido até agora dos amadores e profissionais de fotografia portugueses, mas cuja autoridade incontestável rapidamente conquistou os nossos meios. José Moreira é uma figura curiosa de técnico e de artista pois tendo-se dedicado de muito novo ao estudo da análise química cedo se interessou também pela fotoquímica e pela técnica laboratorial. Rectificando as informações que demos no n.º 2 (pág. 5) devemos esclarecer que aos 18 anos emigrou para para França onde viveu durante 15 anos, maravilhado pelo imprevisto e apaixonante progresso da fotografia e na especialização da técnica laboratorial, particularmente interessado nos produtos químicos necessários à técnica fotográfica moderna. Os segredos da câmara escura são familiares a José Moreira e a ele devemos a interessante série de artigos «Observações Preliminares a um Formulário» iniciados em (Plano Focal n.º 2, pág. 18). José Moreira cujo nome completo é José Faulkner de Castro Moreira nasceu em Lisboa em 1920 e aqui cursou o Liceu. Foi em Paris porém que se formou em Ciências Físico-Químicas. Continua vivendo em França mas encontra-se até o fim deste ano em Portugal.

Seleção fotográfica

MATERIAL SENSÍVEL

A G F A
GEVAERT
ILFORD
KODAK
LUMIERE
ETC.

MÁQUINAS E ACESSÓRIOS

A G F A
KODAK
LEITZ
LEICA
ROLLEIFLEX
ZEISS
ETC.

CINEMA DE 8 E 16 MM. (MUDO E SONORO)

BELL & HOWELL
MOVIE-MITE
PAILLARD
ETC.

DISTRIBUIDORES DOS PRODUTOS QUÍMICOS PARA FOTOGRAFIA

MAY & BAKER
(M & B)
RUA DA MISERICÓRDIA
19-21
LISBOA
TEL. 24949



PORTO distingue-se

PELA EXECUÇÃO PERFEITA
DOS TRABALHOS



HONESTA ASSISTÊNCIA
AOS SEUS CLIENTES



DIVERSIDADE DE ARTIGOS

FOTOGRAFIA
CINEMA
RAIOS X
LABORATÓRIOS

APARELHOS, ACESSÓRIOS
E ARTIGOS DAS ME-
LHORES MARCAS

EXECUTA
TRABALHOS
PARA
TODO
O PAÍS

PHOTO STAND

261, R. Sá da Bandeira, 263
Tel. 24053 — PORTO

a PUBLICIDADE em plano focal do ponto de vista do ANUNCIANTE

No panorama editorial português, «Plano Focal» tem sido de facto um sucesso. De toda a parte recebemos felicitações e as nossas edições dos n.º 1 e 2 estão esgotadas. Isto quer dizer que o acolhimento por parte dos leitores atingiu o mais que poderíamos esperar.

Mas se uma revista como esta necessita do apoio caloroso e interessado dos leitores e assinantes necessita também da compreensão dos comerciantes que através dos seus anúncios preenchem o espaço a eles destinado e realizam a publicidade da sua especialidade.

Desejamos porém frizar e esclarecer um ponto de vista para evitar um equívoco.

A publicidade dos comerciantes em «Plano Focal» tem o rendimento correspondente à despesa feita e é «Plano Focal» o veículo indicado para a publicidade da especialidade?

A resposta a esta pergunta pode desfazer o equívoco.

Mas antes de o desfazer vejamos que se temos recebido um acolhimento simpático da parte dos anunciantes, na sua quase generalidade, no entanto esse acolhimento não tem sido aquilo que podia ser, não só quanto à importância dos anúncios, como à sua frequência.

E isso porquê? Porque grande parte dos anunciantes não se inteirou ainda do papel importante representado por «Plano Focal» como elemento esclarecedor, informador e promotor dum melhor conhecimento das actividades, da técnica e das bases da fotografia, cinema, rádio e artes gráficas e ainda porque «Plano Focal» é um veículo genuíno de ligação entre o anunciante e o público a quem interessa o terreno da especialidade.

Se examinarmos, por exemplo, o rendimento de um veículo de publicidade agora muito em moda — a rádio publicidade — verificamos que para os artigos especializados — artigos fotográficos, câmaras, objectivas, equipamentos, acessórios, gravadores, microfones, discos, etc. — não pode a rádio publicidade sofrer comparação por ser um veículo apenas apropriado para produtos de consumo ou para lançamento de marcas e, entre os veículos conhecidos o mais fraco meio de publicidade como promotor de vendas.

Não é afirmação nossa. Recorremos à autorizada opinião da revista americana «Advertising Agency» que assim o afirma.

E com efeito, serão as donas de casa o público comprador dos artigos de especialidade? Serão os relatos desportivos com publicidade o meio indicado para a publicidade das ca-

ra-terísticas de uma máquina fotográfica ou de papel brometo? É evidente que não.

Responderemos agora à pergunta que fizemos no início. A publicidade em «Plano Focal» tem rendimento?

Quem lê «Plano Focal»? Os amadores e profissionais de fotografia, cinema e rádio. Quem compra artigos destas especialidades? Os amadores e profissionais de fotografia, cinema e rádio. Como se pode, com autoridade, espaço e consciência realizar anúncios destas especialidades? Através de anúncios visuais, esclarecedores, com informações precisas e reproduções atractivas como os que «Plano Focal» publica.

Os anúncios de «Plano Focal» são páginas de catálogos, guias de orientação, informações visuais. É com os olhos que se podem perceber, em primeiro lugar, as diferenças entre máquinas, câmaras e acessórios. Para o ouvido as marcas são meras palavras de muitos ou poucos sons que aparecem tão metódicamente como desaparecem.

Ousamos por isso afirmar que a publicidade em «Plano Focal» tem o seu rendimento assegurado no tempo porque a sua despesa não se perde nunca.

CONSULTORIO

Devido à falta de espaço, vemo-nos obrigados a transferir para o próximo número as respostas ao consultório. Aproveitamos a oportunidade para insistir junto dos nossos leitores para que se dirijam ao Plano Focal em todos os casos que uma informação lhes seja útil.

plano focal

NÚMEROS ANTERIORES DE PLANO FOCAL. Informamos os nossos leitores que os exemplares anteriores ao último número publicado serão vendidos na redacção ao preço de 7\$50. O preço de 5\$00 é mantido apenas para os exemplares correspondentes ao mês de publicação e para os números anteriores de que os revendedores ainda disponham. Esclarecemos que nenhum exemplar pode ser vendido a 7\$50 por qualquer entidade, fora da redacção. Os pedidos de exemplares esgotados nos revendedores devem, pois, ser dirigidos a Plano Focal. Serão acrescidas as despesas de correio e cobrança.

plano focal

NÚMERO 4 NESTE NÚMERO

ANO I INICIAÇÃO

MAIO-JUNHO DE 1953

PREÇO AVULSO 5\$00

DIRECTOR

JAIME BESSA

EDITOR

A. MANUEL DE M. PEIXOTO

CHEFE DE REDACÇÃO

JOSÉ ERNESTO DE SOUSA

PROPRIEDADE DA

SOCIEDADE RÁDIO
CINEMATOGRAFICA, L.^{da}

REDACÇÃO E
ADMINISTRAÇÃO

PRAÇA DO AREIRO, 9,
2.º-Dt.º — LISBOA

GRAVURAS

BERTRAND (IRMÃOS), L.^{da}

COMPOSTO E IMPRESSO

BERTRAND (IRMÃOS), L.^{da}

Trav. Condessa do Rio, 7
LISBOA

ASSINATURAS

4 números..... 20\$00

12 números..... 50\$00

Construção de um ampliador	8
Notas Soltas.....	10
Antes de Filmar.....	25

GENÉRICA

Fotografia a Côres.....	11
Passeio Fotográfico.....	13
Man Ray.....	16
Formulário.....	18
Dessensibilização de películas fotográficas...	20
Clube de Ensaio.....	23
XVI Salão de Fotografia	24
Plano cinematográfico...	26
Teatro Radiofónico.....	29

ARTES GRÁFICAS

A Fotolitografia — I.....	30
---------------------------	----

VÁRIA

Colaboradores.....	4
Publicidade em «plano focal»	6
Crítica Fotográfica.....	17
Roteiro	32
Noticiário	36
Publicações	36
Livros.....	37

A manutenção de «plano focal», no seu nível de revista dignamente apresentada depende dos seus leitores e dos seus anunciantes.

Atingimos rapidamente a meta máxima das vendas e não podemos esperar mais dos nossos leitores.

Cabe porém um papel importante a desempenhar que corresponde a uma forma de colaboração indirecta mas proveitosa.

Para que os Srs. anunciantes sintam vantagem em anunciar em «plano focal» torna-se necessário que os nossos leitores encareçam a publicidade inserida nas páginas desta revista e que junto das casas da especialidade dando-lhes a preferência e salientando e falando de «plano focal» deixem bem provado que os anúncios aqui publicados merecem a sua atenção e interesse.

Só assim alguns anunciantes mais relutantes poderão sentir a vantagem de uma revista especializada como «plano focal» e compreender que sendo esta publicação exclusivamente adquirida por amadores e profissionais é, por isso mesmo, o veículo indicado para a publicidade de artigos tão especializados.

De caminho chamamos a atenção dos nossos leitores para a secção de «Pequenos anúncios» — que pode ser um verdadeiro e activo mercado de ofertas e procuras para amadores e profissionais.

Revista técnica de fotografia, cinema, rádio, artes gráficas e propedêutica de publicidade

ORGANIZE O SEU LABORATÓRIO:

1 — O porta-negativos.

O porta-negativos pode ser formado por duas placas metálicas que se fixam na base da câmara de luz. Estas placas poderão ser recortadas, com uma serra fina, em uma chapa de alumínio de 3mm. de espessura, material que, sendo suficientemente resistente para o efeito, é também de um preço bastante acessível (30\$ a 35\$ o kg.). A forma destas peças pode ser vista na fig. 1. O comprimento do lado de cada um dos quadrados deve ser igual, ou pouco maior, que o diâmetro da base da câmara de luz. Leva, cada um, uma abertura quadrada cujo lado é igual ao lado maior do negativo, para que, assim, se possa introduzir este na posição mais conveniente. As peças não são rigorosamente quadradas: a meio de um dos seus lados levam uma pequena saliência de 4 cm. de largura por 5 cm. de comprimento.

Para que possam ser introduzidos os vidros com o «cliché», as duas peças serão fixas uma à outra, de maneira que, entre elas, medeie uma distância de alguns milímetros. Devem, além disso, ficar rigorosamente paralelas. Consegue-se isto por meio de uma peça recortada em alumínio de 3 ou 4 mm. de espessura, peça esta que nos vai servir, igualmente, para ligar o corpo do aparelho ao respectivo braço. O comprimento desta peça será igual ao do lado do porta-negativos. As outras dimensões são dadas na fig. 2.

A união destas peças umas às outras consegue-se por meio de parafusos e as porcas correspondentes. A observação da fig. 7, melhor que a descrição, ajudará a compreender como estes vários elementos se ajustam.

2 — O sistema de focagem.

Como já dissemos, a objectiva é o elemento fundamental de todo e qualquer aparelho de projecção.

Para aqueles que possam dispor do dinheiro necessário, o mais cómodo é adquirir uma objectiva solta, servindo, muito bem, a de qualquer câmara fotográfica cuja abertura não seja inferior a 6,3. Em teoria, poderia servir-nos uma objectiva menos luminosa, mas obrigá-los-ia a tempos de exposição demasiado longos.

Outro problema é a questão da distância focal que, como também já foi dito,

deve ser adequada ao formato dos negativos com que pretendamos trabalhar: a objectiva ideal será aquela que tenha uma distância focal idêntica à da objectiva normal da câmara com que foi obtido o negativo.

Há uma grande variedade de objectivas fabricadas especialmente para a ampliação e não é difícil serem encontradas no mercado da especialidade, mas também pode ser adquirida, nessas casas que vendem materiais usados, uma objectiva solta de câmara fotográfica.

O amador mais modesto pode adaptar ao aparelho a objectiva da sua própria máquina, se esta for destacável ou, até, a câmara inteira. Neste último caso, o indispensável é que possa ser retirada a parede posterior da mesma.

Sem pretendermos resolver todos os casos vamos, no entanto dar algumas indicações, com o fim de facilitar o trabalho do construtor. A solução será diferente, conforme o material de que possa dispor-se.

1.º caso: *objectivas soltas*, quer da própria câmara, quer adquiridas, especialmente para o trabalho de ampliação.

A objectiva deve ser montada num *fole de dupla extensão*, isto é, pode esticar de modo que o seu comprimento máximo seja igual a duas vezes a distância focal. Embora este fole possa ser adquirido em qualquer casa da especialidade, pode, também, ser feito pelo próprio amador, o que sairá mais económico:

Cortam-se quatro rectângulos de cartolina preta cujo lado menor excede em 1 cm. o lado da abertura quadrada do porta-negativos. O lado maior é alguns centímetros superior à máxima extensão exigida para o fole, visto que, este nunca pode esticar completamente. Paralelamente ao lado menor, traça-se uma série de linhas com 1,5 cm. de separação, em toda a extensão dos rectângulos de cartolina. Na outra face, serão colados quatro pedaços de pano preto com as mesmas dimensões. Seguidamente, dobra-se, por essas linhas, vincando bem, alternadamente para um e outro lado. Esta dobragem deve ser feita atendendo a que, nas faces contíguas, as linhas situadas ao mesmo nível ficam uma saliente e outra reentrante, como se pode verificar pela observação de um fole de qualquer aparelho fotográfico. Com um ferro de engomar, endireitam-se, novamente, as cartolinas.

INDICAÇÕES PARA A CONSTRUÇÃO DE UM AMPLIADOR

3

Cortam-se quatro tiras de pano preto com o mesmo comprimento dos rectângulos de cartolina e com 4 cm. de largura que, depois, serão colados de maneira a unir as cartolinas umas às outras, mas de forma que, entre as faces contíguas, haja uma separação de 1 cm. O conjunto terá a forma de um paralelepípedo oco. Pelo lado de dentro, colam-se outras quatro tiras de pano para o tornar mais resistente. Resta-nos dobrar pelos vincos, o que é um pouco difícil mas, com paciência e boa vontade, consegue-se levar o trabalho a bom termo.

O fole será fixado, em cima, ao porta-negativos e, em baixo, a uma peça quadrada de alumínio de 3 mm. de espessura que levará uma abertura destinada a receber a objectiva.

A meio do lado posterior do porta-«clichés», será fixado, verticalmente, um tubo de latão de secção quadrada (1,5 cm. de lado) com um comprimento um pouco superior ao do fole na sua máxima extensão. Por meio de um cursor que, por um lado, enfia neste tubo e, por outro, se liga à peça em que se monta a objectiva, esta pode ser fixada em diferentes alturas. Consegue-se isto por meio de um parafuso com porca de orelha. Ver, na fig. 4, um corte transversal desta peça e a maneira de a ajustar.

2.º caso: Câmaras fotográficas com fole de dupla extensão:

Neste caso, toda a máquina fotográfica será adaptada ao ampliador, uma vez retirada a sua parede posterior. O processo mais simples consiste em fixá-la ao porta-negativos por meio de dois elásticos resistentes.

A focagem será feita utilizando o próprio sistema da câmara, como se procede na tomada de vistas.

3.º caso: Câmaras sem fole ou com fole pouco ou nada extensível.

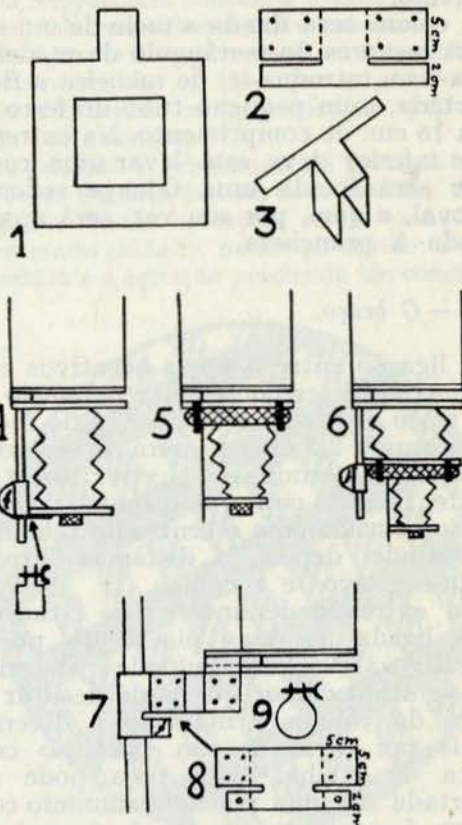
É o caso de mais difícil solução mas, como a maioria dos aparelhos actualmente usados pelos amadores pertencem a este tipo, não podemos deixar de dar as respectivas indicações.

Como a focagem nestes casos se faz, ou por deslocação da lente frontal, ou por deslocação da objectiva inteira, mas dentro de limites bastantes restritos, a

«tiragem» tem de ser aumentada por meio de um fole.

A câmara será fixada, no caso de o seu peso não ser exagerado, a um rectângulo de alumínio por meio de dois elásticos. Claro que, este rectângulo, deve levar uma abertura para que a luz possa passar e atingir a objectiva. O fole liga-se, em baixo, a esta peça, e em cima ao porta-negativos.

A câmara é fixada a níveis variáveis por meio de um cursor análogo ao que



descrevemos no 1.º caso. Para melhor esclarecimento, ver a fig. 6.

3 — A prancheta.

A prancheta pode ser um rectângulo de madeira cujas dimensões se adaptem ao maior formato das ampliações pretendidas. Qualquer prancheta de desenho serve para o efeito. Outra solução é utilizar um rectângulo de contraplacado, de 1 cm. de espessura, montado num caixilho de madeira para, assim, dar maior solidez a esta base.

Na face inferior, em cada um dos seus quatro ângulos, será aparafusada uma pequena borracha.

4 — A coluna.

Para que o formato da prova seja maior ou menor, precisamos de ter uma coluna vertical para que, todo o corpo do aparelho, seja fixado a diferentes alturas.

Esta coluna pode ser formada por um tubo cilíndrico de latão, de 3 a 3,5 cm. de diâmetro e com 80 a 100 cm. de comprimento. Não há necessidade de ser maior pois que, em casos especiais em que se pretendam maiores ampliações, há sempre o recurso de fazer a projecção para um tabuleiro colocado no solo, uma vez virado para o lado oposto do aparelho.

A coluna será fixada a meio de um dos lados menores do rectângulo de madeira. Para isso, introduz-se, de maneira a ficar apertada, num pequeno tubo de ferro de 12 a 15 cm. de comprimento. Na extremidade inferior deve este levar uma rosca onde será fixada uma falange redonda ou oval, a qual, por sua vez, será aparafusada à prancheta.

5 — O braço.

