

LUZ & CENA

Editora Música & Tecnologia



R\$ 8,00

ANO XV - julho 2012 - Nº 156
www.luzecena.com.br

Cinecolor Brasil

David Trejo apresenta a empresa e fala dos planos de transmissão de filmes via satélite

Gil no Theatro Municipal

Luz de cinema no novo DVD ao vivo do artista

Direção de Fotografia

Um passo a passo com deveres e responsabilidades

entrevista

Bruno Miguel

Diretor mostra seu olhar sobre o mercado de filmes publicitários



LUZ & CENA

julho 2012

foto capa: divulgação



24

capa

Cinecolor Brasil

diretor geral david trejo apresenta a empresa e fala dos ousados planos de transmissão de filmes via satélite

por rodrigo sabatinelli

editorial	4
Produtos	6
destaque	10
em FoCo	12
hoLoFote	16
oPeração de Vídeo	40
edição de Vídeos Com Final Cut Pro	44
iLuminando	48



18

entrevista

Diretor de filmes publicitários, Bruno miguel fala do mercado e de sua produtora, a Mouse House

por rodrigo sabatinelli



22

dvd

Gilberto Gil grava, no Theatro Municipal, o dVd *Concerto de Cordas e Máquinas de Ritmo*

por Fernando Barros



42

direção de fotografia para vídeo

O que faz o diretor de fotografia?

por Léo miranda



56

galeria

o universo particular de dave hill

por rodrigo sabatinelli



O futuro logo ali

Filmes via satélite. Filmes estes que, há pouco tempo, assustavam espectadores nas salas de cinema. “o trem vai sair da tela!” era o que muitos pensavam. muitos não só pensavam isso, mas também gritavam, nos tão fascinantes – para todos – quanto apavorantes – para alguns – primórdios da invenção dos irmãos Lumière.

Mas isso foi há muito tempo... Ok, mas pense, por exemplo, nos consideravelmente mais próximos anos 1960. Diga, então, para alguém que nele vive que em algumas décadas filmes serão transmitidos via satélite. A resposta de muitos, pode apostar, não seria “tem certeza?”, mas, sim, “o que é um satélite?”.

a espantosa velocidade da tecnologia abraça a arte com um carinho especial. mas se a produção cinematográfica é obviamente contemplada pela revolução dos bits (quantas vezes você já não viu por aqui matérias, notícias ou entrevistas que comentavam as delícias viabilizadas por câmeras digitais que só faltam falar?), a transmissão também é. Nunca havia pensado nisso? Nem quando inocentemente baixou aquele filme raro, fora de catálogo, renegado pelo diretor, em menos de dez minutos via Pirate Bay? Ok... Se nunca havia refletido a fundo sobre os caminhos digitais que obras cinematográficas hoje percorrem tão facilmente, difícil crer que poderia ter parado um minuto para pensar que até as salas de cinemas poderiam viver uma verdadeira transformação no quesito transmissão.

Essa transformação é anunciada pelo diretor geral da Cinecolor Brasil, David Trejo, em nossa matéria de capa. Nela, Trejo conta toda a história da companhia, que tem foco em serviços laboratoriais e de pós-produção e atende a todo o processo de finalização óptica e digital nos mercados de TV, publicidade e cinema. E em “toda a história” estão desde os primeiros passos da empresa até seu futuro, que inclui a utilização de um satélite próprio, ação esta que irá minimizar riscos e garantirá a qualidade do envio de materiais às salas de exibição. Curioso? Vá direto para a página 24.

Outra matéria que você encontrará nesta edição 156 da L&C é a que conta os bastidores do novo DVD de Gilberto Gil. Em comemoração aos seus 70 anos de vida, este que é um dos maiores artistas brasileiros resolveu gravar uma apresentação do show *Concerto de Cordas e Máquinas de Ritmo* (que também dá nome ao DVD) no grande Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e acompanhado pela Orquestra Petrobrás Sinfônica. E poderia ser melhor do que isso? Sim, e foi, pois com o projeto de iluminação de Samuel Betts, que levou luz de cinema ao palco e brilho especial ao público, o que era bom para os ouvidos também encantou no aspecto visual. Como música para os olhos.

