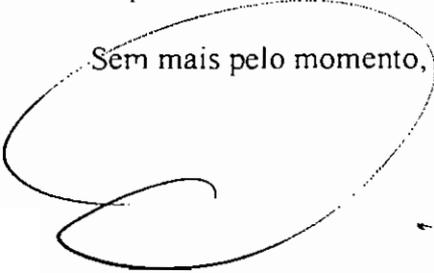


São Paulo, 22 de Setembro de 2003.

Venho por esta encaminhar meu memorial descritivo como um dos itens necessários para participação no concurso para provimento efetivo de um cargo de professor doutor junto ao Departamento de Cinema Rádio e Televisão na área de "Som".

Sem mais pelo momento, subscrevo-me,



Prof. Dr. Eduardo Simões dos Santos Mendes



MEMORIAL DESCRITIVO

PROF. DR. EDUARDO SIMÕES DOS SANTOS MENDES

SETEMBRO DE 2003

MEMORIAL DESCRITIVO

A. DADOS DE IDENTIFICAÇÃO

Nome: Eduardo Simões dos Santos Mendes
Filiação: Victor dos Santos Mendes e
Elza Simões dos Santos Mendes
Data de Nascimento: 31 de Maio de 1963
RG: 12.320.348-X
CPF: 045.464.778/64
Endereço: R. Isaac Arnes, 36, apto. 07 – 05075-040 – São Paulo - SP
e-mail: edusm@usp.br

B. MEMORIAL DESCRITIVO

1. ATIVIDADES DE ENSINO

1.1 GRADUAÇÃO

1º. Semestre de 1990 –

Sonoplastia Cinematográfica I, no Curso de Comunicação Social – Habilitação em Cinema da ECA/USP e

Sonoplastia Cinematográfica III, no Curso de Comunicação Social – Habilitação em Cinema da ECA/USP.

2º. Semestre de 1990 –

Sonoplastia Cinematográfica II, no Curso de Comunicação Social – Habilitação em Cinema da ECA/USP.

1º. Semestre de 1991 –

Sonoplastia Cinematográfica I, no Curso de Comunicação Social – Habilitação em Cinema da ECA/USP e

Sonoplastia Cinematográfica III, no Curso de Comunicação Social – Habilitação em Cinema da ECA/USP.

2º. Semestre de 1991 –

Sonoplastia Cinematográfica II, no Curso de Comunicação Social – Habilitação em Cinema da ECA/USP.

1º. Semestre de 1992 –

Sonoplastia Cinematográfica I, no Curso de Comunicação Social – Habilitação em Cinema da ECA/USP e

Sonoplastia Cinematográfica III, no Curso de Comunicação Social – Habilitação em Cinema da ECA/USP.

2º. Semestre de 1992 –

Sonoplastia Cinematográfica II, no Curso de Comunicação Social – Habilitação em Cinema da ECA/USP.

1º. Semestre de 1993 –

Sonoplastia Cinematográfica I, no Curso de Comunicação Social – Habilitação em Cinema da ECA/USP,

Sonoplastia Cinematográfica III, no Curso de Comunicação Social – Habilitação em Cinema da ECA/USP e

Sonorização para Cinema e Vídeo I, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP.

2º. Semestre de 1993 –

Sonorização para Cinema e Vídeo II, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP.

1º. Semestre de 1994 –

Sonorização para Cinema e Vídeo I, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP.

Sonorização para Cinema e Vídeo II, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP e

Produção e Interpretação para Rádio I, no Curso de Comunicação Social – Habilitação em Rádio e Televisão da ECA/USP.

Além de atuar como professor colaborador na seguinte disciplina:

Expressão em Cinema e Vídeo I, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP.

2º. Semestre de 1994 –

Sonorização para Cinema e Vídeo III, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP e

Direção de Programas para Rádio II, no Curso de Comunicação Social – Habilitação em Rádio e Televisão da ECA/USP.

Além de atuar como professor colaborador na seguinte disciplina:

Elementos de Trilha Musical/Sonoplastia, no Curso de Comunicação Social – Habilitação em Rádio e Televisão da ECA/USP e no

Curso de Alta Especialização em Som Cinematográfico com o Prof. Nerio Barberis no Centro de Capacitación Cinematográfica, na Cidade do México – México.

1º. Semestre de 1995 –

Sonorização para Cinema e Vídeo II, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP,

Projeto Experimental em Sonorização I, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP e

Produção e Interpretação para Rádio I, no Curso de Comunicação Social – Habilitação em Rádio e Televisão da ECA/USP.