A ligação entre o porta-negativos e a coluna, pode ser conseguida por meio de um troço de madeira com cerca de 5 cm. de largura e 2,5 de espessura. O seu comprimento determina-se experimentalmente, fazendo com que o centro da projecção coincida com o centro do tabuleiro e medindo, depois, a distância entre o porta-negativos e a coluna.

Na extremidade anterior, é fixado à peça ligada às duas placas do porta-negativos. Na extremidade posterior, liga-se a um cursor que pode deslizar ao longo da coluna e mantido a diversos níveis por meio de um parafuso com porca de orelha. Esta peça pode ser recortada em uma placa de alumínio com 3 mm. de espessura. As fig. 8 e 9 mostram o plano da peça e a maneira como deve ser dobrada.

6 — A electrificação.

Na parte superior da câmara de luz, fixa-se um suporte de lâmpada, de acordo com as indicações dadas no artigo anterior. Daqui partirá um fio eléctrico, com 1,5 ou 2 m. de comprimento, de preferência com um bom revestimento de borracha. À outra extremidade do fio será adaptada uma ficha e, no meio, um interruptor.

A construção ficará mais cómoda e mais elegante, se o fio passar pelo interior da coluna, como se pode ver no desenho que acompanha o primeiro destes artigos.

Todos estes esquemas e indicações que temos dado são susceptíveis de modificações e aperfeiçoamentos, de acordo com o engenho e a imaginação de cada um. Limitámo-nos a dar umas indicações gerais e a entusiasmar o amador, demonstrando-lhe que um amplificador é um aparelho que pode ser engendrado por qualquer e, na prática, os resultados não são inferiores, obtidos com um ampliador de bom fabrico. O indispensável é que esteja bem construído.

Manuel Abranches

NOTAS SOLTAS

Sucedem por vezes que apesar de todo o cuidado que se tenha em fotografar o modelo, iluminando-o devidamente e escolhendo a exposição conveniente, há «qualquer coisa» que não permite um negativo perfeito. E geralmente tarata-se de «qualquer coisa» que é difícil de retocar quer no negativo ou nas cópias.

Por vezes verifica-se que a cópia de um bom negativo deixa muito a desejar no que diz respeito à iluminação em parte da figura ou nas sombras das roupagens do ponto de vista de uma boa modelação e variedade e gradação de tonalidades. Por exemplo o braço direito do modelo está colocado de forma pouco natural e a mão está cortada não deixando ver os dedos. Por vezes a linha formada pelos braços atira os olhos de quem vê a fotografia para fora do enquadramento. Por vezes o braço direito tem um aspecto «feio» parecendo amputado, impedindo portanto uma boa cópia.

Um dos remédios para este caso, remédio aliás que tem aplicação em muitos outros casos, é escurecer os contornos, as linhas definidas obtendo-se uma cópia com «carácter». Obtém-se, claro está, este resultado por vários processos sendo o mais vulgar proceder a uma exposição normal para obter um bom positivo; após o que se apaga a luz do ampliador, se realiza o negativo e com um disco de cartolina ligado a um arame fino, colocado muito junto da lente, voltamos a acender a luz do ampliador e abaxamos o disco de cartão até cobrir apenas a parte da imagem que desejamos *proteger*. Permittimos assim que a luz exerça a sua acção sobre as outras partes da imagem, enegrecendo-as. Esta operação que se pode realizar também com a luz de uma pequena lanterna de algibeira, é conhecida pelo nome de *protecção*.

A actual posição da

FOTOGRAFIA A CORES

Traduzimos neste número um interessante original de R. C. Smith, gentilmente cedida pelo «The British Travel and Holidays Association», de Londres. Embora tratando-se da situação actual da indústria e do comércio britânicos da fotografia a cores, pareceu-nos interessante esta revisão do problema, assim como a novidade — para o leitor português — de certos processos como o Pakolor. Outros processos não referidos no presente artigo, como o Ferraniacolor, serão tratados noutros números.

Depois da guerra têm aparecido vários processos novos de fotografia a cores e se a situação económica melhorar esperam-se outros, quer vindos do continente, quer dos E. U. A..

No futuro, os amadores fotográficos competentes estarão aptos a fazerem eles próprios ampliações com pouco mais trabalho do que actualmente com os negativos a preto e branco.

Segundo o princípio de Clark Maxwell de divisão da luz em três componentes e fazendo-as actuar separadamente, as mais recentes películas tem três camadas de emulsão.

A camada superior é sensível apenas à luz azul, a média ao verde e a inferior ao vermelho.

Durante a revelação são obtidas as tintas das cores complementares: amarelo, magenta e turquesa (azul-verde), assim como o negro argênteo. Este é dissolvido e removido por um banho corante ficando apenas a imagem tricromática.

Actualmente os processos mais bem sucedidos são aqueles que permitem transparências directas.

Kodachrome e Ilford Colour, que já se encontram no mercado no formato de 35^{mm} são óptimos para trabalhos pedagógicos porque podem ser apresentados aos espectadores com um projector de filmes fixos, quer com simples diapositivos quer sob a forma de filmes fixos. Como as tintas são introduzidas durante a revelação a película depois de exposta tem que ser devolvida à origem para revelação (Podem ler-se informações mais detalhadas a respeito deste dois tipos de película na *Look and Listen* de Maio de 1951).

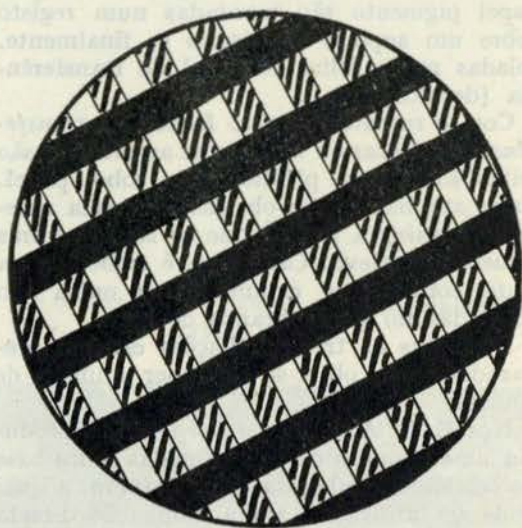
Ektachrome, AnscoColor e Gevacolor, pelo contrário, dispõem de tintas incorporadas nas emulsões e, por isso, podem ser revelados em casa.

O Ektachrome é largamente utilizado pelos fotógrafos profissionais mas não se encontra no mercado em grande quantidade para os amadores.

A revelação demora bastante tempo mas não é particularmente difícil e pode ser satisfatoriamente efectuada numa cozinha. A dificuldade de executar a revelação à temperatura recomendada de 75° F pode ser obviada utilizando o lavadouro para o banho de inversão. O tanque e os frascos de produtos químicos podem ser mantidos a uma temperatura constante utilizando a água quente da torneira quando necessário.

A água de lavagem deve estar também à temperatura de 75° F, o que se pode conseguir misturando a água corrente quente à fria, por exemplo.

A película é primeiramente revelada para se obter um negativo em cada camada. Tudo depende destas operações serem executadas com muito cuidado, no tempo devido; a temperatura e a agitação produzida são condições



■ RED □ GREEN ▨ BLUE

Método Aditivo — Grande ampliação da rede Dufay através da qual a luz deve passar antes de actuar sobre a emulsão.

Tradução da legenda da gravura — Red = vermelho; Green = verde; Blue = azul.

fundamentais devendo seguir-se as instruções do fabricante escrupulosamente.

Para fazer parar a revelação a película é embebida num soluto de alumen de cromo, retirada do tanque e exposta à luz brilhante duma lâmpada *photoflood* durante alguns segundos.

Com esta operação expõem-se os halogenetos de prata que não foram afectados antes, e quando a película é colocada no revelador de cor produzem-se a prata negra e as tintas: amarelo na camada superior, magenta na camada média e turquesa (azul-verde) na camada inferior.

A película é lavada novamente numa solução ácida de hiposulfito de sódio. Procede-se então a uma agitação num soluto clarificador a fim de se remover toda a prata em estado de grande divisão. Finalmente a película é fixada, lavada e seca. *Anscolor* e *Gevacolor* exigem uma revelação similar mas presentemente nenhuma destas películas está ainda à venda.

CÓPIAS DE COR

Para fazer cópias de cor a partir de transparências é necessária uma alta especialização e muita paciência. O primeiro passo consiste em obter três negativos de chapas pancromáticas através de filtros vermelho, verde e azul. A partir destes negativos obtêm-se três ampliações. No *Processo Carbo Tricrómico* as ampliações fazem-se em papel *non-supercoated bromide*.

São sensibilizadas folhas de papel-pigmento amarelo magenta e azul-verde e colocados em contacto com a cópia apropriada de papel brometo. As imagens de cor produzidas pelo papel pigmento são montadas num registo sobre um suporte provisório e, finalmente, roladas numa folha de papel de transferência (decalcomania).

Com o recente *Processo Kodak de transferência de tintas ou matizes* as ampliações são feitas sobre base plástica, não sobre papel. Estas ampliações são obtidas com uma revelação *tanning* a fim de que as zonas escuras fiquem em relevo. Cada uma é embebida na tinta conveniente e uma atrás outra são colocadas no papel branco de base.

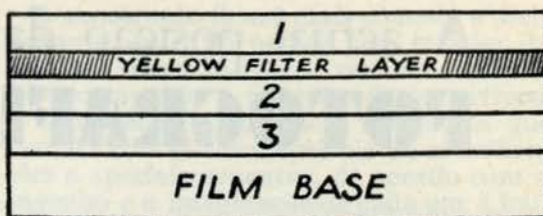
Logo que as três ampliações estejam preparadas pode obter-se qualquer número de cópias.

Nos E. U. A. a *AnSCO Corporation* produziu uma emulsão de três camadas sobre base de celulósido, conhecida como *Printon*, a qual pode ser utilizada para a ampliação directa da transferência de cores.

Este processo de revelação é similar para *Anscolor* e *Ektachrome*.

NEGATIVOS DE COR

Para os amadores talvez o método mais satisfatório de obter cópias a cores seja usar o *Agfacolor* ou a nova película inglesa *Pakolor*. Qualquer destas películas dão um negativo a cores utilizado para obter cópias a cores com papel de três camadas. Actualmente estas películas têm que ser reveladas e copiadas pelos fabricantes ou suas agências equipadas para esse fim mas qualquer



Método subtractivo — A base da película é coberta com três camadas de emulsão. A luz azul actuando sobre a camada 1 não penetra mais profundamente devido à camada do filtro amarelo. A camada 2 é sensível apenas à luz verde, e a camada 3 ao vermelho.

Tradução da legenda da gravura — Yellow filter layer = camada de filtro amarelo; filme base = película base..

destas marcas já prometeu papéis e produtos químicos de utilização caseira para muito breve.

A película *Pakolor* é revelada durante 7 minutos a 65° F. Tanto as tintas como a prata em grande estado de divisão são obtidas durante esta operação.

A película é, então, embebida num banho ácido de paragem durante um minuto e lavada durante um quarto de hora. Depois desta operação é transferida para um banho de fixador-corante o qual dissolve a prata em estado de grande divisão e o halogeneto de prata não utilizado, deixando as três imagens de cor. Esta operação produz uma inversão das cores, as frontais verdes e as de trás magenta.

Quer por cópias de contacto ou por ampliações, os negativos de cor podem ser usados para obter cópias de papel de três camadas. A camada inferior é sensível ao verde e tem um componente aditivo de magenta, a camada intermediária é sensível ao vermelho com um aditivo azul-verde e a camada superior é sensível ao azul com um aditivo amarelo.

Este papel é um pouco mais lento que o papel brometo e embora sensível a todas as cores pode ser manejado à luz verde. A ampliação é feita da maneira habitual. O papel é então revelado, corado e finalmente endurecido em formol.

Infelizmente poucos negativos são próprios para cópia directa. Alguns precisam de correcção cromática, o que se consegue interpondo um filtro entre a lâmpada e o negativo no ampliador.

Outros exigem a utilização duma série completa de vinte e um filtros, sete densidades para cada cor, o que torna dispendioso este equipamento para o amador que gasta apenas algumas películas durante o ano.

Entretanto, logo que estejam à venda no mercado esperamos que os amadores fotográficos mais experientes encontrem maneira de superar esta desvantagem seguindo o método sugerido pela *Pakolor* no seu livro de



Continua na pág. 33

O primeiro P A S S E I O FOTOGRAFICO

DO FOTO CLUBE 6×6

Promovido pelo Foto-Clube 6×6, efectuou-se no dia 17 de Maio um passeio fotográfico que decorreu com grande animação. Para isso concorreu, naturalmente, um dia cheio de luz e principalmente — boa disposição e entusiasmo dos seus componentes. Inútil salientar a oportunidade desta iniciativa: o melhor testemunho são o grande número de trabalhos realizados e a boa repercussão nos meios fotográficos. O grupo partiu de Lisboa às 10,30 da manhã com destino à Ericeira onde se verificou a primeira dispersão e a primeira «caça» às boas fotografias. Seguiu-se um almoço, findo o qual o Sr. Dr. Silva Araújo se dirigiu aos sócios e demais componentes, agradecendo o bom acolhimento da iniciativa, focando em particular a simpatia e apoio das senhoras presentes.

Uma grande ovação homenageou o sócio mais novo, presente: Jorge Cavalleri, sobrinho do nosso Amigo e Colaborador Sr. Penaguião, que com 8 anos de idade se mostrou já um apaixonado amador! Foram então pedidas sugestões para a organização de futuros passeios, tendo-se em particular projectado um passeio com o Grupo Câmara, de Coimbra, a meio caminho. Assentou-se em sugerir a Nazaré, como local de encontro. Assentou-se também em pedir que as fotos obtidas neste passeio sejam expostas nas principais casas da especialidade de Lisboa.

Às 16 h. o Grupo partiu para Monserrate, onde dispersou de novo para colher mais fotografias, regressando em seguida a Lisboa.

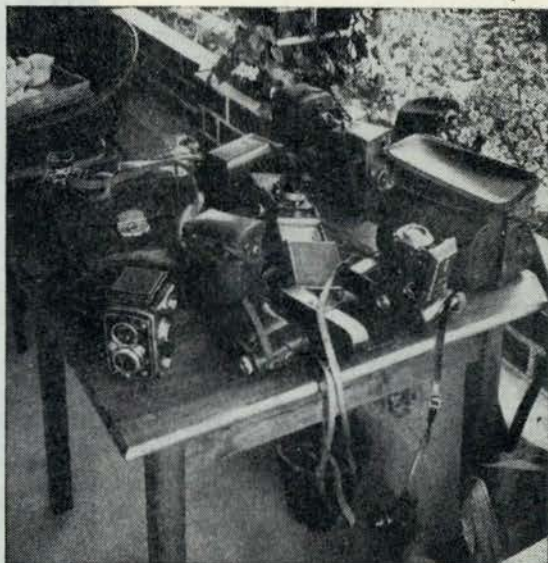
Assinalámos a presença dos seguintes amadores e profissionais: Srs. Szoldos, Penaguião, Fernando Vicente, Ferrari, Fernando Soares, Conde de Tomar, Capitão Celestino Soares, Santos de Almeida Jor., Dr. Gonçalves Laranjo, Eng.º Chagas Santos, Marciano Alves, W. Orton, Dr. Nunes de Almeida, Dr. Nunes da Costa, Testa Santos, Manuel Nunes de Almeida, o jovem Jorge Cavalleri, etc.; entre as senhoras lembramo-nos da Senhora de Silva Araújo, Marquesa da Fronteira e Manuela Nina.

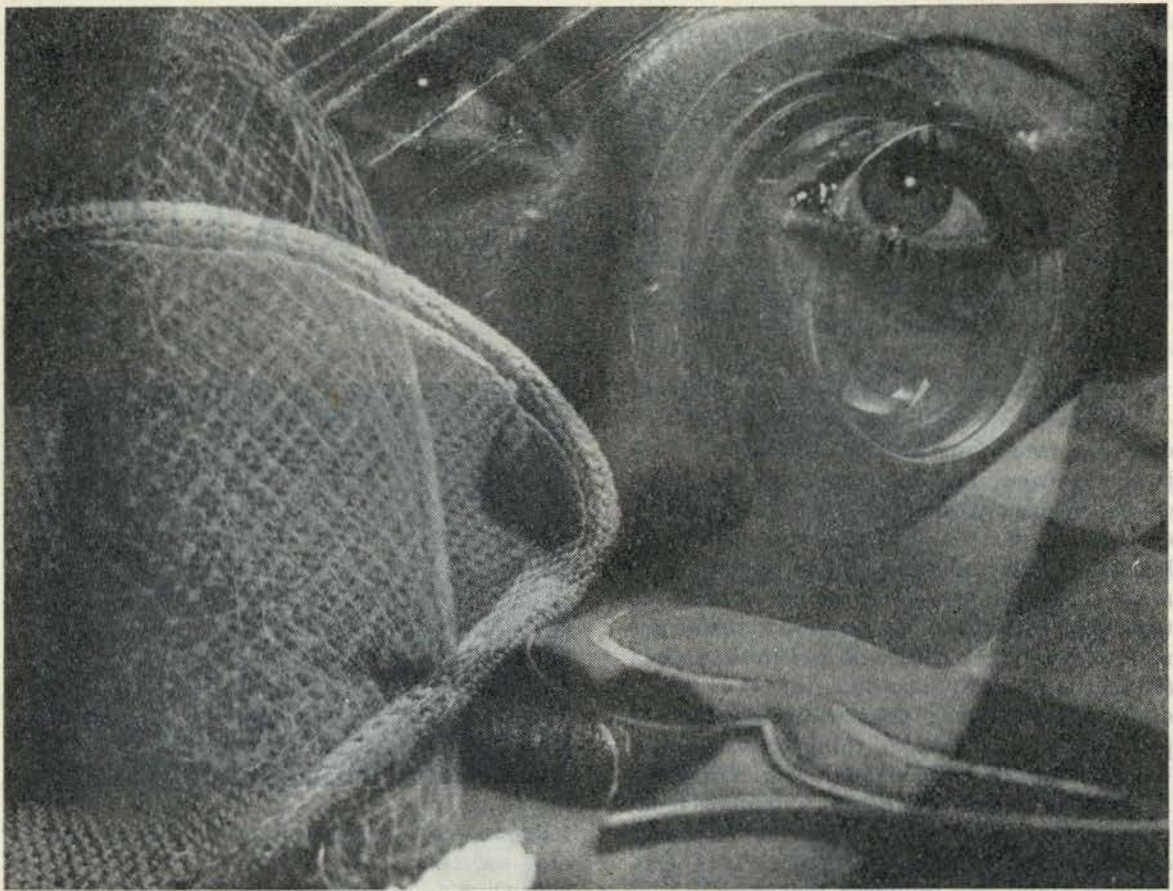
O nosso amigo Sr. Penaguião filmou o passeio.



Um aspecto do passeio. (Foto Testa Santos)

As câmaras em repouso... durante o almoço.
(Foto Paixão)





Uma grande ovacão aconteceu em 1964, quando o artista português foi eleito para o cargo de presidente da Associação Portuguesa de Artistas Plásticos. Este cargo é considerado um dos mais importantes no meio artístico português.