Boa leitura!

Marcio Teixeira

A LEITURA DA LUZ



Jamilé Formann

LINGUAGEM ESCRITA

Encontrei em Recife, Pernambuco, nos dias 15, 16 e 17 de junho deste ano, o meu amigo Osvaldo Perrenoud, iluminador, diretor de fotografia, professor de iluminação cênica do Instituto de Pós-Graduação – IPOG e que foi colunista da *Luz & Cena* por muito tempo. há alguns meses temos conversado por e-mail sobre a pesquisa que ele vem realizando sobre mapas de luz. osvaldo resolveu fazer um levantamento sobre como os iluminadores elaboram seus mapas de luz, com o objetivo de verificar o que cada um considera relevante para constar no mapa e identificar se há algum elemento comum nos diferentes mapas. Ou seja, a pesquisa toca no ponto da padronização.

Ele já conseguiu reunir mais de 400 tipos de mapas de luz, nacionais e internacionais, e os resultados preliminares de sua análise indicam a falta de padronização. se um mapa de luz é a representação gráfica de um projeto de iluminação criado para determinado espetáculo, e se tal mapa vai ser lido e interpretado por um técnico que montará a luz no local onde se dará o evento, que parâmetros deveriam estar registrados no mapa para garantir a reprodução do projeto original? Chego a pensar que, diante da falta de padronização, o técnico que monta a luz pode, muitas vezes, se ver diante de uma aventura iconográfica toda vez que chega em suas mãos um mapa de luz com características gráficas e simbólicas diferentes.

Comentei com o osvaldo que isso não acontece na música, pois o “documento” que registra uma com-

posição é a partitura. Pode-se criar uma música no Brasil e enviar a partitura para o Japão com a garantia mínima que o músico japonês irá executar a obra e fará soar os mesmos sons criados pelo compositor. Aliás, a partitura (mapa de som) sobrevive padronizada e é reconhecível seja de um país para outro como também de um século para outro. músicas criadas no século 18 por Bach, Mozart ou Beethoven podem ser executadas ainda hoje porque a leitura da partitura se tornou possível em razão da padronização dos sinais gráficos.

O que me chama a atenção é que a luz é visível e o som é invisível. Isto é, para um fenômeno invisível como o som foi possível padronizar a representação gráfica dos sons (a partitura) desde a Idade Média, quando o assunto é música ocidental. Mas, para um fenômeno visível como a luz, parece que ainda não se encontrou um modelo, uma padronização de sua representação gráfica (o mapa de luz), dedução minha com base nos dados coletados pelo osvaldo Perrenoud.

Então, fica uma pergunta no ar: como foi possível, há mais de mil anos, se padronizar a grafia de um evento invisível (som) e não se conseguiu padronizar a grafia de um evento visível (luz)?

MATÉRIA-PRIMA

eu vou me arriscar a oferecer uma resposta na esperança de encontrar outras respostas vindas dos profissionais da iluminação cênica ou de qualquer pessoa que encontra outro ângulo de visão sobre o tema. as matérias-primas da música são o som e o silêncio. Então, uma partitura precisa deixar isso claro, isto é, ter uma grafia para o som e uma grafia diferente para o silêncio (em música, é chamado de “pausa”). imagino que a matéria-prima da iluminação seja a luz e a escuridão. entre um brilho intenso de luz e a escuridão (BO) há uma vasta variação do fenômeno luminoso. na música é assim também: entre o som e o silêncio há uma vasta variação dos limites sonoros, desde o som mais forte até acontecer o silêncio. Na iluminação há inúmeros artefatos que são combinados para produzir a luz e o seu vasto repertório de cores: refletores, gelatinas, automação, dimmerização etc. Na música também é assim: há diferentes equipamentos (instrumentos) para produzir sons e que dão origem a diferentes efeitos auditivos (timbres): piano, guitarra, bateria, oboé, violino, voz etc.