Além de atuar como professor colaborador na seguinte disciplina:

Expressão em Cinema e Vídeo I, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP.

2º. Semestre de 1995 –

Sonorização para Cinema e Vídeo III, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP, Projeto Experimental em Sonorização II, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP e Direção de Programas para Rádio II, no Curso de Comunicação Social – Habilitação em Rádio e Televisão da ECA/USP.

Além de atuar como professor colaborador nas seguintes disciplinas:

Expressão em Cinema e Vídeo II, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP e Semiologia da Imagem, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP.

1º. Semestre de 1996 –

Sonorização para Cinema e Vídeo II, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP e Projeto Experimental em Sonorização I, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP.

Além de atuar como professor colaborador na seguinte disciplina:

Expressão em Cinema e Vídeo I, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP.

2º. Semestre de 1996 –

Sonorização para Cinema e Vídeo III, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP e Projeto Experimental em Sonorização II, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP.

Além de atuar como professor colaborador nas seguintes disciplinas:

Expressão em Cinema e Vídeo II, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP,

Montagem e Edição I, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP e

Semiologia da Imagem, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP.

1º. Semestre de 1997 –

Sonorização para Cinema e Vídeo I, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP,

Sonorização para Cinema e Vídeo II, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP e

Projeto Experimental em Sonorização I, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP.

Além de atuar como professor colaborador na seguinte disciplina:

Expressão em Cinema e Vídeo I, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP.

2º. Semestre de 1997 –

Sonorização para Cinema e Vídeo III, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP e Projeto Experimental em Sonorização II, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP.

Além de atuar como professor colaborador nas seguintes disciplinas:

Expressão em Cinema e Vídeo II, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP e

Semiologia da Imagem, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP.

1º. Semestre de 1998 –

Sonorização para Cinema e Vídeo I, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP,

Sonorização para Cinema e Vídeo II, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP,

Projeto Experimental em Sonorização I, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP e

Elementos da Linguagem Musical- Relação com Imagem e Som, no Curso de Comunicação Social – Habilitação em Rádio e Televisão da ECA/USP.

Além de atuar como professor colaborador na seguinte disciplina:

Expressão em Cinema e Vídeo I, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP.

2º. Semestre de 1998 –

Sonorização para Cinema e Vídeo III, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP e Projeto Experimental em Sonorização II, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP. Além de atuar como professor colaborador na seguinte disciplina:
Expressão em Cinema e Vídeo II, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP.

1º. Semestre de 1999 –

Sonorização para Cinema e Vídeo I, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP, Sonorização para Cinema e Vídeo II, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP, Projeto Experimental em Sonorização I, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP e Elementos da Linguagem Musical- Relação com Imagem e Som, no Curso de Comunicação Social – Habilitação em Rádio e Televisão da ECA/USP. Além de atuar como professor colaborador na seguinte disciplina:
Expressão em Cinema e Vídeo I, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP.

2º. Semestre de 1999 –

Sonorização para Cinema e Vídeo III, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP e Projeto Experimental em Sonorização II, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP. Além de atuar como professor colaborador na seguinte disciplina:
Expressão em Cinema e Vídeo II, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP.

1º. Semestre de 2000 –

Sonorização para Cinema e Vídeo I, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP, Sonorização para Cinema e Vídeo II, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP e Projeto Experimental em Sonorização I, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP. Além de atuar como professor colaborador na seguinte disciplina:
Expressão por Imagens e Sons I, no Curso Superior do Audiovisual da ECA/USP.

2º. Semestre de 2000 –

Sonorização para Cinema e Vídeo III, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP e Projeto Experimental em Sonorização II, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP. Além de atuar como professor colaborador na seguinte disciplina:
Expressão por Imagens e Sons II, no Curso Superior do Audiovisual da ECA/USP.

1º. Semestre de 2001 –

Projeto Experimental em Sonorização I, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP e Som I, no Curso Superior do Audiovisual da ECA/USP. Além de atuar como professor colaborador na seguinte disciplina:
Expressão por Imagens e Sons I, no Curso Superior do Audiovisual da ECA/USP.

2º. Semestre de 2001 –

Sonorização para Cinema e Vídeo III, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP e Projeto Experimental em Sonorização II, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP. Além de atuar como professor colaborador na seguinte disciplina:
Expressão por Imagens e Sons II, no Curso Superior do Audiovisual da ECA/USP.