Uma grande ovacão aconteceu em 1964, quando o artista português foi eleito para o cargo de presidente da Associação Portuguesa de Artistas Plásticos. Este cargo é considerado um dos mais importantes no meio artístico português.

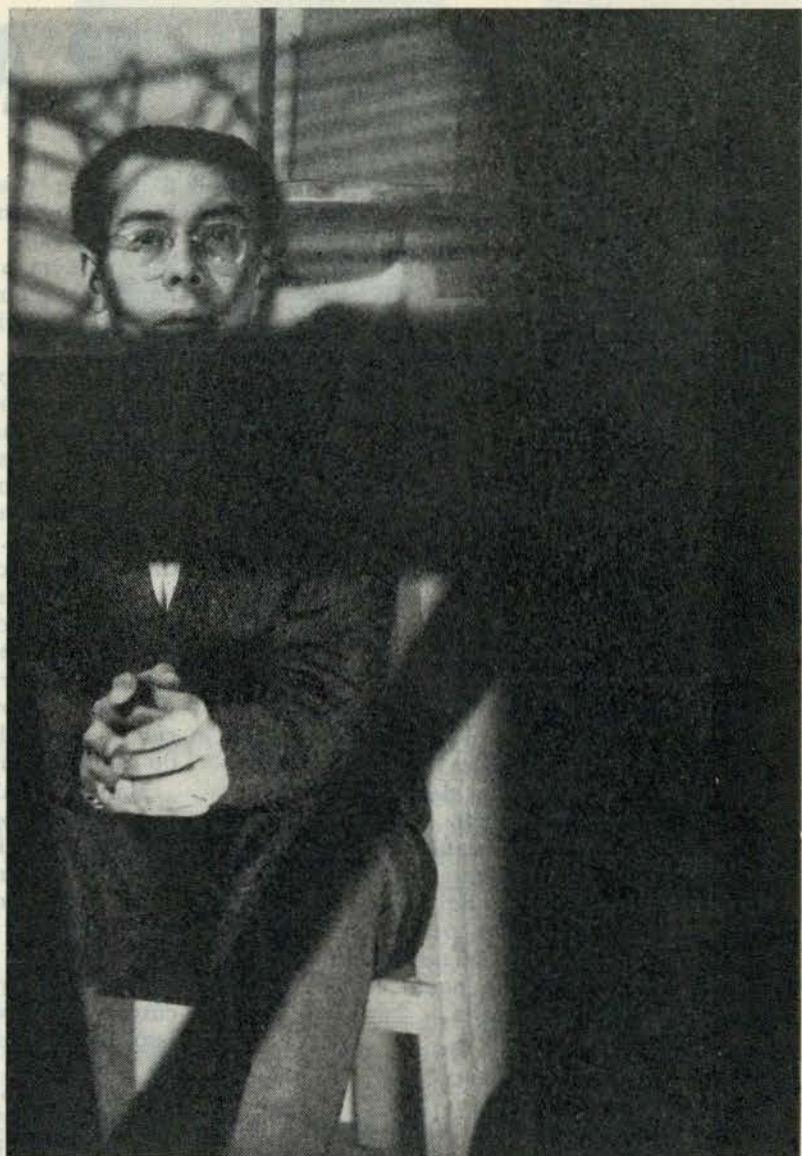


A fotografia acima é de Man Ray. As restantes são de Fernando Lemos que, de certo modo, é um dos raros fotógrafos portugueses cujo estilo e preocupações estéticas se aparentam às de Man Ray. Escolhemos algumas fotografias que ilustram a inteira liberdade expressiva a que pretende o seu autor, fora de todas as re-



Y

gras da técnica ou do amadorismo normais. Assim podemos notar que o autor considerou um dos seus negativos como uma prova definitiva (foto abaixo do lado esquerdo); que utiliza objectos desfocados e na sombra para reforçar um retrato; que utiliza o processo positivo-negativo (também chamado de *petrificação*), etc.



... Comparações que
do fotógrafo profissional se re-
as de revistas, as casas de pu-
... E lembre-me que, apesar
condições próprias das suas pa-
relaxar e um dos aspectos mais
da sua obra; a procura e a
... E apesar de tudo,
... e mesmo levado a com-
... e mesmo mais forte,
... a intenção de se fazer
... a me sinto dos seus espíri-
... como qualquer outro
... não deve limitar-se a prin-
... a pintura? Então não, mas
... que penso de toda a pintura
... a pintura, com a fotografia;
... Todos os pontos são feitos;
... e outros, outros me-
... das fotografias... Quando
... invento novas imagens
... ou vivo-me das outras. Vi-
... e não das ex-
... dos fotógrafos. A que apo-
... e a crítica? Pois eu
... e com a ajuda do crítico
... como prova que me ajudaram muito. [1]

como a escultura e a pintura são dois aspectos
duma mesma realidade artística. A diferença



MAN RAY

«É um acontecimento sem precedentes que uma invenção mecânica como a fotografia — tantas vezes desprezada do ponto de vista da criação — tenha adquirido em menos de cem anos de evolução o poder de se transformar numa das primeiras forças visuais da nossa vida. Noutros tempos o pintor imprimia a sua visão sobre a sua época: hoje essa tarefa pertence ao fotógrafo».

MOHOLY-NAGY

Personalidade complexa, pintor, realizador de filmes de vanguarda, fotógrafo, criador de móveis e de objectos... «para fazer rir», Man Ray é um dos mais célebres criadores fotográficos, um dos mais discutidos e um dos mais combativos representantes da arte moderna. No começo da entrevista que nos concedeu, no seu estúdio da praça de St. Sulpice, em Paris, onde vive há muitos anos, o fotógrafo americano começa por se defender da cedência de fotografias para «Plano Focal» de maneira bastante bizarra: «Eu só trato com pessoas de dinheiro! Não... com as fotografias, vendo o meu nome...», e no mesmo estilo prosseguiu durante algum tempo: falou de negócios, de publicidade, de direitos de autor... Foi com dificuldade que consegui dobrar esta corrente de eloquência; dar-lhe uma ideia de nossos meios limitados, mas também do nosso entusiasmo... enfim: falar de fotografia.

*

«A fotografia é para mim, apenas um «aspecto preto e branco» de pintura. Assim como a escultura e a pintura são dois aspectos duma mesma realidade artística. A diferença é a mesma... é uma diferença de processo». Fala pouco, a sua conversa nervosa e entrecortada não é propícia ao diálogo. Mas quando arrisco a expressão «arte gráfica» ele interrompe-me e afirma contraditoriamente:

«A fotografia não é uma arte em si... Poderá atingir altos valores: mas isso depende de quem a pratica. Há meia dúzia de criadores e esses, tanto o são com este processo ou com aquele. Em seguida vêm os imitadores. Mas repare, que não me insurjo contra eles: sinto-me até muito lisongeado quando me imitam. Trata-se de pessoas que sabem apreciar... Pelo meu lado, procuro sempre a novidade. Mas não nos devemos indispor com aqueles que procuram sempre fazer a mesma coisa»...

«Há duas coisas que me interessam acima de tudo: a procura do prazer e da liberdade... É por isso que eu desprezo as regras... dos outros. Há um problema difícil a resolver?

É sempre possível encontrar uma solução fazendo o contrário do que se espera de nós... O resto são compromissos».

A palavra «compromisso» faz-lhe por um momento lembrar a sua preocupação inicial: «Fazer comércio, compromisso? Isso não me interessa: não me interessa mesmo ganhar dinheiro; eu prefiro *ter* dinheiro. Mas, enfim, nem sempre sou contra os compromissos. Mas os homens de negócios não nos devem impôr as suas ideias...». Compreendo que Man Ray, como fotógrafo profissional se refere aos editores de revistas, às casas de publicidade, etc.. E lembro-me que, apesar duma certa incoerência patente nas suas palavras, ele se refere a um dos aspectos mais interessantes da sua obra: a procura e a defesa dum estilo próprio. E apesar de tudo, o facto de ter sabido impôr esse estilo, de ter sabido inovar e mesmo *torná-lo comercial* — é sem dúvida nenhuma mais louvável do que o compromisso, a imitação do já feito.

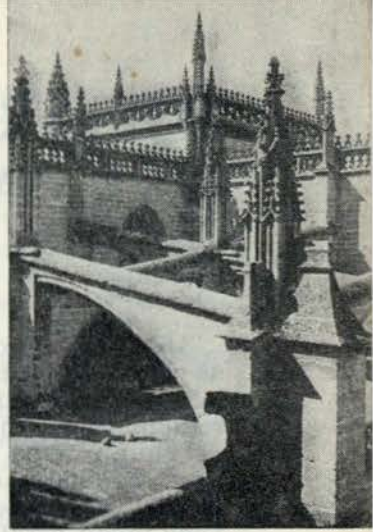
Man Ray fala-me então dos seus «processos». «A fotografia, como qualquer outro processo artístico não deve limitar-se a princípios... Imitar a pintura? Porque não? Mas já lhe disse o que penso de toda a imitação. Eu não imito a pintura: com a fotografia... *faço pintura*. Todos os meios são lícitos: umas vezes emprego o «flou», outras procuro a surpresa das sobreposições... Quando isso me interessa, invento novas trucagens de laboratório, ou sirvo-me das antigas. Veja por exemplo o «grão»: é uma das das grandes preocupações dos fotógrafos. A que apenas se não sujeitam para o evitar? Pois eu sirvo-me dele! E com a ajuda do «grão» consigo provas que me agradam imenso. Já pensou como uma fotografia desfocada pode ser impressionante? Ou o que se pode conseguir com a sub-exposição de um negativo? É claro que uma vez saltado o muro, transposta a convenção, infringida a regra... a novidade deixa de o ser: vêm os imitadores. Foi o que sucedeu com o solarização. Hoje toda a gente faz solarizações».

Entendo arriscar uma observação sobre a diferença que há entre inovar quanto às formas (sempre relativo), e inovar quanto ao conteúdo... Mas Man Ray não me dá tempo. Consigo todavia, uma última observação sobre o surrealismo, movimento artístico, ou melhor: cultural, com que Man Ray tem afinidades.

«O surrealismo tornou-se hoje *permanente*... e talvez tenha perdido a sua razão de ser. O caso de Dali, Chirico, são bastante lamentáveis. Mas se não há surrealismo, con-

→

Continua na pág. 44



CRÍTICA FOTOGRÁFICA

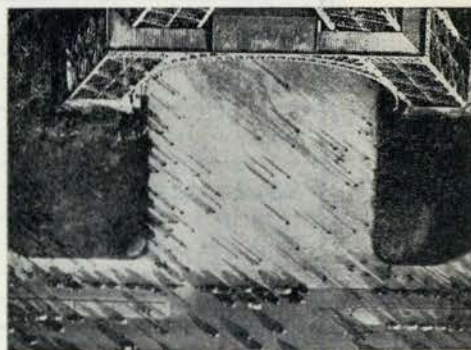
SECÇÃO ORIENTADA POR MÁRIO NOVAIS

Nesta secção faremos a crítica dos originais que nos forem enviados com a indicação expressa de se destinarem à crítica fotográfica.

Aconselhamos o amador desejoso de aprender, a fazer mais de uma fotografia de cada assunto, variando se possível as condições em que trabalha: ângulo, diafragma, iluminação (fotografando a diferentes horas do dia, quando se tratar de exteriores), enquadramento, etc.. É esta a melhor maneira de *aprender*. Na eleição futura da melhor prova, na verificação de quais foram as melhores condições, encontrará meios seguros de aperfeiçoamento. E desde já convidamos os leitores interessados a nos enviarem as diferentes provas assim realizadas. Estas devem ser, de preferência, nos formatos máximos de 9 x 12 ou 6 x 9, impressas a preto, em papel branco. E devem vir acompanhadas das seguintes indicações: Nome do autor — condições de iluminação — materiais utilizados — data — local onde foi obtida, etc.. Quaisquer observações e dúvidas serão bem acolhidas.

VITORINO ANDRADE — «Grupo Câmara» — Coimbra — As duas fotografias que nos enviou são de qualidade desigual. Aquela a que chamou «Roupa Lavada» é muito boa, e resolvemos por isso reproduzi-la numa das páginas em «couché». Só esperamos, para o fazer, que nos envie uma prova com um formato mínimo correspondente ao da revista. Quanto à outra, «Prazer», não nos parece sequer comparável com aquela. O gesto da criança é deslegante... Vê-se que neste caso o carácter sentimental do seu trabalho dominou o sentido crítico: isso é, sem dúvida, um dos aspectos em que o fotógrafo deve ser rigoroso — e um dos mais difíceis de adquirir. Envie-nos mais provas pequenas dos seus trabalhos, que procuremos aproveitá-los mesmo fora do âmbito desta secção.

Ao alto, e da esquerda para a direita: Duas fotografias de Sobadela, tiradas por Luiz Gonzalez, nas mesmas condições de iluminação; Película Ilford Selochrome. f-11, 1/100; com uma Super Ikonta, 6 x 9. «Um arcobotante da Catedral de Sevilha», de Pessoa da Costa. Outubro de 1952. Kodak Plus X. Brownie Six-20. Em baixo: João Aires de Abreu — Fotografia tirada perpendicularmente de 300 m. de altura (Torre Eiffel). Sol rasante. f-4, 1/50. Película Gevaert 27°. Papel Agfa Brovina duro. Câmara Agfa Karat, 24/36. «Capela na Serra da Estrela». f-22, 1/100, e as restantes condições idênticas às anteriores.



OBSERVAÇÕES PRELIMINARES A UM FORMULÁRIO

Reveladores para Grão Fino

Antes de darmos um quadro que resuma as principais fórmulas conhecidas de reveladores para grão-fino, façamos um breve resumo dêste importante problema.

Como se sabe a imagem é constituída por uma massa de pequenos grãos cristalinos, cuja espessura varia de 0,1 a 5. Dum modo geral às emulsões mais rápidas correspondem grãos de maior espessura, enquanto que as lentas e de camada delgada apresentam vantajosamente um grão fino homogêneo. Após a revelação, estes grãos são reduzidos a prata metálica. Conforme o revelador empregado, a sua alcalinidade e o tempo de revelação, a dimensão e principalmente a distribuição dos grãos são alteradas: os grãos iniciais são demasiado pequenos para serem visíveis no papel fotográfico. O grão que observamos neste, essa estrutura descontínua que diminui a qualidade da prova, é devida às aglomerações de grãos e principalmente à sobreposição desses

aglomerados na espessura da camada gelatinosa.

Para o trabalho corrente, com os aparelhos de pequeno formato, somos obrigados a recorrer a películas rápidas e doces com grande latitude de pose, mas também com uma estrutura bastante heterogênea. Estas emulsões afastam-se muito das condições ideais: grãos cristalinos muito pequenos, regularmente repartidos em uma camada de gelatina extremamente delgada.

A questão consiste, portanto, em saber: como diminuir o grão inicial? Ou, pelo menos: como impedir que aumente de espessura?

O princípio geralmente aconselhado é este: *posar largamente e revelar depressa*. Mas neste caso o contraste ótimo pode não ser atingido. Pelo contrário, certos fotógrafos americanos não hesitam a sobre-revelar, para obter certos efeitos (sg. o testemunho de Masplet).

	Seate	Windisch	Delender	Johnson & Sons	Lumiére	Meritol
	111	W 665			Super-Micros	Cáustico
Parafenil nodiamina	10		10		5	
Ortofenilnodiamina		12				
Meritol Johnson (Parafenilnodiamina e Pirocotequina).				13,5		1) 6,7
Metol		12		2,5	10	
Hidroquinona						
Glicina	6		2			
Sulfito de sódio anid.	90	90	90	90	60	2) 50
Metabisulfito de potássio		10				
Fosfato trisódico					5	
Brometo de potássio					1	3) 29
Soda cáustica pura						4) 88
Água para:			1.000 c. c.			2.000 c. c.
Duração aproximada:	15	13	30	12	6-9	

Obs.: MERITOL, CÁUSTICO: Duas soluções: 1+2 em 1.000 c. c. de água; 2+3 em 1.000 c. c. de água.

É todavia certo que certas fórmulas ditas «de grão fino», são hoje uma realidade. Não deve porém exagerar-se a sua eficácia.

Um revelador de grão-fino é geralmente um revelador de fraca energia, pouco alcalino; e contendo um dissolvente de brometo de prata (frequentemente, o sulfito de sódio). Há, assim, uma enorme quantidade de fórmulas extremamente vizinhas.

Outros reveladores são mais complexos, e empregam produtos especiais (parafenilenodiamina, ortofenilenodiamina, meritól, etc.) — dissolventes enérgicos do brometo de prata, que parece terem uma ação benéfica sobre o grão. Todavia, é preciso não esquecer que os reveladores mais eficazes, quanto ao grão, arrastam a uma perda da sensibilidade que pode ser superior a 4° Sheider (tempo de pose triplo).

No sentido de orientar o leitor damos a seguir uma classificação dos reveladores de grão-fino que está de acordo com as mais recentes investigações, particularmente as de Jean Dragesco, investigador do Collège de France.

Dragesco, classifica estes reveladores em 3 categorias:

1 — *Reveladores que utilizam toda a sensibilidade da emulsão.* A sua eficácia é relativa, no que diz respeito à espessura

do grão, mas não exigem sobre-exposição — são portanto indicados para fotografias de noite, instantâneos ultra-rápidos, fotografias com luz relâmpago, etc. Os mais práticos são do tipo D76d, relativamente fáceis de preparar e de boa conservação.

Quando se receia uma sub-exposição seria pode-se, ou revelar mais longamente com o D76d, ou utilizar certos reveladores mais enérgicos (o Meritol-Cáustico, ou o Promicrol). A granulação ficará ainda dentro de limites aceitáveis.

2 — *Reveladores Standard, económicos e fáceis de preparar.* Fórmulas à base do Metol, produto enérgico e dispensando quase completamente o alcali. (Ex.: D23, D25). O segundo é mais eficaz que o primeiro, mas este é mais simples. (Os produtos comerciais RD25 Kodak, Leicanol, etc., são do mesmo tipo).

3 — *Reveladores de grão-ultra-fino.* Trata-se de reveladores à base de paro- e ortofenilenodiamina. (Super-Micros, Micros, Sease III, Windich W 665, etc.). Grande finura de grãos, perda de sensibilidade. (Ampliações de 30 × 40 a partir do 24 × 36, sem grão visível). Sobre-revelando ligeiramente obtêm-se imagens vigorosas, com elevado poder resolvente. Resultados semelhantes com: Super Grão Fino Johnson, Ultrafino Tetenol, Atomal Agfa e Promicrol.