na realidade comercial de cada época há uma determinada quantidade de equipamentos (artefatos) que vão parar dentro das casas de espetáculo, o que significa

que não é infinito o número de produtos à disposição do iluminador, assim como não é infinito o número de instrumentos musicais numa orquestra ou banda de rock. Contudo, parece ser infinito o número de músicas produzidas no mundo, assim como o número de “iluminações”, mesmo diante de um número finito de materiais com os quais se produz a música ou a iluminação. Então, a minha resposta, que se encontra em fase de desenvolvimento, aponta para a realidade de que, na música, os instrumentos são finitos numa orquestra sinfônica prestes a executar uma partitura, assim como na caixa cênica são finitos os equipamentos de luz representáveis no mapa do iluminador.

“ **Alguns iluminadores disponibilizam, no mapa, seus telefones ou e-mails, para que possam explicar o significado de um sinal gráfico não compreendido. É como se, numa orquestra, na hora de executar o *Bolero de Ravel*, o maestro precisasse telefonar para o falecido Ravel para tirar dúvidas** ”

De posse da disponibilidade material (a quantidade de instrumentos e seus diferentes tipos) presente numa orquestra ou em um trio de forró pé-de-serra, um compositor pode criar músicas e grafá-las de modo universal, assim como se faz com as 26 letras disponíveis no alfabeto atual da língua portuguesa, para gerar infinitos tipos de textos. Sem padronização, sem ordem, sem convenções, o texto que temos nas mãos não seria possível, ou então teríamos que interpretar algo como “krqrmuj lwphhfy çxdzpo ueoi zzzzzzzzzzzzzz”.

Com base nos dados coletados pelo Osvaldo Perrenoud, há indícios de que o iluminador, ao criar a luz para determinado espetáculo, pode ter um mapa de luz que não coincida com o mapa de luz de outro iluminador, mesmo que os equipamentos sejam os mesmos naquele lugar. nosso cientista osvaldo me disse que alguns iluminadores disponibilizam, no mapa, seu telefone ou e-mail – afinal, podem receber um chamado à distância para ser perguntado sobre o significado de determinado sinal gráfico, símbolo, desenho... É como se, numa orquestra, na hora de fazer a montagem para a apresentação do *Bolero de Ravel*, o maestro precisasse telefonar para o Ravel (falecido Ravel) e dizer “olha, não identificamos o

que significa esse desenho no canto da página...”. Ou seja, não seria “o” *Bolero de Ravel*, mas “um” *Bolero de Ravel*. E como seria possível tocar sinfonias ou MPB se cada compositor usasse seus próprios códigos?

DO FINITO AO INFINITO

Se os materiais existem de forma finita, não significa que o produto artístico será finito, afinal, na música ocidental há milhões de músicas diferentes, criadas por séculos e séculos com o uso de números limitados de instrumentos e notas musicais. São os 12 sons que se convencionou usar: as sete notas (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si) mais as cinco notas extras (sustenidos ou bemóis). Ninguém enxerga o som que ouve, mas, curiosamente, esse mundo invisível recebeu uma padronização gráfica.

Por que não há padronização gráfica nos mapas de luz? O Osvaldo Perrenoud, autor dessa pesquisa, vai nos dar uma resposta quando publicar seu trabalho. Como não tive acesso a todos os pormenores da pesquisa (talvez inédita no mundo) e tudo o que ouvi foi enquanto almoçávamos em Recife, no voo de retorno à Brasília fiz minhas reflexões e resolvi me arriscar a dar uma resposta: na música houve a sistematização permanente do conhecimento. Isto é, superou-se a exclusividade da relação mestre/discípulo como modelo de formação profissional e foram criadas instituições de ensino. Na música, desde a Idade Média foram criados os “conservatórios de música”. Eles existem ainda e hoje há também universidades de música, pós-graduação em música, mestrado em música, doutorado em música. Isto é, trata-se da sistematização permanente do ensino.