	Kodak D 76 d	Kodak D 23	Kodak D 25	Kodak DK 20	Agfa	Seyewetz	Ilford ID 44	Nn
Metol	2	7,5	7,5	5	4,5			2
Hidroquinona	5							
Ácido pirogálico						7	4	1
Paramidofenol							5	
Sulfito de sódio anid.	100	100	100	100	95	120	125	100
Carbónato de sódio anid.					1			
Borax	8						5	
Fosfato trisódico								
Acetona						4	Ácido salicílico 0,5 Dextrose 20	
Trietanolamina								2
Ácido bórico	8							
Brometo de potássio				0,5	0,5	1		
Produtos diversos				Sulfacian. de potássio				
			Metabisulfito de sódio anid.	1				
			15	Kodalk				
				2				
Água para:				1.000	c. c.			
Duração aproximada	15-25			15	8	30		

dessensibilização das películas fotográficas

O fotógrafo que revela emulsões pancromáticas vê-se compelido a adoptar a técnica da «revelação automática», isto é, a revelar os seus negativos durante um tempo previamente fixado em função da composição e da temperatura do revelador e das características da emulsão. Pode fazê-lo quer por qualquer dos processos manuais clássicos quer em tanque fechado — mas sempre sem possibilidade alguma de observar quando queira, durante a revelação, a densidade e o grau de contraste atingidos pelo seu negativo: a única luz que as emulsões pancromáticas admitem (um verde carregado e de intensidade diminuta) é tão fraca que só ao cabo de uns dez minutos de adaptação o operador consegue distinguir com não pequena dificuldade os objectos mais próximos; e, mesmo assim, esta iluminação vela algumas das emulsões pancromáticas correntes.

É certo que a latitude de iluminação ⁽¹⁾ correcta das emulsões e o uso judicioso dos exposímetros fotoeléctricos modernos garantem praticamente a obtenção de negativos correctos por meio da revelação automática, e também é certo que os desvios observados em relação às características do negativo ideal raras vezes são tão grandes que não possam ser corrigidos pelos mais simples artificios de positivação (designadamente pelo uso de papéis de diversas gradações, pela técnica do «dodging» ou mão-de-gato, etc.). Mas não há dúvida de que uma das maiores — e legítimas — aspirações do operador é a de poder revelar as emulsões pancromáticas a uma luz de intensidade suficiente para lhe permitir observar, sempre que necessário, a que estado de densidade e de contraste chegou o seu negativo.

Para poder acender essa luz sem correr o risco de revelar a emulsão pancromática, o fotógrafo precisaria que esta perdesse, por qualquer processo rápido, simples e inócuo, a sua propriedade mais importante, a de ser sensível a todas as cores: o fotógrafo precisaria, em uma palavra, de *dessensibilizar* o negativo antes de imergi-lo no revelador.

Esta possibilidade, que não é recente (embora quase desconhecida e talvez não utilizada no nosso país), oferece-se ao fotógrafo, amador ou profissional, sob uma forma bastante prática e pouco dispendiosa, permitindo-lhe revelar as emulsões pancromáticas pelos métodos clássicos da «revelação vigiada». Trata-se de mergulhar o negativo, antes da revelação, num banho dessensibilizador cuja

acção se completa, de um modo geral, em poucos minutos. A revelação pode então ser efectuada a uma luz verde ou vermelha suficientemente forte para uma perfeita observação da sua marcha. Uma variante do processo consiste em adicionar ao revelador uma certa quantidade da substância dessensibilizadora; a revelação inicia-se então na obscuridade e a luz pode ser acesa ao cabo de um prazo praticamente igual ao do caso do banho de dessensibilização separado. Este segundo processo é evidentemente desaconselhado para os reveladores rápidos ou de curta indução, uma vez que a luz é então acesa provavelmente tarde demais para que se possa já remediar qualquer deficiência de iluminação do negativo.



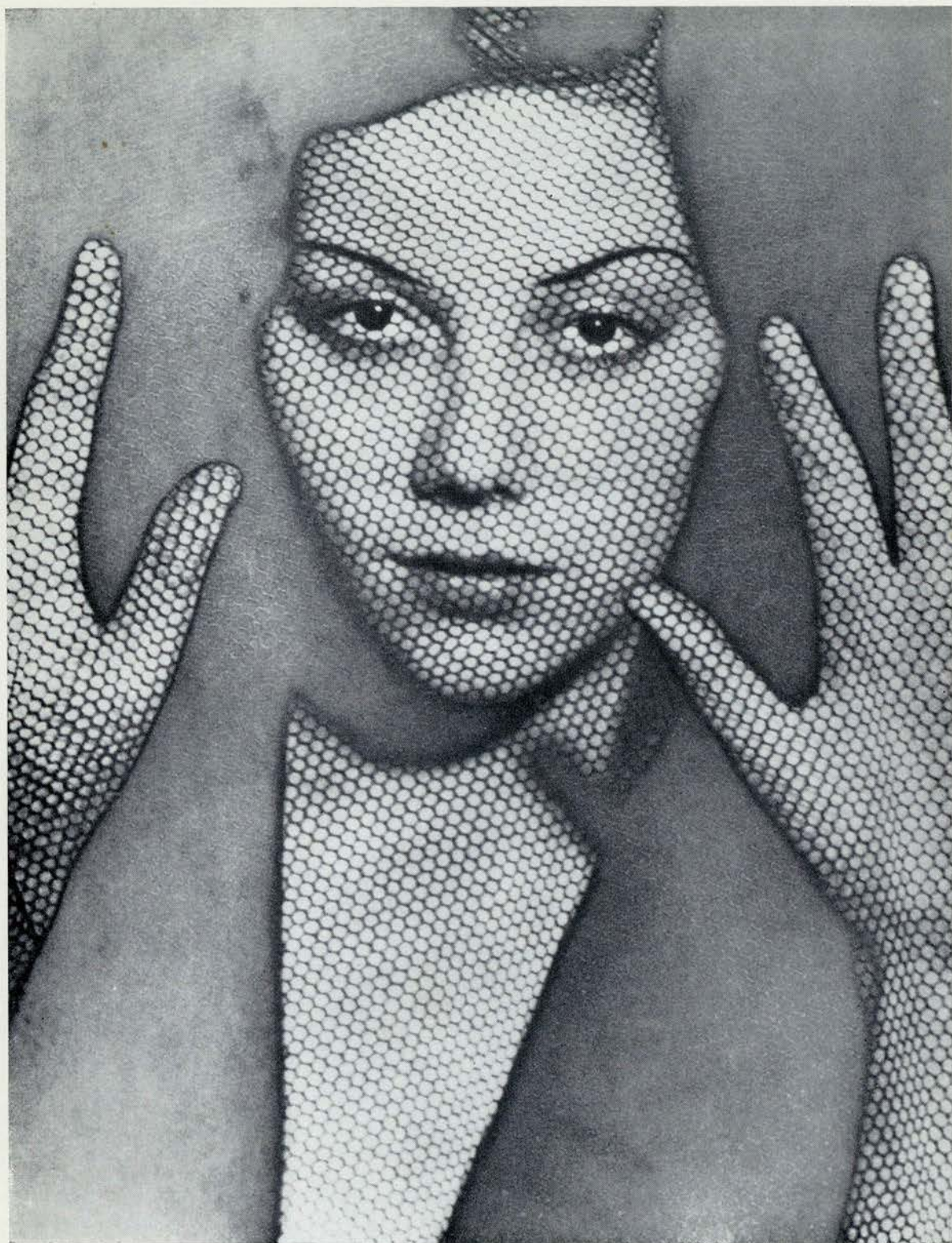
No decurso das suas experiências no domínio da cromatização de emulsões com a safirina, Luppo-Cramer descobriu em 1920 que esta substância, usada em certas condições, não sensibiliza mas *dessensibiliza* as emulsões. Do mesmo modo, os irmãos Lumière verificaram com Seyewetz que outras substâncias, como a crisoidina e a aurância, possuem a mesma propriedade; e o número de substâncias que teoricamente poderiam ser usadas como dessensibilizantes é hoje bastante grande.

A princípio, supunha-se que a acção dos dessensibilizantes era devida às suas propriedades corantes: uma vez que se coloriu, por exemplo, de verde intenso, um negativo, toda a luz que nele penetra é verde e bastante fraca, pelo que não impressiona de modo apreciável a emulsão. Esta explicação tem, é certo, um fundo de autenticidade, mas a experiência veio invalidá-la quando foram introduzidos os pinacriptoles. Até então, as substâncias usadas em dessensibilização eram corantes directos, que tingiam de um modo intenso as mãos e os negativos; mas os pina-

(1) *Luminação* — Dá-se este nome à quantidade de energia luminosa que atinge a emulsão. Mede-se a iluminação pelo produto do fluxo luminoso incidente (comandado pela abertura do diafragma) pelo tempo durante o qual a luz actua sobre a camada sensível (tempo comandado pelo obturador).



Continua na pág. 44



«ESTUDO» de Man Ray. Verificamos aqui um curioso efeito de laboratório com a utilização simultânea de solarização e sobreposição.



«ABSTRACÇÃO» de Moholy Nagy. Este fotógrafo e pintor é um dos mais célebres defensores do «abstraccionismo».

o que é o CLUBE de ENSAIO da radiodifusão francesa

Apesar do seu nome, o Clube de Ensaio não é um organismo independente com estatutos próprios; trata-se apenas de um dos serviços duma vasta administração central, e depende assim do Director-Geral da Rádio Televisão Francesa, que o inaugurou em 1946. A primeira razão dum tal nome encontra-se no facto, bastante significativo, deste serviço ser a continuação e a consagração, oficial, duma iniciativa particular: o Estúdio de Ensaio fundado em 1942 por Pierre Schaeffer, que forneceu os primeiros quadros e mesmo as instalações. Por outro lado «e servindo-nos da palavra clube no seu sentido mais literal», comenta Jean Tardieu, actual Director Artístico do Clube de Ensaio e do Centro de Estudos Radiofónicos, «o primeiro objectivo do novo serviço consiste em reunir, debaixo da mesma direcção, com um programa comum e com os olhos postos num ideal único, alguns espíritos competentes e empreendedores; grupo de gente entusiástica e, na sua maior parte, jovem». Este Grupo põe em prática e experimenta as teorias e as conclusões do Centro de Estudos Radiofónicos.

O Clube dispõe duma retransmissão regular, durante apenas algumas horas da semana, o suficiente porém para reunir um grupo de auditores entusiastas.

O seu programa de trabalho — onde «as realizações práticas devem sempre preceder as teorias» — pode resumir-se nos seguintes termos:

— Explorar o vasto reportório de literatura e de música, empregando os mais recentes métodos radiofónicos.

— Assistir os directores da Radiodifusão Francesa no aproveitamento da Colaboração dos maiores artistas, escritores, compositores ou campeões, do nosso tempo.

— Encorajar as obras especialmente destinadas à Rádio.

— Recrutar novos talentos em todos os campos da palavra e da música, e treiná-los para a radiodifusão.

— Despertar o interesse do público, ou de um sector activo do público, na «Oitava Arte» e nas suas possibilidades.

Em todos os casos a *qualidade* (tanto artística, como técnica), e a eliminação de qualquer concessão à facilidade — são a norma principal.

O Clube conta com o núcleo inicial de Pierre Schaeffer e seus colaboradores; José Bernhart, um dos maiores especialistas do som; produtores como Maurice Cazeneuve e Albert Riera; engenheiros de som como R. Verchères e Jean Goddet, etc..

Entre as suas realizações mais importantes contam-se as adaptações de «Chartreuse de Parme» de Stendhal, «Madame Bovary» de Flaubert, «Le Disciple» de Bourget, «Les Enfants Terribles» de Cocteau, etc.. Na maior parte dos casos foi empregada a *sequência* tipo cinematográfico, e foi sempre critério comum, o máximo respeito pelo original. Entre as personalidades cuja colaboração foi solicitada contam-se Paul Claudel, André Gide, Camus, J. Supervielle, Jean Cocteau, Colette, F. Mauriac, Georges Broque, etc..

O Clube tem também estimulado a produção de obras originais e tem aproveitado certos argumentos de cinema que nunca chegaram a ser filmados, como o «Bonne Nuit Capitaine», uma fantasia de Jacques e Pierre Prévert.

Finalmente, o Clube tem-se esforçado por promover a organização de Rádio-Clubes, os quais à semelhança dos Cine-Clubes estimulam o interesse e o conhecimento dos problemas da Rádio.

*

Paralelamente no Clube de Ensaio, o Centro de Estudos Radiofónicos sistematiza e estuda as conclusões daquele. Referimos resumidamente alguns dos problemas que têm preocupado o Centro: Técnicas Electro-Acústicas. A psicologia do auditor. A Rádio nas suas relações com as diferentes estruturas especiais. Rádio e Cultura. A Rádio ao serviço das outras artes. A Rádio como uma arte independente.

A investigação, propriamente dita, divide-se em cinco secções: Estudos de Fonética. Técnicas Electro-Acústicas, Psicologia, Estética, Sociologia.

De todo este trabalho, devem pôr-se em relevo duas descobertas fundamentais: a *música concreta* (P. Schaeffer) e *estereofonia* ou *som em relevo* (José Bernhart e J. W. Garrett), as quais ultrapassam já o domínio da rádio.

J. E. S.

XVI SALÃO INTERNACIONAL DE FOTOGRAFIA

De 13 a 24 do passado mês de Maio esteve patente ao público, numa das salas do Secretariado Nacional de Informação, o XVI Salão Internacional de Arte Fotográfica, organizado, como nos anos anteriores, pelo Grémio Português de Fotografia.

Foram recebidas 1.088 fotografias de 284 concorrentes, tendo sido admitidas 132 correspondentes a 85 expositores.

De um modo geral, a exposição manteve o mesmo nível que lhe é habitual, havendo, talvez, da parte do júri de admissão, uma demasiada preocupação no que se refere, à qualidade técnica dos trabalhos que foram submetidos à sua apreciação. Na realidade, sendo a execução técnica das provas, de um modo geral, bastante perfeita, apareceram, não obstante, trabalhos de alguns concorrentes cujas qualidades estéticas não estão à altura de um salão desta natureza. Só assim se explica que continuem a aparecer com insistência o que poderemos chamar os «lugares comuns» de Fotografia, algumas provas que muito apreciaríamos se não tivéssemos visto centenas de outras iguais. São testemunho do que afirmamos os retratos estilo «magazine» enviados por um ou dois dos representantes dos Estados Unidos.

Aparte estas pequenas deficiências, (que nos desculpe o júri a franqueza), gostámos do Salão deste ano como dos dos anos anteriores, e só é para louvar o trabalho extenuante daqueles que há tanto tempo nos vêm dando ensejo de nos pormos em contacto com alguns dos melhores intérpretes mundiais desta Arte.

Seguindo a ordem do catálogo, faremos uma breve apreciação dos trabalhos, procurando pôr em relevo aqueles que nos pareceram mais representativos.

Alemanha — Apenas um trabalho admitido que, apesar de bem composto, se nos afigura vazio de significado.

Austria — Três expositores, dos quais salientamos Leopold Fischer com três provas admitidas: «A visão do sementeiro», «Guardada e resguardada» de original composição e «Domingo tirolês» que, pela espontaneidade e ambiente, podemos considerar dos melhores trabalhos expostos.

Brasil — Francisco Aszmann expôs dois cloro-brometos que, ambos de bom nível técnico, são, no entanto, muito diferentes quanto ao seu conteúdo. Assim, enquanto «Brisa Primavera» é um trabalho pretencioso que não nos diz nada, «Homem e a sua obra» é um trabalho magnífico, tendo o seu autor tirado o melhor partido de um assunto à primeira vista tão banal.



Dos outros trabalhos enviados pelos concorrentes brasileiros apreciámos em particular «O túnel» de José Oticica (filho), muito interessante pela simplicidade e elegância do desenho dos «rails».

A *China*, embora representada apenas por quatro fotógrafos, deu uma contribuição valiosíssima a este Salão pela categoria dos trabalhos que apreciámos, dos quais, quase todos superiores à mediania, destacámos «Jornada Fatigante» de Kan Hing-Fook, uma das melhores provas expostas e «Pescando pela manhã» do mesmo autor. De Francis Wu agradaram-nos «Flutuando ao Luar» e «Atrás do biombo de Bambú».

Ao contrário do que era habitual, a contribuição da nossa vizinha *Espanha* foi este ano pouco numerosa. Manuel Closa Boner mandou-nos «A sua velha» com bonita luz e boa composição mas que é um desses «contraluzes» de viela já muito vistos. José Ortiz Echagüe, o eterno partidário do carvão-Fresco, ocupa um lugar à parte dentro da fotografia espanhola e mundial. A sua representação foi, todavia, em nosso entender, mais fraca do que aquilo a que estávamos habituados. Gostámos, no entanto, de «Um pastor em Castela».

Dos *Estados Unidos*, que mandou alguns retratos estilo capa de «magazine», pomos em evidência «Voo sobre o tombadilho» de L. Miller, composição bastante feliz e «Maternidade» de Jack Wright.

Matti A. Pitkämén de *Finlândia* foi o único expositor deste país tendo-nos dado com o seu retrato «Sobreviventes» um dos melhores quadros do Salão.

O dramatismo da expressão dos modelos

conta-nos, na verdade, com realismo, toda a tragédia de que fora testemunhas.

Victor Skite da *Hungria* procurou tirar partido do monstruoso o que conseguiu, com êxito absoluto, na sua prova «Vara de porcos» que é, realmente, uma excelente fotografia.

A *Itália* foi, depois de Portugal, o país cujos expositores acorreram em maior número. Agradaram-nos em particular: «A última balaustrada» de Ugo Foresti; «Ambiente» de Nino Galzignan que nos faz lembrar certas cenas de algumas películas italianas; «Encontramo-nos esta noite?» de Reg. Francesco Giovannini que é muito feliz pela naturalidade dos modelos (ver reprodução na página anterior). Destacamos ainda «Praça» de Giovanni Paggiali que, pela excelência da sua composição e iluminação, é uma das melhores fotografias que nos foi dado admitir neste certame.

No conjunto, os amadores portugueses, souberam manter um nível bastante elevado e a nossa representação não é nada inferior à de qualquer outro país.

Destacamos: «Luz da manhã» de Luís Cardoso; «Alma branca em fundo branco» de João F. Carvalho que procurou tirar partido do contraste de volumes e nos deu, na realidade, uma bela fotografia; «Braveza» de A. Rosa Casaco; «Pulmões de Ferro» de A. Lyon de Castro que nos mostra como de um assunto banal se pode obter uma óptima composição; «Menina que passa» de Francisco W. de Almeida Mota; «De manhã começa o dia» de Carlos M. dos Santos Silva, uma das melhores provas deste Salão que se destaca pela iluminação excelente e pela originalidade do ângulo.

Dos membros do júri, expôs o eng. Manuel J. de Sousa Lima Torres quatro trabalhos, agradando-nos, em especial, «Três meninas».

Dentre os concorrentes portugueses, muitos outros poderíamos pôr em destaque, o que só não fazemos por falta de espaço.

Com uma única excepção, os três concorrentes da *Suécia* mandaram-nos apenas retratos. O que mais nos agradou foi «Preto e Branco» de Ann-Marie Gripman, um perfil muito original.

Feita esta breve apreciação, resta-nos felicitar a direcção do Grémio Português de Fotografia pelo carinho e entusiasmo com que, há muitos anos, vem organizando estes Salões Internacionais, pedindo desculpa aos membros do júri pelas observações que fazemos quanto ao critério com que foram admitidos os trabalhos. Se o fizemos não foi com a intenção de ferir ninguém, mas simplesmente pelo desejo que este mesmo critério seja melhorado em anos futuros.

M. A.

PENSE ANTES DE FILMAR...

... Nestes três assuntos: abertura, focagem e ritmo de imagens por segundo.

(Evidentemente, assentamos em que se não esqueceu uma outra questão: o comprimento do filme...)

Recapitulemos pois, pela ordem da sua importância, os pontos que devem, tanto quanto possível, ter presentes entre duas filmagens:

Comprimento do filme: Na máquina fica bastante película?

Abertura: O diafragma está regulado em função da sensibilidade da emulsão utilizada?

A luz é a mesma que durante a filmagem anterior?

Não houve entretanto mudanças na iluminação?

Focagem: A focagem foi feita correctamente sobre o assunto principal?

Em volta do assunto principal, quais são os detalhes que devem aparecer nítidos—ou, pelo contrário—suaves? É apropriada a profundidade de campo?

Ritmo: A máquina está regulada para 16 imagens por segundo? Está ajustada a abertura da objectiva, conforme o número de imagens por segundo?

Esta lista parece-vos longa, mas na realidade a coisa não é tão complicada como isso: na maioria dos casos, nada tereis a modificar dum plano para o outro. É porém indispensável ter o hábito de rever todo o novo plano, procurando um ajustamento especial.

Assim se está preparado para qualquer eventualidade. Aplicando a regra: *Focagem e velocidade fixas*, poderá carregar-se no botão sempre que se apresente uma ocasião propícia, com a certeza de obter um resultado medianamente satisfatório.

Dos vários conceitos com que joga a técnica cinematográfica, o de *plano* é um dos mais importantes e elementares. Vamos agora ocupar-nos dele, sem pretender esgotar o assunto. Um *plano* constitui como que uma *unidade* na linguagem técnico-artística cinematográfica. Daí a sua importância. A sua definição não é fácil. Como sucede com a maioria dos termos do vocabulário técnico cinematográfico, não há ainda definições precisas e definitivas.

O mais frequente é considerar-se como um plano, cada parte da película que se apresenta ao espectador como tendo sido filmada sem interrupção. O conjunto de planos cuja acção é contínua e decorre uma relativa unidade de tempo e espaço, constitui a *sequência*, o conjunto das sequências constitui o filme. Se é difícil, por vezes, discernir num filme onde começa e acaba uma sequência, já é mais fácil distinguir os vários planos. Poderá começar por aí a atenção do espectador interessado no estudo dos aspectos técnico-artísticos dum filme, único meio de, seguramente, ser capaz de sentir e bem compreender o respectivo conteúdo.

É preciso agora acentuar que, a variação da longitude da câmara à cena filmada, por meio dum movimento daquela (obtida, portanto, sem interrupção da filmagem), não significa uma variedade de planos, mas simplesmente, *dentro do mesmo plano*, a variação de uma das suas características. Suponhamos, por exemplo, que se filma de longe uma determinada cena com inclusão do lugar ou «*décor*» onde ela se situa (plano geral); que a câmara executa um «*travelling*» aproximando-se. Temos sucessivamente:

Um ponto concreto da cena, mas com a totalidade dos detalhes (plano de conjunto). Suponhamos, para aclarar ideias que se trata dum actor. Uma maior aproximação, e já na concreção do personagem teríamos um *plano de pé*.

A câmara continua a aproximar-se, os detalhes já não interessam, o actor é enquadrado dos joelhos para cima (*plano de três quartos ou americano*).

O enquadramento abarca só a parte dos actores ou objectos (*plano médio*).

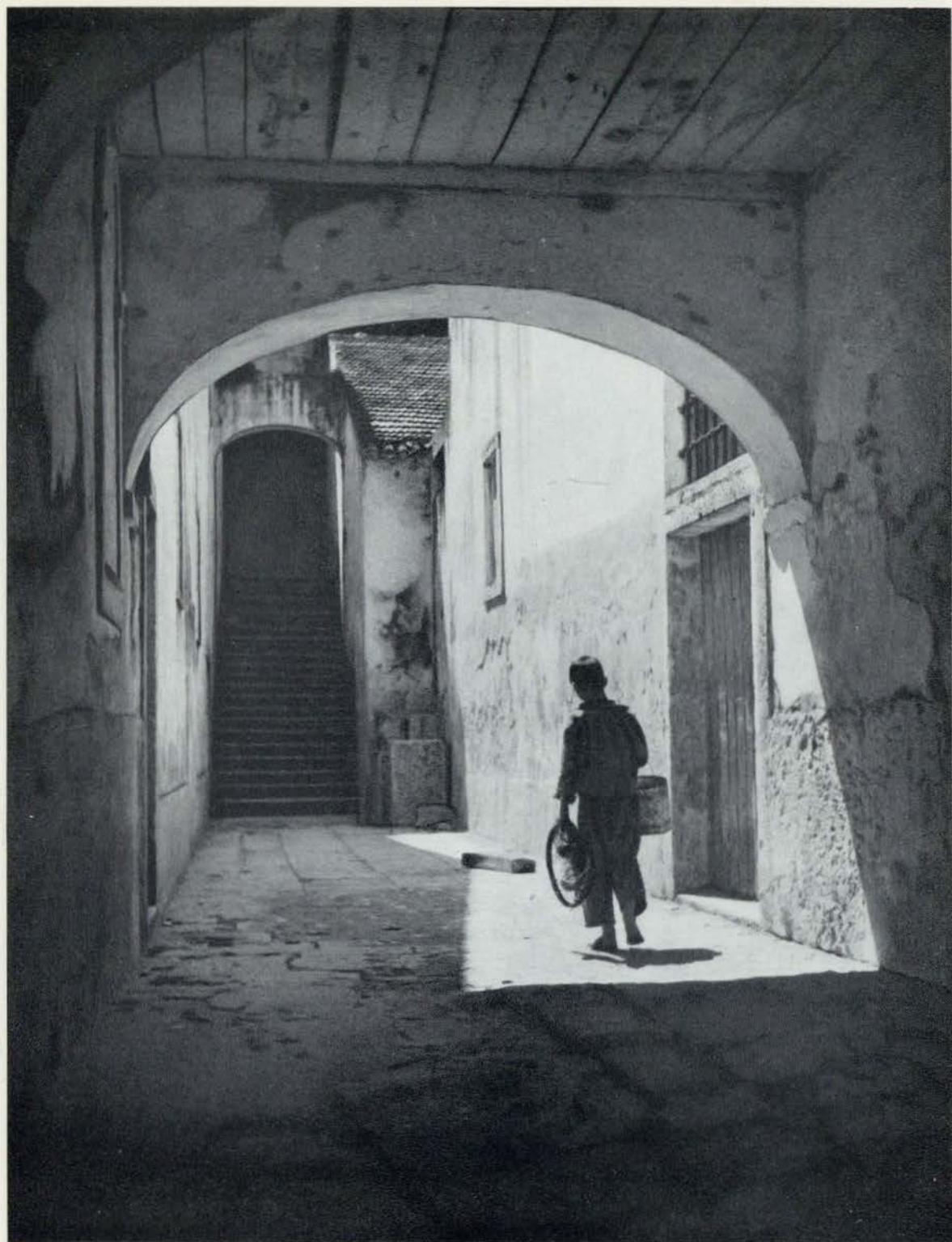
Cabeça e ombros, ou só cabeça da personagem ou a longitude equivalente se se trata de objectos de (*grande plano*), e, cada vez mais perto, no extremo: o *pormenor*. Olhos, uma boca, uma mão, enfim, um objecto ou pessoa sem rebordos, cortado pelo enquadramento. Todas estas diferenças se operaram, porém, dentro do mesmo plano. Só uma das características mudou: a longitude.

Outras características dum plano, podem, entretanto, variar: o *enquadramento*, por meio duma «*panorâmica*» ou «*travelling*»; o *ângulo de filmagem*; a *campo* (por mudança de objectiva). Os planos distinguem-se ainda, entre si, pela sua *metragem*, ou, o que é equivalente, o tempo de duração: assim, há planos curtos ou rápidos e planos compridos. Lembrem-se os leitores das cenas filmadas durante o baile dos Amberson, em «O 4.º mandamento» de Orson Welles: é um exemplo de um plano anormalmente comprido. O orgulhoso Amberson e a filha do inventor, dançam, passeiam pela sala, encontram-se com os pais, saiem do enquadramento para darem lugar a estes, voltam a aparecer, sentam-se nas escadas... tudo, sem interrupção na filmagem. Lembrem-se também, na mesma película, daquelas cabeças (duas ou três...) que surgem na tela comentando a vida dos Amberson: aparecem, trocam duas palavras, desaparecem — é um exemplo de planos curtos. Escusado será dizer que todas estas diferenças utiliza-as o realizador conforme as necessidades de expressão, para acentuar este ou aquele aspecto, para intensificar aquela cena, para obter determinado efeito emocional. Assim, por exemplo, enquanto para os *planos de pé americano*, os actos (acção), têm importância superior às reacções (expressão), no *grande plano* a expressão tem importância superior à acção, no *plano médio* há equilíbrio entre acção, reacção e diálogo. O *pormenor*, por sua vez, é utilizado, por via de regra, no sentido de obter-se um como que acento enfático na expressão.

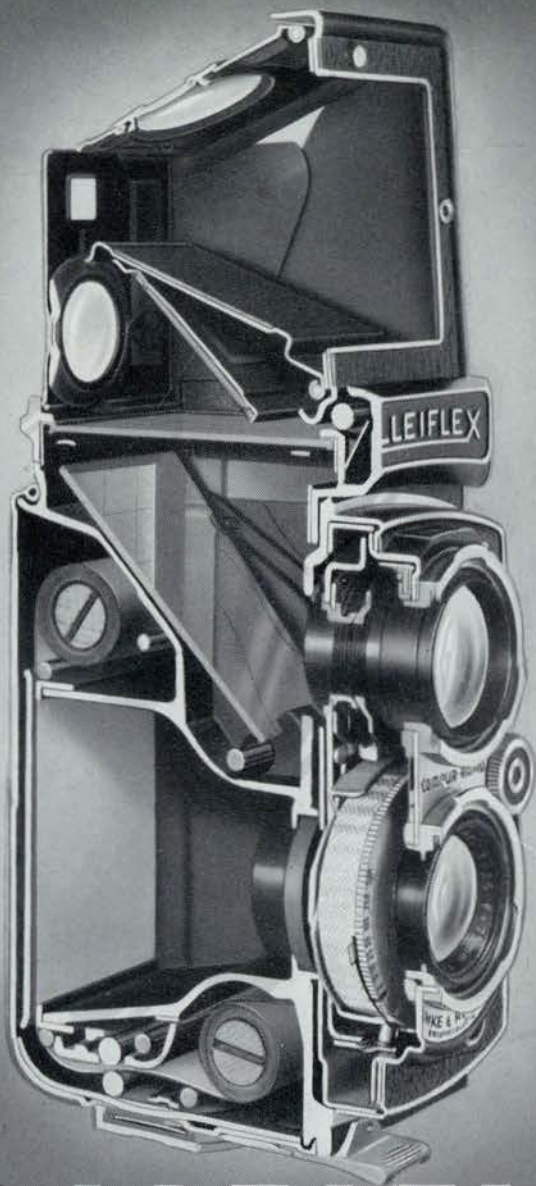
Para terminar, esclareçamos um ponto. Dissemos que um plano é aquela porção da película que se apresenta ao espectador como tendo sido filmada sem interrupção. Na verdade, a interrupção que termina um plano é, por vezes, obtida na montagem. Suponhamos, por exemplo, determinada cena filmada sem interrupção — mas que na montagem é cortada em determinado ponto e encurtada: obtêm-se assim dois planos. É claro que para o espectador — e é o que interessa — esses dois planos se apresentam como duas filmagens, sem interrupção cada. Suponhamos ainda, que a mesma cena é cortada na montagem, para nela ser intercalado um *pormenor*, por exemplo; teríamos assim, pelas mesmas razões, três planos: a primeira parte da cena em questão, o *pormenor* intercalado, a segunda parte. Pelo que acaba de dizer-se



Continua na pág. 40



«DE REGRESSO» de Manuel Abranches.



ROLLEIFLEX

FRANKE & HEIDECKE · BRAUNSCHWEIG

Catálogo F 3

FUNÇÕES DO REALIZADOR

O realizador de rádio drama está incumbido da realização microfónica do texto do rádio-drama e da montagem. Desempenha a função de condutor da trama e é responsável pela qualidade da produção perante a direcção dos programas. É necessário que exista unidade de condução e de direcção. Mas assim como o actor mantém a sua personalidade, e as suas próprias responsabilidades, o tomador de som deve concorrer inteiramente com os seus conhecimentos técnicos e com a participação do material electro-acústico suficientemente completo para corresponder à necessidade da realização radiofónica.

O papel do realizador radiofónico resume-se no seguinte:

— Separação do libreto em sequências; reagrupamento das cenas de mesma natureza sob o aspecto acústico.

— Distribuição dos papéis: escolha dos intérpretes, consideradas as qualidades vocais do seu valor artístico e a sua possibilidade de interpretação de uma personagem determinada. Considerar-se-á também a tessitura do timbre das vozes de uma mesma distribuição, para evitar na audição qualquer conjugação entre várias personagens que tenham timbres aproximados.

— O realizador define a Concepção estética da realização radiofónica do texto;

— retoca ou faz corrigir o texto pelo autor, para o adaptar a essa fórmula de disposição escolhida;

— determina a natureza dos ruídos, os motivos musicais intercalares, os fundos sonoros e os leit-motivos.

— Compete ao realizador guiar os actores e corrigir-lhes a sua interpretação ao microfone;

— indicará com exactidão ao técnico de tomada de som as suas concepções acerca de:

— do jogo dos planos sonoros;

— das ambiências acústicas para traduzir;

— do jogo microfónico dos actores;

— dos doseamento dos balanços que melhor respeitem os planos sonoros;

— dos efeitos desejados dos ruídos.

Se todavia estas exigências de natureza puramente estética excedem os limites das possibilidades técnicas ou ameaçam comprometer a inteligibilidade do texto, o realizador deve procurar uma solução transitória. É útil que o realizador e o tomador de som trabalhem em conjunto.

— O realizador é também responsável pelos modos de transição e pelo ritmo geral da peça;

— e responsável pela cronometragem da produção sobre a antena.

INTERPRETAÇÃO DO TEXTO — O ACTOR

O microfone aumenta, como a lente, os matizes e os defeitos da palavra. Atraiçoa as inflexões da voz. Mas este efeito de microscópio não se traduz apenas num aumento aparente dos elementos puramente físicos, tais como a modulação da voz, prolonga o seu efeito sobre as impressões subjectivas do pensamento e da expressão do jogo do artista. Para o actor, o microfone é portanto um verdadeiro instrumento. O actor deve conhecer as suas reacções, possibilidades e leveza. É útil também que cada artista tenha noções muito sumárias sobre as posturas microfónicas, e esperamos que num futuro próximo se faça nas classes do Conservatório uma educação sistemática dos artistas nesse sentido.

A natureza do texto radiofónico, como vimos, exige uma interpretação simples, sem

ênfase, que se aproxima da palavra e da conversação corrente. Todas as criaturas que não estão habituadas a falar ao microfone, fazem-se notar por uma preocupação de recta pronúncia e boa articulação. Isso reverte infalivelmente num efeito de afectação e de preciosismo detestável ao microfone. Por vezes certos actores não distinguem a dição ao microfone da interpretação em cena. A capacidade acústica de uma sala de teatro admite facilmente um desenvolvimento dinâmico muito elevado quando se trata de interpretar cenas de texto muito dramático. Mas o exagero nesse sentido diante do microfone é nocivo, ou antes muito penoso. Produz um efeito de esmagamento, impressão desagradável de uma personagem infeliz que se debate com dificuldades insuperáveis.

→

Continua na pág. 40

Processos fotomecânicos de reprodução

FOTOLITOGRAFIA — I

Na continuação das noções fundamentais que apresentámos sobre processos fotomecânicos da reprodução segue-se a Fotolitografia. Antes porém de entrarmos neste capítulo propriamente dito, a exemplo do método que seguimos desde o primeiro artigo torna-se necessário fixar os fundamentos da litografia e da colotipia e a sua evolução até à fotolitografia.

Entre os processos planográficos, isto é, os processos que utilizam uma superfície plana (do ponto de vista prático) de impressão situam-se a litografia e o colotipia.

Litografia — A litografia é tanto uma técnica, uma forma de reprodução, como uma expressão de arte. A palavra litografia é de origem grega *Litho* — pedra e *Grapho* —

escrita. O seu significado primitivo era pois «escrever ou desenhar na pedra». Presentemente abarca não só os processos que utilizam uma pedra especial como superfície impressora como o zinco e alumínio.

A litografia como expressão de arte diz respeito ao desenho com substâncias gordurosas

sobre uma tipo especial de pedra ou metal, ou ainda sobre um tipo de papel especial de transporte que transfere o desenho à pedra ou à superfície metálica. É a mais directa de todas as artes gráficas uma vez que o artista pode apreciar o valor exacto de cada linha ou ponto à medida que o desenha e uma vez terminado o seu trabalho pode estar seguro que obterá reproduções exactas dos seus originais. Presentemente porém a litografia como «arte» desempenha um papel muito limitado embora alguns



Exemplo de litografia (Daumier) susceptível de ser executada directamente na pedra litográfica pelo próprio desenhador.

pintores recorram frequentemente à litografia como meio de expressão artística.

A litografia como processo de reprodução comercial é um dos três sistemas básicos das artes gráficas a par dos processos de relevo (ou tipográficos) ou de entalhe (ou de tonalidade) que já tivemos ocasião de analisar (vidé Plano Focal n.º 1 pág. 30).

Resumindo as noções já explanadas teremos assim definida a trilogia dos processos gráficos de reprodução:

1.º — *Processos de relevo (ou tipográficos)* — Compreendem todos os processos de impressão utilizando tipo metálico ou de madeira, zincogravuras, estereotipias — em que a impressão é obtida por pontos, linhas ou superfícies em relevo.

2.º — *Processos de entalhe (ou tonalidades)* — ou seja o processo oposto ao

relevo — compreende todos os processos em que a impressão é obtida pelas depressões e cavidades gravadas na superfície da chapaimpressora.

(Intaglio, rotogravura, etc.).