Na base do ensino, encontra-se a formação técnica e teórica da música. a teoria é um conjunto de convenções que foram extraídas das realizações do mundo prático. tomou-se a realidade prática para compor

a teoria de modo que fosse passada através das gerações, que aprenderam, por exemplo, um código gráfico para viabilizar a leitura e a escrita daquilo que na prática já se realizava. Como a realidade é múltipla, diversa, foi necessário convencionar na música, por exemplo, que, de uma quantidade enorme de sons, alguns fossem eleitos para serem codificados graficamente e executados pelos instrumentos ocidentais disponíveis. É interessante como novos instrumentos que surgiram após a partitura (piano, sintetizadores, guitarras... ou softwares) se encaixaram com o padrão pré-existente de grafia. De um oceano de frequências sonoras (Hz), apenas 12 sons foram adotados para serem executados por um equipamento – o instrumento musical – e é a combinação infinita dessas 12 notas que são grafadas numa partitura.

Muitas músicas não chegam a usar todos os 12 sons. É como se, no mundo da luz, se decidisse que das milhões de cores existentes (cores são frequências, assim como os sons), apenas “x” cores comporiam o repertório material a ser utilizado artisticamente pelo iluminador. Alguém vai torcer o nariz e dizer “uau, mas isso limitaria completamente a criatividade, reduziria muito os efeitos e a criação da luz etc.”. então alguém pergunta: “mas como apenas 12 sons convencionados, extraídos da infinidade prática, cadastrados e normatizados pela teoria da música ocidental, foram suficientes para um número infinito de músicas de Beethoven a Chitãozinho e Xororó, de Palestrina a Beatles, de Schubert a James Hendrix, de Debussy a Michael Jackson?”.

Pronto. eis minha conclusão: a falta de padronização dos mapas de luz tem origem na inexistência de uma formação teórica sistematizada, institucionalizada e constante, que fosse capaz de (como na música, desde a Idade Média) uniformizar a compreensão para quem cria ou interpreta um mapa de luz, sobre o que é



Uma partitura: “mapa sonoro” reconhecível em qualquer país e através dos séculos

necessário, ou não, para se “grafar universalmente um projeto de iluminação”, isto é, com códigos universais convencionalizados extraídos da prática para compor a normatização (teoria) para todas as gerações de iluminadores (compositores) e técnicos/auxiliares montadores (intérpretes) de um projeto de luz (a obra).

“ **A falta de padronização dos mapas de luz tem origem na inexistência de uma formação teórica sistematizada, institucionalizada e constante** ”

Não há, no Brasil, um “conservatório de luz” para se formar o profissional com as bases teóricas universais, que funcione não apenas na mente de alguém, não apenas restrito às práticas de um lugar, mas que sirva a todos e funcione em todos os lugares hoje, amanhã e através dos séculos, já que assim funcionou para representar graficamente o mundo invisível, sonoro e infinito da música e seus 12 sons.

De todo modo, é muito bom saber que muitos profissionais da iluminação cênica se dedicam e se esforçam para transmitir seus conhecimentos, organizam associações para compartilhar ideias, registram suas experiências em livros, sites e fóruns...

PAUSA PARA UMA XÍCARA DE CHÁ

gostaria de recomendar os seguintes livros:

- *Conceito de iluminação cênica* (Roberto Gill Camargo)
- *La luz en el teatro – manual de iluminación* (Eli Sirlin)
- *Stage lighting revealed – a design and execution handbook* (Glen Cunningham)
- *Concert lighting – techniques, art and business* (James L. Moody)

RUMOS CONTEMPORÂNEOS DA ILUMINAÇÃO

Quando surgem trabalhos acadêmicos (as pesquisas de Hamilton Saraiva, Ladislao Szabó, Cláudia de Bem, Osvaldo Perrenoud, Jamile Tormann, Valmir Perez, Eduardo Tudella, Laura Figueiredo e Roberto Gill Camargo (aqui citados porque os trabalhos chegaram ao meu conhecimento), percebo como é rica a diversidade de focos para se desenvolver estudos no campo da iluminação cênica. No caso da música, a teoria foi muitíssimo salutar, foi a espinha dorsal, o elemento estruturalizante para produzir a padronização do ensino e da aprendizagem que se converteu em experiência comum, ou seja, o patrimônio de todos. A teoria nada mais é do que a materialização da experiência prática em forma de texto e símbolos gráficos. Teoria (registro da prática, convenções para disciplinar resultados) é diferente de Filosofia (ambiente dialético, forno do pensamento, lógica, reflexão, crítica).