3.º — *Processos planográficos (litografia e mais tarde off-set)* — Compreendem o processo químico de impressão a partir de uma superfície plana a qual

embora desenhada não oferece relevo pronunciado ou entalhes para impressão. O processo litográfico baseia-se na repulsa entre a água e a gordura. A água não permite que a tinta litográfica gordurosa adira à pedra ou zinco. Apenas se agarra à zona desenhada em virtude de esse desenho estar executado com uma tinta especial também gordurosa.

Inicialmente utilizava-se a pedra vulcânica do Vesúvio devido às suas qualidades de absorção da água e possibilidade de alisamento perfeito. Mais tarde a

pedra foi substituída por chapas de zinco ou alumínio.

Primitivamente, como vimos, desenhava-se directamente na pedra, trabalho que requeria artífices altamente especializados. Mais tarde com o aparecimento do papel de transporte (transparente) — papel autógrafo — pôde realizar-se e afirmar-se uma nova técnica, a do transporte — que consiste em desenhar o original nesse papel especial com tinta negra da china em pau, de tipo especial. Através de uma prensa faz-se o transporte à pedra ou zinco e os indispensáveis retoques directamente.

Actualmente utiliza-se o processo fotográfico quer cobrindo a chapa de zinco com uma camada de albumina quer com uma emulsão de bicromato de amónio.

Por outro lado obtem-se sobre uma folha de gelatina o diapositivo necessário ao transporte, método que permite não só o retoque do diapositivo como também a possibilidade de repetição de elementos e uma conveniente selecção de cores.

Colotipia — É um processo de reprodução fotomecânica permitindo um bom recorte e detalhes mas apenas utilizado para pequenas tiragens. É um processo planográfico derivado da aplicação da técnica fotográfica à litografia.

A colotipia difere dos outros processos de reprodução porque a imagem original não é empobrecida por qualquer espécie de rede intermediária ou transporte.

Do original obtem-se um negativo com tonalidades bem contrastadas e com a imagem invertida o que se consegue utilizando um prisma.

Do negativo obtem-se uma cópia em azul de impressão a qual é colada, para indicar a sua posição, na folha. As zonas de impressão intensa são recortadas numa máscara de papel opaco e o negativo montado nesta máscara em posição correcta.

A chapa de impressão é um vidro com 1/2 polegada de espessura previamente coberto com uma camada de soluto coloidal com grande afinidade com o vidro.

As chapas são secas num forno apropriado, ajustadas e preaquecidas à temperatura da emulsão sensível que con-

siste numa mistura de gelatina, água e bicromato de amónio. Esta emulsão é espalhada na chapa e repartida pela superfície.

A chapa é, então, submetida a um forte aquecimento no forno, até que a humidade desapareça.

Quando a camada sensível seca, torna-se sensível à acção da luz.

A «máscara» negativa é então impressa na chapa. A luz, atravessando o negativo reduz a capacidade da película de gelatina para absorver humidade. Depois da exposição à luz, a chapa é lavada a fim de remover os restos do agente sensível e a superfície endurecida com um soluto de alumen (sulfato duplo de alumínio e potassa) e então embebida num soluto de glicerina e água. A película de gelatina absorve este soluto selectivamente na proporção da exposição, do que resulta que a chapa aceita ou regeita a tinta de impressão proporcionalmente à quantidade de soluto absorvido.

A chapa é então montada na mesa da máquina plana de impressão, do tipo das máquinas planas litográficas.

Os rolos tintores que passam primeiramente sobre a chapa deixam a tinta gordurosa. Os rolos tintores são feitos de cabedal com a parte áspera para fora.

Outro grupo de rolos tintores seguem os primeiros a fim de permitir uma nivelção da imagem.

À medida que as folhas impressas saem da máquina são separadas e entram em secadores pois a fina película de tinta leva um certo tempo a secar.

A velocidade da máquina de colotipia é pequena, cerca de 200 exemplares

por hora. A produção diária não excede nunca 1.000 exemplares.

O custo da chapa é contudo baixo tornando este processo económico para pequenas tiragens de ilustrações de grande perfeição.

Para uma produção maior podem ser cobertas finas chapas de zinco com a emulsão de gelatina e impressas numa rotativa.

Obtem-se pela colotipia excelentes reproduções quer a cores quer a uma cor.

Este processo é conhecido também por heliotipia, autotipia, fototipia, albertipia, fotocotipia, fotogelatinotipia ou processo da gelatina. No próximo número:

FOTOLITOGRAFIA-II

Eduardo Magalhães



Exemplo de trabalho litográfico só possível de executar por processos fotomecânicos em virtude de exigir uma prévia «redução» granular e operações fotoquímicas específicas.

ROTEIRO PEQUENOS ANÚNCIOS

O Roteiro foi criado para agrupar as firmas ou entidades que prestam serviços ou vendem material dos diversos ramos da Fotografia, Cinema, Rádio, Artes Gráficas e Publicidade.

Desta forma habilitamos o leitor a orientar-se corograficamente e qualitativamente sobre as várias casas da especialidade e a consultá-las quando necessitem dum serviço específico.

Quantas vezes não terá sucedido ao amator residente longe de Lisboa ou Porto, ou quando em viagem, ter necessidade de adquirir um acessório ou determinado tipo de material e não saber onde se deve dirigir...

Estes anúncios permitem pois ao profissional, amator ou turista conhecer em quaisquer circunstâncias em que se encontre as firmas, ou pessoas a que pode recorrer para resolver os seus problemas de aquisição de material ou de Serviços especializados.

O Roteiro tem esse fim e ao registar os seus primeiros anúncios espera que dentro de alguns números possa apresentar um roteiro com mais adesões e geograficamente mais representativo. Por agora limitamo-nos a uma distribuição provisória e resumida das várias rubricas.

O preço da série de 12 anúncios (1 em cada número) é apenas de Esc. 200\$00 por cada citação. O mesmo anunciante pode fazer várias citações em Secções diferentes.

Entre as secções em que o Roteiro se divide encontram-se:

- 1 — Estabelecimentos que vendem material.
- 2 — Estabelecimentos que prestam serviços de laboratório e oficinas.
- 3 — Estabelecimentos que alugam material.

★ LISBOA

VENDA OU ALUGUER DE MATERIAL:

Victor Névoa — R. da Vitória, 7, 2.º — Películas e papéis fotográficos «Standard».

Óptica Moderna — R. da Conceição, 23. Lentes, armações para óculos. Instrumentos de precisão. Densímetros.

Rádio Motores, L.ª — Praça do Areeiro, 12. — Rádio. Electricidade. Cinema.

Solarco Lda. — P. do Município, 32, 4.º — Telef. 3 2062 — Diapositivos e Filmes fixos (film-strips).

PRESTAÇÃO DE SERVIÇOS:

Fotografia Invicta — Rua Ferreira Borges, 31, 1.º D. — Fotografia de Arte.

Dallas — Rua da Arrábida, 62-A — Cartazes. «Plaquettes». Expositores. Decalcomanias. Brindes Publicitários.

★ COIMBRA

VENDA OU ALUGUER DE MATERIAL:

Atlântida — Rua Ferreira Borges — Agentes no Centro do material Lumière.

PRESTAÇÃO DE SERVIÇOS:

Mesquita — Rua Visconde da Luz — Tudo para fotografia e Cinema de amadores.

Tabacaria Nilo — Largo da Portagem. Tudo para fotografia e cinema de amadores.

★ PORTO

Material Sensível «Adox». António Maria Saraiva. Rua Fernandes Tomás, 800.

Através de pequenos anúncios classificados, «Plano Focal» torna possível, por um preço moderado, que os seus leitores efectuem a venda, compra ou troca de aparelhos e instalações, a procura ou oferta de técnicos, a venda de trabalhos, etc..

Os preços destes anúncios são os seguintes:

ARTIGOS USADOS —
 Compra - Venda
 Troca — Cada linha 5\$00

PROCURA DE TÉCNICOS — Cada linha 5\$00

OFERTA DE TÉCNICOS — Cada linha... 2\$50

INSTALAÇÕES TÉCNICAS — Procura e Venda — Cada linha 5\$00

APARELHOS ROUBADOS E PERDIDOS — Cada linha 4\$00



ARTIGOS USADOS — VENDA

Célula Foto-eléctrica, com pouco uso..... 450\$00

Esmaltadeira Jonsons, 18x24 200\$00

Amplificador Johnson, 9x12; 1:4,5 tratada, duplo condensador luz fria, estado de novo.

Caixas e bobines para 240 m. de filme de 16 m/m.

Resposta a «PLANO FOCAL»

A actual posição da

Fotografia a Cores



Conclusão da pág. 12

instruções, método que exige apenas três filtros.

O processo negativo-positivo promete ter largo futuro, porque uma vez que tenha sido conseguido, o negativo pode ser utilizado para obter cópias de cor, transparências em película ou cópias a preto e branco. Infelizmente o papel brometo é sensível apenas ao azul mais intenso do espectro e com as cópias monocromáticas não é possível obter bom trabalho porque as mais recentes películas apresentam dificuldade particular no que respeita ao vermelho.

PROCESSO ADITIVO

A imagem de três camadas de cor ultrapassou quase o processo aditivo no qual a luz é dividida em três partes por um mosaico colorido colado por fora da emulsão sensível.

Dufaycolor já está à venda em todos os formatos. É muito mais barato que o processo subtractivo e pode ser revelado em casa.

O processo Finlay voltou, recentemente, a ser utilizado como o Processo da rede cromática Johnson para quem utilize chapas. Uma rede cromática ou mosaico é colocada sobre a chapa no «magasin». Depois da exposição e revelação, a chapa é utilizada para produzir outra chapa positiva. Esta é em seguida colocada num registo com rede, dando uma transparência de cor.

Então qualquer número de idênticos positivos pode ser obtido a partir do negativo o que é uma vantagem sobre a película invertida Dufay a qual permite apenas uma cópia.

LIMITAÇÕES DA PELÍCULA DE CORES

Devido à sua natureza muito especial, a construção das cores tem grande limitações e para reproduzir fielmente as cores do original é essencial que cada operação da revelação seja correcta.

As fontes luminosas variam consideravelmente na sua constituição. A luz artificial tem de longe mais vermelho que a luz solar e a luz fluorescente tem várias falhas no seu espectro.

As películas são fabricadas para uso com a luz solar e para uso com lâmpadas *photo-*

flood mas a mistura de fontes luminosas deve ser evitada. Entretanto a película para luz artificial pode ser utilizada com a luz do sol com um filtro especial e uma película para luz solar dá resultados normais utilizando o *flash* electrónico ou lâmpadas *flash* azuis.

Outra limitação é a velocidade. Separando a luz nas suas componentes vermelho, verde e azul, reduz-se a sua acção sobre o halogeneto de prata. As películas a cores são cinco ou seis vezes mais lentas que as películas *Selochrome* e doze/quinze vezes mais lentas que a H. P. 3. Sob as mais favoráveis e brilhantes condições de luz de verão a mais curta exposição pode ir até 1/100 de segundo a f/45. Isto acarreta a dificuldade de movimentar os objectos, as sacudidelas da câmara e pequena profundidade de foco.

Fotografando um objecto próximo com o diafragma muito aberto o fundo ficará completamente fora de foco. Isto que poderia ser uma vantagem na fotografia a preto e branco a fim de concentrar a atenção no assunto principal, é absolutamente inconveniente na fotografia a cores.

Neste caso, o fundo ficará como uma massa confusa de cores misturadas o que não sucederia se tivesse sido utilizada uma câmara com uma *rede de vidro de foco* (tipo Basani). Em resumo é melhor conservar o fundo sob um foco razoável e seleccionar o assunto, eliminando os elementos que não interessam.

A terceira e mais séria limitação diz respeito à exposição. Numa cena de rua, por exemplo, com algumas casas iluminadas por sol brilhante e outras na sombra; e um céu azul com núvens brancas, a exposição deve ser um compromisso. As películas a preto e branco permitem que qualquer pessoa possa dar exposição às sombras e desde que a película não esteja sobre-revelada o resto do negativo dará boa conta de si.

Entretanto uma película de cor não pode ser usada na sua máxima latitude. Uma tal cena de rua não pode ser satisfatoriamente fotografada.

Para obter melhores resultados pode ser necessário fotografar mais cedo ou mais tarde, quando as três áreas se encontram mais fortemente iluminadas.

Num estúdio é fácil evitar sombras pronunciadas mas ao ar livre, à luz do sol, aquelas podem ser controladas em pequenas áreas por meio de reflectores ou lâmpadas *flash* azuis.

Tudo isto pode parecer uma enorme lista de limitações mas porque cada disparo do obturador custa uns bons escudos, é fotógrafo avisado aquele que pensar antes de agir.

BOLETIM Kodak

Temos o maior prazer em completar e esclarecer todas as indicações deste Boletim bastando para tal dirigir-se à Kodak Portuguesa Limited, R. Garret, 33, Lisboa. Os produtos Kodak estão à venda nas boas casas da especialidade, em todo o País.

A PELÍCULA KODACHROME para as câmaras miniatura é apresentada em dois tipos — o

tipo *Daylight* para exteriores e o *Tipo A* para ser utilizada com luz artificial:

Câmaras	Tipo de Películas		Medidas	Exposições
	Daylight	Tipo A		
35 mm. . . .	K135	K135A	24×36 mm.	{ 20 { 36
Bantam . . .	K828	K828A	28×40 mm.	

A PELÍCULA PROFISSIONAL KODACHROME está à venda numa variedade de medidas de películas rígidas para uso nas câmaras que aceitam caixilhos para películas rígidas.

Depois de tirar fotografias a cores envie as películas à Kodak para revelação. O preço da revelação está já incluído no preço da película. As fotografias na película Kodachrome miniatura ser-lhe-ão devolvidas pessoalmente em transparências de 2×2 polegadas, prontas para projecção. As transparências da película profissional Kodachrome são devolvidas em *Kodapak sleeves*.

AS CÓPIAS DE COR KODACHROME são ampliações em magníficas cores feitas a partir das transparências originais de 35 mm. (24×36 mm.) ou Bantam (28×40 mm.).

Devem ser encomendadas na Kodak ou através dos seus agentes oficiais. Se desejar cópias de cor Kodachrome para revelação, peça ao agente oficial Kodak que remeta à sede da Kodak Portuguesa, Limitada, Rua Garrett, 33, Lisboa, com a encomenda da revelação e da cópia de cor. Para estas encomendas a Kodak apenas aproveita as transparências que que em nossa opinião permitem um trabalho satisfatório.

Quando escolher as transparências das quais vai encomendar cópia de cor verifique com cuidado a fim de se obter os melhores resultados, quais as que têm bom recorte, boa gradação de sombras, exposição correcta e contraste suave.

As cópias de cor Kodachrome são feitas em quatro formatos «standard» a partir das transparências originais. Estes formatos «standard» aproveitam a zona colorida total, não cortada, da transparência. Os formatos 2X e 3X são fornecidos desmontados e sem margens. Os formatos 5X e 8X são fornecidos montados com grandes margens.

FORMATOS ESPECIAIS — Quando as cópias de cor Kodachrome se destinam a ser emolduradas é necessário por vezes dispor de formatos especiais como 4×5 polegadas, 6×8 polegadas, 6×9 polegadas, etc.. Podem ser encomendados estes formatos especiais até 11×14 polegadas, quer de um sector da transparência quer da transparência total.

AS TRANSPARÊNCIAS KODACHROME miniatura podem ser duplicadas ou ampliadas até seis vezes o formato original.

COPIAS A PRETO E BRANCO — Para fins parti-

culares fazemos cópias a preto e branco das transparências Kodachrome.

Com a película Kodak Panatomic-X obtém-se negativos das transparências Kodachrome, quer por contacto, quer por ampliação.

Destes negativos obtém-se cópias ou ampliações a preto e branco da forma habitual.

FILTROS — Geralmente não se utilizam filtros com a película Kodachrome, mas em certas circunstâncias é uma ajuda valiosa. Estão à venda quatro filtros:

Filtro Kodachrome Haze — Reduz com resultado a névoa azulada das paisagens distantes.

Filtro Kodachrome Tipo A — Adapta a película Kodachrome Tipo A para exposições à luz do dia.

Filtro Kodachrome tipo B — Permite a utilização em exteriores da Película Profissional Kodachrome Tipo B.

Filtro Kodachrome para Photoflood — Permite a utilização da Película Profissional Tipo Daylight em interiores com luz artificial Photoflood.

KODAK POLA-SCREEN — Na fotografia a cores um filtro polarizador como o *Kodak Pola-Screen* é o único meio de escurecer o céu azul sem alterar os outros valores cromáticos de determinada cena. Além liso reduz os reflexos do vidro e água e de outras superfícies não metálicas.

COLOR DATA BOOK — Este manual sobre películas Kodachrome e Kodacolor é um valioso e esclarecedor livro de instruções, tanto para amadores como para os profissionais interessados na fotografia a cores.



Se está para experimentar a película Kodachrome... aguarda-o uma nova e viva sensação... um novo prazer e uma nova satisfação em fotografia. As cores criam um novo sentido da vida... uma sensação de realidade mais próxima... para as suas fotografias. A imaginação e a memória deixam de ser solicitadas para artificios — porque a fotografia a cores oferece-lhe uma cena completa até aos mais ínfimos detalhes — e através da paleta de cores, cada pequena parte dessa fotografia contribui com o seu *máximo* para o todo. Belas cores e tonalidades em variedade infinita de sombras e graduações estão à sua disposição com a câmara miniatura Kodak e a película Kodachrome.

Na verdade é tão fácil tirar fotografias em magníficas cores como fotografias a preto e branco. Retratos da pequenada durante as brincadeiras, interiores ou exteriores... retratos de família ou de amigos... das férias ou viagens... tudo isto pode ser seu para *sua* inteira satisfação.

Poderá apreciar verdadeiramente o valor da sua câmara Kodak miniatura quando projectar as *suas* primeiras transparências a cores em casa... e quando vir as ampliações a cores feitas a partir dessas mesmas transparências.

Com as provas de cor Kodachrome terá uma satisfação maior ou idêntica à que já teve com as cópias a preto e branco.

Em papel brilhante, sobre cartão forte, podem ser emolduradas, transportadas ou colocadas no seu álbum. Toda a beleza viva da transparência original é reproduzida nas ampliações a cores.



Kodak

Noticiário

IX EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIA DO I. S. T.

Organizada pela Secção Fotográfica da Associação dos Estudantes do I. S. T., esteve aberta, de 23 de Maio a 2 de Junho, a IX Exposição de Fotografia. No próximo número daremos uma notícia mais detalhada deste certame acompanhada de algumas das melhores fotografias expostas.



PROGRESSOS NA TELEVISÃO

O progresso e nível técnico da produção dos receptores de televisão americanos, amplamente exemplificada pela linha de montagem de TV da General Electric e em Syracuse — Nova York foi estudada por dois convidados de Milão, Itália. Estiveram presentes a essa reunião Jack Reynard, da Secção de vendas de Radio e Receptores TV da General Electric, C.º; Luigi Bruno presidente da Companhia G. E. italiana associada à Compagnia Generale di Elettricità; Eng.º Giuseppe Cavallazzi e engenheiro chefe do La Centrale do Agrupamento das Empresas Eléctricas e Telefónicas e R. H. Gibbs engenheiro construtor de receptores da I. G. E. O Dr. Cavallazzi que acompanhava o Dr. Bruno como conselheiro técnico informou que a sua viagem aos E. U. A. tinha «fins financeiros e técnicos».



CINEMA A CORES EM PORTUGAL

— Foi agora exibido o primeiro duma série de seis filmes a cores produzidos pela Nacional Filmes e realizados

por Fernando Garcia. O filme chama-se «Pequena biografia duma grande cidade». A fotografia, pelo processo Gevacolor, é devida a Abel Escouto, com material da Ulyseia Filmes.



HIGROFOTOGRAFIA

O dr. J. Sivadjan, do Instituto Pasteur de Paris, desenvolveu um método para investigações de fisiologia vegetal e que designou por *higrofotografia*. Utiliza películas ou placas fotográficas que revela, fixa e trata sucessivamente por solutos de cloreto de mercúrio e de iodeto de potássio.

Assim tratadas, as superfícies tornam-se sensíveis à humidade libertada pelas folhas das plantas, obtendo-se, pelo simples contacto folha-placa fotográfica imagens tanto mais intensas quanto mais pronunciada for a transpiração. Se se utilizarem escalas de referência para uma dada duração de contacto, é possível efectuar determinações quantitativas.



OBTURADOR DE GRANDE VELOCIDADE

Um obturador com a velocidade de 1/100.000.000, criado para fins de investigação científica, vai ser posto à venda no mercado para uso de qualquer fotógrafo amador ou profissional, ao preço de 100 dólares.

É composto de um tubo de vidro cheio de nitrobenzina, através do qual passa um impulso eléctrico que abre momentaneamente um espaço claro para a passagem de um raio de luz polarizada. Este fenómeno é denominado «efeito de Kerr». Foram já apresentados três obturadores deste tipo, um deles adaptado à máquina fotográfica.

Publicações das Agremiações

BOLETIM DA REP
— órgão oficial da Rede dos Emissores Portugueses —
secção portuguesa da I. A. R.U. Recebemos o número 2 deste Boletim que através das suas 64 páginas bem demonstra o esforço e o brio profissional dos seus redactores. Num meio como o nosso em que a indiferença é a arma que tudo destrói e anula é grato verificar — e as palavras francas do director do Boletim bem o demonstram no editorial — as conseqüências e os obstáculos que teve de vencer — que a Rede dos Emissores Portugueses é obra com expressão tão definida e vitalidade que pode apresentar um trabalho sério, e também entusiasta, a despeito de dificuldades financeiras que se não escondem nem se calam. Deste Boletim apontamos pela sua actualidade o artigo «Defesa Civil do Território», pelo seu interesse os artigos «Sugestões para a montagem de um osciloscópio» e «Estabilizadores de tensão com válvulas reguladoras», pela sua clareza o artigo «Estudo analítico das características de Radiação de uma antena» e pela utilidade o catálogo de Rádio Lusitânia com a tabela de preços das válvulas americanas de recepção, válvulas do tipo europeu, válvulas de emissão e outros acessórios.



BOLETIM MENSAL DO GRUPO CAMARA.
Recebemos os n.ºs 20 a

ASSINE PLANO FOCAL

24 — III Série deste boletim correspondente aos meses de Janeiro a Abril. Do sumário salientamos: «Fotografia submarina» por Jorge de Castro interessante estudo, bem documentado e que honra o Boletim. O autor apresenta as várias facetas do problema desde a parte histórica à técnica do mergulho, a caixa estanque e o problema da luz. Do capítulo «o problema da luz» respigamos as seguintes afirmações do autor: «No mundo submarino, devido à absorção selectiva da água, a luz útil é principalmente azul. D. Rebikoff determinou, para diversas profundidades do Mediterrâneo, a percentagem de intensidade luminosa em relação à intensidade na superfície, respeitante a dois comprimentos de onda do espectro solar. Para o vermelho, obteve 20% a 1 metro e 5% a 5 metros; para o azul obteve 95% a 1 metro, 90% a 5,85% a 10, e a 50 metros registou ainda 35%. Vemos assim que se torna desnecessário o emprego de material sensível pancromático. Dada porém a falta de filme ortocromático para o formato 24 x 36, temos de fazer uso daquele, sendo então recomendado o de maior contraste possível». Interessantes conclusões que muito interessam ao amador ou profissional que se dedique ou tenha necessidade de praticar a fotografia submarina. O Boletim publica ainda uma resenha dos Salões realizados com informação bastante para seguir a actividade do do Grupo Câmara neste capítulo.

ANUNCIE EM

PLANO FOCAL

Livros

«Ciné Guide — Comment Filmer», por G. Wain. Tradução francesa de uma edição da Focal Press. Londres. Formato: 18 x 12 cms. 160 páginas. 63 gravuras e 14 esquemas. Preço: 375 francos. Edição Tirauty. 108, Bld Haussmann. Paris. Representante: Filmarte. Preço: 45\$00.

Mais um bom manual da Coleção Ciné-Guides, dirigido por Marcel Natkin. «Como Filmar» é um guia elucidativo para o amador abordando as questões fundamentais da técnica cinematográfica — desde os filmes, a câmara, filmagem, planificação, legendação, relação, montagem e projecção. É o tipo de manual indicado para os iniciados, pela sua exposição clara, metódica e actualizada.

«Bases Techniques de la Télévision». Por H. Delaby, engenheiro-chefe da Radiodifusão francesa. Formato: 16,5 x 25 cms. 332 páginas. 114 gravuras e esquemas. Preço: 2.200 francos. Edição: Eyrolles, 61, Boulevard Saint-Germain. Paris (Vème). França.

Seguimento natural da obra do mesmo autor «Principes Fondamentaux de Television» este livro trata profundamente o lado técnico da televisão e é um exaustivo e completo manual imprescindível a quem se interesse pela técnica da reprodução das imagens televisionadas. Desde o estudo da transmissão dos sinais de video-frequência, distorsão, amplitude-frequência, frequência-fase até à amplificação dos sinais de video-frequência, câmara de televisão, gerador de sincronização, equipamento, transmissão de

filmes pela televisão, emissor de difusão, antena de televisão e receptor de televisão, todos os assuntos aparecem tratados com detalhe mas de forma acessível a quem tenha conhecimentos matemáticos elementares.

Parecendo que a televisão vai ser apresentada em Portugal em curto prazo, eis o manual indicado para todas as pessoas que se interessam pelo assunto e uma base de estudo e de trabalho sem os inconvenientes de uma linguagem inacessível ou pouco clara e ao mesmo tempo de um rigor e método notáveis.

«Les camions de cinema et de Radio pour l'éducation de base», pelo Film Centre. Londres. Formato: 21,5 x 13,5 cms. 200 páginas das quais 28 com ilustrações. Preço: 300 francos. Edição da Unesco. Publicação n.º 581. Representante: Publicações Europa-América.

Estudo sobre a utilização de unidades móveis para a educação audio-visual. Apresenta uma série de interessantes e úteis sugestões sobre escolha e tipos de equipamento, formação profissional do pessoal, composição dos programas e abre perspectivas originais sobre a utilização do cinema e da rádio como meio de educação de base.

«L'éducation par la Radio», por Roger Clause, director geral adjunto do Instituto Nacional de Radiodifusão Belga, Professor de Jornalismo da Universidade de Bruxelas. Formato: 21,5 x 13,5 cms. 76 páginas. Preço: 100 francos. Edição da Unesco. Publicação n.º 592. Representante: Publicações Europa-América.

Breve estudo da organização dos serviços de radiodifusão escolar e guia das possibilidades e limitações da rádio como meio de educação.

Livros

«ALMANACH DU DISQUE 1953» publicado sob o patrocínio da Academia do Disco Francês com um prefácio do ministro André Marie e o concurso de 25 eminentes críticos e técnicos sob a direcção de Michel de Bry. Formato: 20 x 14,5 cms., 241 páginas. Preço: 420 francos. Edição: Pierre Horay — Editions De Flore et La Gazette des Lettres — Paris.

Este precioso e oportuno almanaque permite acompanhar a produção do disco em 1953. Eis um livro aconselhado aos profissionais da rádio e aos chamados montadores e operadores de registo de som das nossas Estações Emissoras. Um interessante artigo de Armand Pierhal sobre a Música Sinfónica abre o capítulo «As grandes realizações do ano» no qual somos elucidados sobre os discos do ano desde a música lírica às variedades. O Segundo capítulo «O Disco e os Profissionais» informa-nos sobre interessantes problemas dos quais destacamos a Introdução por Eric Sarnette. No terceiro capítulo intitulado «No reino da Canção» aparece um interessante artigo sobre a canção popular nos discos. O quarto capítulo aborda a gravação em micro-espiras e o último capítulo apresenta uma pequena história do disco da qual destacamos o artigo «Singularidades fonográficas» de Paul Caron.

ALMANACH DU THEATRE ET DU CINEMA 1941 por Armand Salacron e com ampla colaboração de nomes consagrados. Formato: 20 x 14,5 cms. 256 páginas, 26 gravuras. Preço 420 francos. Edição: Pierre Horay — Editores De

Flore et La Gazette des Lettres. Paris.

Este almanaque faz uma revisão da época teatral e cinematográfica com colaboração autorizada e oportuna merecendo particular relevo os artigos: «A época dramática» de Jacques Lemarchand; «O ano cinematográfico» de G. Sadoul; «As curtas metragens» de A. Lange; «Desenhos animados» de A. J. Cauliez; «Música de filmes» de Y. Baudrier; «O filme sobre arte» de J. Vidal; «O cinema de ensaio» de J. Thévenot e «A dobragem» por N. Calef. Apresentado por Armand Salacron, da Academia Goncourt, este almanaque redigido num estilo acessível e com função divulgadora é uma fonte preciosa para o amador interessado e para o profissional interessado em ter uma visão panorâmica dos principais actividades e problemas que emergem do Cinema e do Teatro.

ADVENTURE IN VISION (The first twenty-five years of Television) — John Swift — 213 páginas — 32 gravuras — 23 x 15 — 60\$00 — John Lemhan, Ltd. — Londres.

«Adventure in vision», um dos mais completos livros escritos até hoje sobre Televisão, insere na primeira parte a história da 8.^a Arte, descrevendo com larga soma de pormenores o nascimento da ideia e o invento da célula foto-eléctrica e da válvula termo-iónica, a notabilíssima actividade de John Logie Baird, a colaboração americana, as primeiras transmissões da B. B. C., e toda a evolução dos transmissores ingleses, e também americanos, até o início da guerra, dedicando ainda um capítulo à Televisão no conflito de 1940-45.

A segunda parte deste livro, escrito por John Swift, um dos principais colaboradores da revista

«Rádio Times», constitui um excelente manual indispensável ao profissional ou estudante curioso e atento a todos os pormenores de uma ciência extremamente complexa, não deixando de salientar a revolução dos processos técnicos, que não são iguais aos do Cinema, o nascimento de uma nova interpretação da arte dramática, e descrevendo largamente qual a missão dos produtores no estúdio e no exterior.

Finalmente a terceira parte é dedicada à Televisão no futuro, ao seu papel na civilização de amanhã, tanto no plano nacional como internacional, não, como muitos supõem, em oposição ao Cinema, mas em colaboração com ele. John Swift, aliás, está tão convencido do triunfo da nova arte nas próximas décadas, que já um dia lhe chamou «o meio de comunicação do futuro».

Publicações

CINE - AMATEUR N.º 167. Maio 1953. Preço: 100 francos. Mensário. 36 páginas em papel I. C. de 1.^a e capa em papel «couché». La Revue Officielle du Cinéma d'amateur Français. 8, Rue de la Michodiere. Paris II^{ème} Franca.

Do sumário do n.º 167 salientamos os seguintes artigos: «A prática das tomadas de vista subterráneas», «Opinião sobre os formatos cinematográficos» «Prática do registo de som e imagens sincronas», «Ideas originais sobre a realização de um «cenário», «Estudo de um novo processo de relevo» e «Um relance retrospectivo sobre a obra de Méliès».

«NICE WORK», por Adrian Brunel. Formato: 22 x 14 cms. 217 páginas, 12 gravuras. Preço: 50\$00. Edição: Forbes Robertson, Ld. — Londres.

O autor, que há trinta anos começou a trabalhar no cinema britânico, dá-nos a evolução deste numa maneira leve, atraente e humorística.

Com uma simplicidade literária digna de relevo, levamos junto de si e dos seus camaradas de trabalho, realizadores, técnicos, vendedores, etc. contando-nos sempre uma anedota curiosa.

Através da sua actividade, dá-nos uma história breve do cinema em Inglaterra, Itália, Alemanha, Espanha, Áustria e Marrocos, países onde trabalhou quer dirigindo filmes, quer montando-os ou escrevendo argumentos.

A obra é, no fundo, um livro de memórias, mas escrito de maneira a interessar até os leigos em matéria de cinema.

«THE USE OF THE FILM», por Basil Wrighth. Formato 13 x 9 cms. 72 páginas. Preço: 12\$50. Edição: The Bodley Head—Londres.

O autor, conhecido escritor cinematográfico inglês, é, como Paul Rotha, Quierson e Cavalcanti, um dos criadores do filme documentário.

Esta sua nova obra, que é a sexta duma colecção denominada «New Developments» trata essencialmente da orgânica actual da indústria cinematográfica mundial, salientando a posição presente de Hollywood e o futuro do cinema britânico.

Os três capítulos que constituem a obra, denominados «Indústria e Arte», «Fantasia e Realidade» e «O cinema no Mundo», constituem um estudo que merece ser conhecido pelo técnico, pelo artista e pelo comerciante do cinema. Cinco páginas de referência bibliográfica valorizam muito o livro.

CRÍTICA FOTOGRAFICA

→ Conclusão da pág. 17

LUIS GONZALEZ — Bobadela, 1952. Enviou-nos duas fotografias bastante correctas do mesmo assunto, variando apenas o ângulo. Cremos ser esse o bom caminho para aquela investigação das formas que é afinal no que se resume a fotografia. Desta vez o conselho de *aproximar* não resultou. Das duas fotografias é melhor o conjunto, talvez porque a oposição entre o arco e a igreja é, neste caso, mais eloquente. Em todo o caso, esta fotografia teria sido melhorada com um ligeiro toque no enquadramento: um corte ao alto, ao baixo e à direita. Isso teria tido também a vantagem de atenuar o efeito de distorsão verificado na casa à direita.

JOÃO AIRES DE ABREU — Consideremos primeiro a «Capela na Serra da Estrela». É uma fotografia não isenta de qualidades: a luz é suavemente tratada nos cinzentos-brancos da neve e da capela. Mas o enquadramento tinha ganho com um deslocamento para a esquerda, ficando o assunto principal mais à direita. Poderíamos justificar esta observação fazendo apêlo à muito conhecida *regra dos terços*. Mas as regras de composição correspondem a coisas concretas, e é sempre possível descobrir o porquê de uma regra. No nosso caso, por exemplo, o que falta à fotografia para que ela agrade inteiramente é a sensação de espaço: se a capela tivesse sido colocada mais à direita, a sensação de espaço impunha-se; a sombra projectada da capela reforçava o volume da capela; enfim, o modesto edificio surgia integrado numa vasta paisagem...

Quanto à fotografia tirada do cimo da Torre Eiffel poderá dizer-se que ela é tecnicamente correcta, que a hora foi bem escolhida porquanto as sombras põem em evidência as pessoas e as coisas que de outro modo resultariam necessariamente esmagadas pela distância e a altura. Em todo o caso a fotografia é pouco original: trata-se de um efeito já muitas vezes aproveitado e sem variantes.

PESSOA DA COSTA — A sua fotografia intitulada «A Ponte Marie» (Paris), carece em absoluto da originalidade e quanto à técnica parece-nos que a observação mais importante a fazer é que o seu autor ainda não controla a exposição a dar aos seus negativos: os brancos aparecem queimados e os negros sem profundidade. Quanto a «Um arcobotante da catedral de Sevilha» (que reproduzimos), a mesma observação quanto à luz. O efeito não é tão desagradável, neste caso, porque a cobertura do assunto não se acomoda muito mal com uma certa dureza. Acerca destas duas fotografias, porém, fotografias de viagem, uma observação crítica poderá sempre fazer o amator incipiente: elas deverão, pelo menos, ser tão interessantes e perfeitas quando os melhores postais de turismo. Não lhe parece? Devemos confessar que isso não se verifica ainda no seu caso. Enfim costuma dizer-se: «teima e serás mestre»...

«Teima e serás mestre» é o que de mais importante — diremos a propósito das fotografias que nos enviou Custódio Teixeira. Esperemos, pois, que nos envie mais provas, onde se revele uma maior perfeição técnica e uma mais intransigente procura de ângulos e objectos significativos.

→

Continua na pág. 42

comprender-se-á porque razão a matéria exposta até aqui corresponde, mais rigorosamente àquilo a que podemos chamar *plano de montagem*. Mas esta questão pode ser encarada sob outros aspectos.

Exemplifiquemos. Suponhamos que se trata de filmar quatro pessoas em dois grupos de dois cada, mas no verso decor. Queremos filmar primeiro um grupo, depois o outro. Podemos passar de um grupo para o outro com um movimento de câmara, rápido ou lento, travelling ou panorâmico; ou podemos, simplesmente, mudar de plano. Compreender-se-á que a primeira hipótese corresponde à síntese de dois planos num só. Do ponto de vista expressivo, e em certas condições, esse plano pode efectivamente ter o efeito de dois. É nitidamente o caso, quando passamos por meio duma panorâmica rápida do primeiro grupo (em plano de conjunto), ao segundo (grande plano).

Trata-se realmente de um só plano de montagem, embora com efeito de dois planos. É o que acontece no exemplo citado de «O 4.º mandamento», Orson de Wells concentrou num só plano um número invulgarmente elevado, de planos diferentes.

Ao contrário, certas mudanças de plano, realizadas em determinadas condições têm como resultado um tal fusão de cada plano no seguinte que o aspecto dos não especializado mal se apercebe da mudança, funcionando os dois planos, do ponto de vista da expressão, como dum só.

Exemplifiquemos também. Suponhamos a filmagem de dois personagens conversando animadamente. Vê-mo-los primeiro num plano de conjunto. A certa altura, o momento duma réplica importante de um deles ou de uma acção fundamental, o que o espectador espera, mudamos de plano um plano aproximado desse personagem. Se a mudança for bem realizada (segundo regras que veremos quando tratamos da montagem a planificação), e sobretudo, se verificar rigorosamente no centro de interesse do primeiro plano, passará despercebido do espectador. A mudança de plano funciona como uma aproximação (travelling) *instantâneo* do centro de interesse.

Teremos, efectivamente, a análise de um plano em dois.