a sistematização do ensino em ambiente institucionalizado e duradouro (constante) permite a consolidação das ideias que no passado um grupo organizado adotou para construir o destino do conhecimento sobre sua atividade. Pode-se atravessar as fronteiras e os séculos com o registro padronizado dos resultados artísticos e técnicos. A partitura permanece e funciona como sempre funcionou, isto é, para salvar a ideia de alguém e ser lida e executada por todos que foram alfabetizados com a base teórica padronizada. Trabalhos como o de Osvaldo Perrenoud, sobre a representação gráfica dos mapas de luz; o de Valmir Perez, sobre softwares de projetos de iluminação; o de Jamile Tormann, sobre a formação do profissional; o de Cláudia de Bem, sobre a relação entre iluminação cênica, sustentabilidade e eficiência energética; o de Hamilton Saraiva (*in memoriam*), ao examinar a história, a técnica e a estética da iluminação teatral; o de Ladislao Szabó (*in memoriam*), sobre como quatro arquitetos modernos trataram a luz em suas obras; o de Eduardo Tudella, sobre o design da cena por meio da luz e da cenografia; o de Laura Figueiredo, sobre as estratégias usadas pelos iluminadores para a construção da cena teatral, e o de Roberto Gill Camargo, sobre a função estética da luz, conotam o valor do ambiente acadêmico, já que se investe na produção da pesquisa como forma sistematizada da produção do conhecimento.

Ver profissionais da iluminação cênica assumirem postos universitários como professores ou coordenadores de cursos de graduação e pós-graduação é uma situação histórica e que se expande no mundo contemporâneo desde que o saudoso Hamilton Saraiva, o “Moisés”, abriu o mar para a travessia dos amantes da profissão em direção à experiência duradoura da pesquisa sistematizada em ambiente institucionalizado. Hoje, para os amantes da iluminação cênica, existe a real possibilidade de frequentar um curso com ensino teórico sistematizado no âmbito da pós-graduação em iluminação, cujos resultados práticos são demonstráveis pela inserção dos alunos no mercado de trabalho, que extrapola a atuação apenas em eventos musicais ou teatrais, pois agem na realidade mais abrangente, com projetos de iluminação para residências, hotéis, centros comerciais, áreas públicas e urbanas, ruas, praças, monumentos e fachadas de edificações, onde conciliam as bases teóricas luminotécnicas com a propensão artística de embelezar e dinamizar os ambientes com luz.

“ **Acredito na sistematização do conhecimento para melhor fundamentar a realidade prática e para converter desejos diferentes e variados em um interesse comum** ”

Para tanto, trabalha-se a luz como linguagem no entendimento de que possui um vocabulário teórico (materialização textual e gráfica uniforme que representa a prática), de modo que um produto criativo da mente encontre tanto o respaldo da disponibilidade material (equipamentos), fornecido pela indústria da iluminação, quanto o respaldo dialógico, técnico-artístico, entre os profissionais da cadeia produtiva – aqueles que criam projetos de iluminação e aqueles que os executam por meio da interpretação da grafia que se consolida no tempo e no espaço quando há investimento na teoria.

Sobre o tema da padronização do mapa de luz, em breve poderemos contar com a conclusão de Osvaldo Perrenoud, autor da pesquisa que me estimulou a escrever este texto. Acredito na sistematização do conhecimento para melhor fundamentar a realidade prática e para converter desejos diferentes e variados em um interesse comum. Kurt Lewin já dizia: “não há nada mais prático que uma boa teoria”.

Farley Derze é professor do Instituto de Pós-Graduação, diretor de Gestão e Pesquisa da empresa Jamile Tormann Iluminação Cênica e Arquitetural e membro do Núcleo de Estética e Semiótica da UnB. Doutorando em Arquitetura. E-mail: diretoria@jamilletormann.com



assessoria
consultoria
cursos
projetos