Posto isto, voltemos à uma definição de plano, ou melhor, de plano de montagem. Inicialmente é esta noção objectiva do plano que interesse estes. O amador cineasta ganhará imenso em ver os bons filmes uma segunda vez (quando interesse pela história já não é tão premente), e com o objectivo de

perceber e compreender todas as mudanças de plano. Dizemos compreender porque essas mudanças nunca se fazem arbitrariamente. Há sempre uma razão fácil de descobrir. Mas voltemos a este assunto na nossa série «Como se faz um filme».

Teatro Radiofónico

→ Conclusão da pág. 29

Quando o actor está perfeitamente senhor da expressão da voz, os menores desvios do pensamento, uma suspeita de sentimento, reflectem-se na voz livre. A mestria e a qualidade da respiração e do sopro, deixam-no dosear à vontade o ritmo da frase. As sequências e os claros são por vezes mais eloquentes do que a palavra quando valorizados.

Marcel Merminod escreve a este respeito: «Representar um papel não quer dizer transformar-se. Representar um papel é fazer viver uma personagem. Para alcançar êxito, é indispensável dispor livremente dos seus meios. O talento do actor consiste justamente em impregnar-se de sentimentos estranhos e exprimi-los. Mas ao fazer isso, o actor conserva a sua personalidade. Não pode comunicar a intensidade da sua comoção se se transforma de modo a tornar-se irreconhecível, se muda completamente de voz. Não constitui defeito para um actor se o reconhecemos em cada papel. Um actor flexível, capaz de assimilar os personagens mais diversos, capaz de dar a cada papel uma vida própria, nunca se despoja por completo da sua personalidade. E eis a função do actor de rádio: sugerir os pensamentos e as sensações do actor e não emitir chapas das quais espera... efeitozinhos».

Em face do microfone, o actor pode conservar-se completamente íntimo. Não precisa levantar a voz para atravessar o espaço. O actor pode e deve entregar-se inteiramente às suas comoções. E como só a voz transmite essas comoções, deve senti-las e comunicá-las com dupla intensidade. Fará vibrar o auditório consoante as suas próprias vibrações e não pela entoação preconcebida que dê às suas palavras.

O actor deve saber o que vai dizer, isto é, conhecer o texto até ponto de poder realizar o conteúdo de uma frase nas primeiras palavras.

Impregna-se então com o pensamento ou a comoção contidos nessa frase e intensifica-a.

Exprime-a pelo gesto ou pela mímica.

Só então poderá enunciar a frase com a máxima justeza e sensibilidade.

(Tradução adaptação de um capítulo do livro de J. Bernhart: «Traité de prise de son»).

*Para as vossas fotos...
preferiam a película alemã*

HAUFF

DISTRIBUIDA POR:

Filmarte

F. COSTA, LDA.

249, RUA AUGUSTA, 251-LISBOA

ARTIGOS SELECCIONADOS PARA
FOTOGRAFIA E CINEMA

T E N S I

E L E X

o papel Gaslight com maior latitude

C A L C O

papel com tons quentes para
trabalhos de luxo

B R O M U R O

papel para trabalhos comerciais

S U P E R A L F A

o rolo orto que nunca falha

B E T A

rolo pancro de grande rapidez

Materiais fototécnicos e papel pigmento

DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS:

WEBER & C.ª LIMITADA

LISBOA PORTO

R. dos Correios - 71-2.º ♦ R. Comércio do Porto-129-1.º

Telefone 24831 Telefone 27674



MAN RAY

→ Conclusão da pág. 16

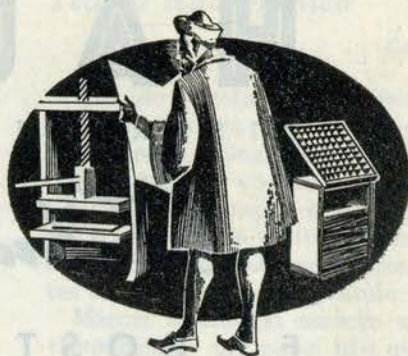
tinua a haver surrealistas. De resto, já os havia, mesmo quando ainda não tinham sido baptizados... Por mim, nunca estive completamente de acordo com o surrealismo: é todavia o movimento artístico mais apaixonante que tenho conhecido. Talvez assistamos actualmente a um recuo, um enfraquecimento — mas em arte não há progresso, o que é preciso é fazer cada vez *mais forte*.

CRÍTICA FOTOGRAFICA

→ Conclusão da pág. 39

Dum codo geral lembramos-lhe que uma fotografia ganha, em geral, com a inclusão de primeiros planos: mas entre esse primeiro plano e o fundo deverá haver relações de composição ou significado... o que não acontece com uma das fotografias em que tenta fazê-las. Mais uma vez aqui observamos que a ternura do fotógrafo sente pelos seus modelos não será compartilhado pelos outros senão quando as próprias qualidades de fotografia o imponham.

DIVULGUE
plano focal

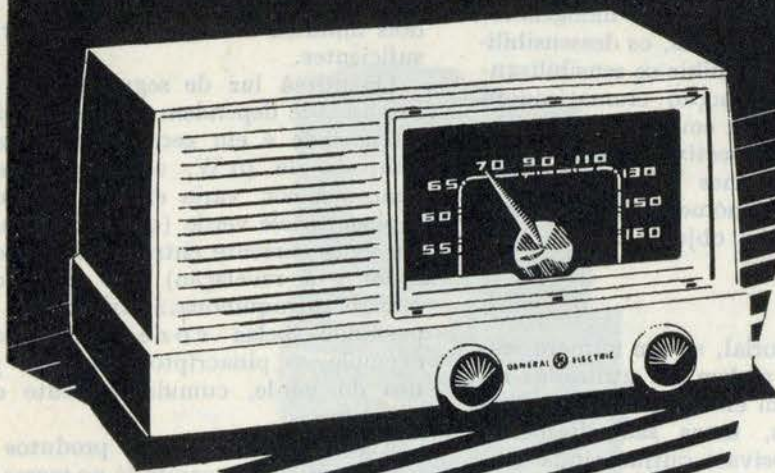


BERTRAND (IRMÃOS), LIMITADA

TIPOGRAFIA
LITOGRAFIA
OFFSET
DESENHO
GRAVURA

Travessa Condessa do Rio, 7-LISBOA
Telefones 2 1368 - 2 1227 - 3 0054

GENERAL ELECTRIC



NUNCA V. EXA. ENCONTROU POR
1.290\$00

UM RECEPTOR DESTA CATEGORIA!

ONDAS MÉDIAS-CORRENTE ALTERNA
OU CONTÍNUA 110 E 220 VOLTS
414 CASTANHO • 415 BRANCO



MODELO

414E415

CONSULTE OS AGENTES

OFICIAIS DA

GENERAL ELECTRIC PORTUGUESA

AR-5-53

ETP

dessensibilização das películas fotográficas



Conclusão da pág. 20

criptoles e outras substâncias dessensibilizadoras, sendo embora corantes, podem apresentar-se sob formas que não tingem a gelatinha. O fenómeno de dessensibilização tem uma explicação mais complexa: é, de certo modo, o inverso da sensibilização, uma vez que a substância dessensibilizadora absorve das substâncias sensibilizadoras existentes na emulsão a energia luminosa que, de outro modo, seria transferida para os halogenetos de prata. Por outras palavras, os dessensibilizantes têm a função de inibir os sensibilizantes de exercer a sua acção cromatizadora sobre os sais de prata. A emulsão pode então ser exposta às cores respectivas, relativamente intensas, sem que lhes seja já sensível. O essencial de estes fenómenos de sensibilização cromática será o objecto de um próximo artigo.

Na prática laboratorial, só um número restrito de substâncias podem ser utilizadas na dessensibilização. Com efeito, das muitas teóricamente utilizáveis, umas são altamente tóxicas, outras corrosivas; outras ainda tingem o negativo de uma forma permanente ou são bastante escuras para dificultar a observação; e, finalmente, outras alteram o revelador ou a imagem. Poucos são os dessensibilizadores que obviam a todos estes inconvenientes: o ácido picrico, a safranina e a fenosafranina, os pinacriptoles verde, amarelo ou branco, a crisoidina, a isosafranina, etc..

É sempre preferível utilizar o dessensibilizador em banho prévio, não só porque assim se pode ter a luz acesa desde o início da revelação, mas — e principalmente — porque nem todas as substâncias dessensibilizantes se abstêm de atacar, ou não são atacadas, pelos banhos reveladores. Por exemplo, o pinacriptole verde é precipitado pela hidroquinona. A única desvantagem do banho prévio é a de alongar a duração do processo de revelação mas são raros os dessensibilizadores que não completam a sua acção em menos de dois minutos.

As concentrações em que os dessensibilizantes são utilizados variam muito, mas são sempre extremamente pequenas. Assim, as maiores concentrações são de 1:100 (no caso do ácido picrico ou no da curcumina) e as menores são de 1:20.000 (no caso do azul do Nilo 2B ou no fenosafranina).

Os solutos dessensibilizantes conservam-se durante bastante tempo, o que, aliado às suas diminutas concentrações, garante a pequenez do custo do processo. De um modo

geral, é conveniente conservar uns três a cinco litros de soluto num recipiente de vidro, fundo e largo, com tampa, tendo o cuidado de aseptizar com formol (1%) para evitar a acção de certos fermentos. A operação de dessensibilização é conduzida em plena obscuridade e consiste apenas em mergulhar no recipiente, durante dois ou três minutos, o negativo a tratar, completamente desenrolado se for um rolo de película. Não é necessária alguma agitação fora do habitual. Retirado e escorrido o negativo, pode acender-se a luz de segurança e iniciar-se a revelação. A temperatura influe na rapidez com que o soluto penetra na gelatina, mas se ela se não afastar muito dos 18° C, os dois minutos aconselhados anteriormente são suficientes.

Quanto à luz de segurança, a sua cor e intensidade dependem do dessensibilizante. A intensidade é em geral vizinha da de uma lâmpada de 40 W, colocada a um metro; quanto à cor, varia entre o vermelho, para o pinacriptole verde (que exige uma lavagem em água corrente entre o banho dessensibilizador e a revelação) e o amarelo, para o 1.nitro-antraquinona.2.carboxilato de sódio, passando pelas cores intermédias. Por exemplo, o pinacriptole amarelo permite o uso do verde, cumulativamente com o do vermelho.

Alguns fabricantes de produtos químicos e fotográficos lançaram já no mercado dessensibilizadores em pastilhas, que vêm acompanhados de todas as instruções concernentes à concentração, tempo de imersão, luz de segurança, etc.. É sem dúvida, uma solução muito cómoda, se bem que o preço das pastilhas seja ligeiramente superior ao dos produtos comprados na drogaria.

Como última observação, deve fazer-se notar que a luz branca pode alterar certos dessensibilizantes, como sucede com o pinacriptole amarelo; é assim aconselhável mantê-los ao abrigo da luz.

Podem encontrar-se muitas informações, tanto sobre a teoria da dessensibilização como sobre as condições práticas de utilização dos dessensibilizadores mais comuns, nas obras a seguir indicadas:

1. «Chimie Photographique» por P. Glafkídes, ed. Montel, Paris 1949.
2. «Leçons de Photographie», tome I, por A. M. Cuisinier; ed. Montel, Paris 1949.
3. «The British Journal Photographic Almanac», 1953; art. «Desensitising».
4. «Toutes les formules», por G. I. Jacobson; ed. Prisma, Paris 1950.

Lisboa, Maio, 21, 1953

M. RUAS



ZEISS IKON A.G.
STUTT GART



Desde 330\$00, pode V. adquirir uma máquina

ZEISS IKON

Procure numa boa casa da especialidade

Representante :

SOC. OPTICA TÉCNICA OPTEC, LDA.

R. 1.º de Dezembro, 101-2.º — Tel. 26510 - Teleg. SOCOPTEC — LISBOA

P A I L L A R D

Câmaras e projectores cinematográficos de alta qualidade e para todos os formatos de amador.

M E O P T A

Aparelhos fotográficos FLEXARET e MIKROMA. Ampliadores de focagem automática OPEMATUS para 24×36 mm. e 6×6 cm. Ampliadores MAGNIFAX 6,5×9 cm. Ampliadores do tipo profissional MAGNITARUS 10×15 cm. e 13×18 cm. e HÉRCULES 18×24 cm. Diaprojectores, epidiascópios, microscópios, níveis geodésicos, óptica de ampliação e outros acessórios.

P R A K T I C A

Aparelho fotográfico do sistema reflex para o formato 24×36 mm. equipado com as famosas objectivas de Carl Zeiss, com diafragma automático. Mecânica de alta precisão. O aparelho de mais vastas possibilidades para filme de 35 mm.

B A L D A

Máquinas fotográficas alemãs 6×9 cm. BALDAFIX e BALDALUX e para 24×36 mm. BALDINETTE, equipadas com óptica de superior recorte a preços acessíveis.

E R G O L

Um revelador compensador de grão fino que aumenta a sensibilidade das emulsões fotográficas de 50 a 600 %.

I L O C A

Os aparelhos fotográficos 24×36 mm. com e sem telémetro acoplado que o amador prefere em atenção à qualidade e preço.

E X C E L S I O R

A grande marca alemã de tripés para fotografia e cinema de características inconfundíveis.

R A D I A N T

Écrans para cinema laváveis, incombustíveis e imputrescíveis da maior marca norte-americana.

e um vastíssimo sortido de

acessórios para fotografia e cinema de amadores, como por exemplo, disparadores flexíveis, disparadores automáticos, filtros, páraois, esmaltadeiras, etc.

R E P R E S E N T A N T E

M. Simões J.ºr

Rua da Conceição, 46, 1.º

Telefone 30306-07-Lisboa

RCL

SOCIEDADE RÁDIO-CINEMATOGRAFICA, LDA. ◆ PRAÇA DO AREEIRO, 9-2.º ◆ LISBOA

PRODUÇÃO E ALUGUER
DE FILMES DE 16 MM.,
COLORIDOS MUDOS E
SONOROS ◆ REDUÇÃO
DE FILMES DE 35 MM.
PARA 16 MM. ◆ SONO-
RIZAÇÃO DE FILMES ◆
REGISTO DE SOM ◆ AM-
PLIFICAÇÃO DE SOM ◆
MATERIAL DE CINEMA,
FOTOGRAFIA E SOM

RÁDIO-TEATRO EXPERI-
MENTAL ◆ CINEMA
EXPERIMENTAL ◆ LA-
BORATÓRIO FOTOGRÁ-
FICO PARA AMADORES
◆ ESTÚDIO DE SOM ◆
SALA DE PROJECCÃO
◆ GRAVAÇÕES E PRO-
JECCÕES NO EXTERIOR

PRODUÇÃO E MONTA-
GEM DE PROGRAMAS
RADIOFÓNICOS ◆ DIS-
CO COMERCIAL ◆ PUBLI-
CIDADE RADIOFÓNICA
E ◆ CINEMATOGRAFICA

PEQUENOS ANÚNCIOS

Através de pequenos anúncios classificados, «Plano Focal» torna possível, por um preço moderado, que os seus leitores efectuem a venda, compra ou troca de aparelhos e instalações, a procura ou oferta de técnicos, a venda de trabalhos, etc..

Os preços destes anúncios são os seguintes:

ARTIGOS USADOS — Compra-Venda	
-Traco — Cada linha.....	5\$00
PROCURA DE TÉCNICOS — Cada	
linha	5\$00
OFERTA DE TÉCNICOS — Cada linha	2\$50
INSTALAÇÕES TÉCNICAS — Procura	
e Venda — Cada linha.....	5\$00
APARELHOS ROUBADOS E PERDI-	
DOS — Cada linha.....	4\$00

Exemplo de anúncio e seu custo:

LEICA III

em 2.ª mão, bom estado, troca-se por
amplificador. Resposta a «Plano Focal» 127.
custará 15\$00.

Os nossos leitores e anunciantes, dado o
preço moderado destes anúncios e o facto de
circularem nos meios estritamente ligados a
Fotografia, Cinema, Rádio e Artes Gráfi-
cas — devem utilizá-lo, pois a sua eficácia
é incontestável.

J. BELTRÃO COELHO

APARTADO 854 — LISBOA

TELEF. 23696 — TELEG.: FOTECO

REPRESENTANTE
EXCLUSIVO DE:

TELLKO Papéis fotográficos e fotografia
a cores pelo processo «Telcolor»

Filtros, ampliadores, etc. **OMAG**

FRANKA Máquina fotográfica, modelos
«Solida», «Rollifix», «Bonafix»

Máquinas fotográficas modelos
«Paxette», «Paxina», «Imperial Box» **CARL BRAUN**

CINEGROS Coladeiras «Cinea», Enroladeiras
Bobines para filmes de 8 e 16 mm

Fotômetros para fotografia e
cinema **ACTINO**

J. BELTRÃO COELHO

ARMAZÉM: LARGO DO CARMO, 16

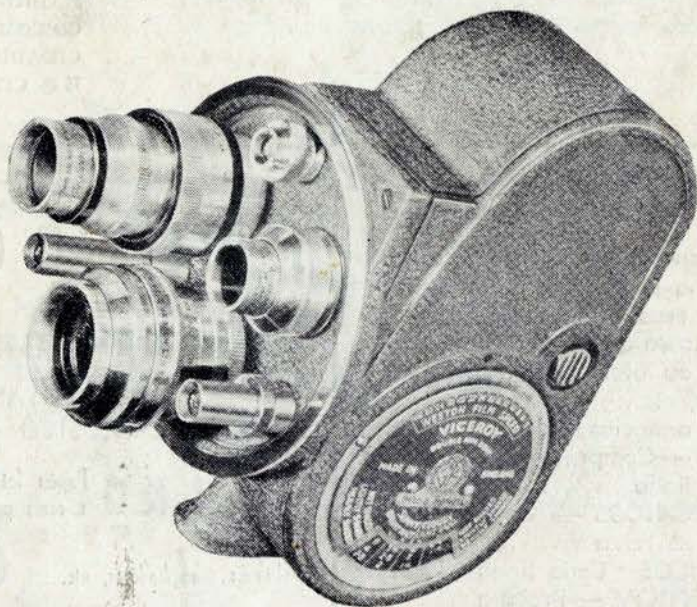
LISBOA

G.B.-Bell & Howell

TODA A GAMA DE EQUI-
PAMENTOS PARA CINEMA-
TOGRAFIA EM FORMATOS
REDUZIDOS

CÂMARAS DE FILMAR 8 E 16 MM. ♦ PROJECTORES DE 8 MM.
PROJECTORES DE 16 MM. MUDOS E SONOROS ♦ ACESSÓRIOS
DIAPOSITIVOS E FILMES FIXOS

NOVO SISTEMA DE SONORIZAÇÃO MAGNÉTICO



DEMONSTRAÇÕES, DETALHES E VENDAS NO SALÃO DE
EXPOSIÇÕES DOS REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:



CENTRO DE COOPERAÇÃO TÉCNICA, S. A. R. L.

RUA D. JOÃO V — TEL. 60807 — LISBOA