1º. Semestre de 2002 –

Projeto Experimental em Sonorização I, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP e Som I, no Curso Superior do Audiovisual da ECA/USP.

Além de atuar como professor colaborador na seguinte disciplina:

Expressão por Imagens e Sons I, no Curso Superior do Audiovisual da ECA/USP.

2º. Semestre de 2002 –

Projeto Experimental em Sonorização II, no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP e Som IV, no Curso Superior do Audiovisual da ECA/USP.

Além de atuar como professor colaborador na seguinte disciplina:

Expressão por Imagens e Sons II, no Curso Superior do Audiovisual da ECA/USP.

1º. Semestre de 2003 –

Som III, no Curso Superior do Audiovisual da ECA/USP.

Além de atuar como professor colaborador na seguinte disciplina:

Expressão por Imagens e Sons I, no Curso Superior do Audiovisual da ECA/USP.

2º. Semestre de 2003 –

Som II, no Curso Superior do Audiovisual da ECA/USP.

1.2 PÓS-GRADUAÇÃO

1º. Semestre de 2003 –

“Sound Design”/Projeto de Som: A Construção da Trilha Sonora no Cinema Narrativo Ficcional, na ECA/USP.

2º. Semestre de 2003 –

“Sound Design”/Projeto de Som: A Construção da Trilha Sonora no Cinema Narrativo Ficcional, na ECA/USP.

1.3 EXTENSÃO

1990 –

Ministrante do curso “A Trilha Sonora Cinematográfica”, oferecido pelas Oficinas Culturais Oswald de Andrade da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, de 24 de Julho a 17 de Agosto.

1991 –

Ministrante do curso “O Pensamento Sonoro Cinematográfico”, oferecido pela Universidade Federal do Mato Grosso de 22 a 27 de Julho.

Ministrante do módulo de som do “Núcleo de Realização Cinematográfica”, oferecido pelas Oficinas Culturais Oswald de Andrade da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo e pela CDI – Cinema Distribuição Independente, no mês de Agosto.

1995 –

Ministrante da aula sobre Sonorização Videográfica dentro do II Curso de Iniciação em Vídeo promovido pelo projeto Univideo do CECAE, em Piracicaba, em 10 de Outubro.

1996 –

Ministrante da Oficina de Pós-Produção Digital no II Ciclo de Workshops de Novas Tecnologias, promovido pela Prefeitura da Cidade de São Paulo, em Outubro.

1997 –

Ministrante do curso “A Trilha Sonora Cinematográfica”, oferecido pela Amazoom Filmes e pelo CRAVA (Coletivo de Realizadores Audiovisuais da Amazônia) durante o I Encontro de Profissionais de Cinema e Vídeo, em Belém do Pará, de 08 a 12 de Maio.

Ministrante da Oficina de Pós-Produção Digital no III Ciclo de Workshops de Novas Tecnologias, promovido pela Prefeitura da Cidade de São Paulo, em 11 de Outubro.

1998 –

Ministrante da Oficina de Pós-Produção Digital no IV Ciclo de Workshops de Novas Tecnologias, promovido por L. M. Stein Promoções e Produções, de 05 a 08 de Outubro.

Ministrante da Oficina de Som Digital na Mostra MIS de Vídeo, promovida pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo em 15 de Outubro.

1999 –

Ministrante da Oficina de Som Digital no IV Festival Brasileiro de Cinema Universitário, promovido pela Universidade Federal Fluminense, em Niterói, de 26 a 28 de Maio.

2000 –

Ministrante da Oficina de Edição de Som no 28º. Festival de Cinema de Gramado, promovido pelo Curso de Especialização em Produção Cinematográfica da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, em Gramado, de 03 a 04 de Agosto.

Ministrante de Oficina de Som no Audiovisual na II Semana de Imagem e Som, promovida pelo Curso de Imagem e Som da Universidade de São Carlos, em 09 de Novembro.

2001 –

Ministrante da Oficina Edição de Som no VI Festival Brasileiro de Cinema Universitário, promovido pela Universidade Federal Fluminense, em Niterói, de 06 a 10 de Junho.

1.4 ORIENTAÇÃO

Orientação de alunos de graduação do Cursos de Cinema e Vídeo da ECA na especialização Som.

1996/1997 –

Angela C. Tesheiner, Denice T. F. Brock, Fernanda A. L. Ramos, Gabriela A. Cunha e Ricardo C. Homsí.

1997/1998 –

Felipe S. Berlim, Silvia O. Hayashi, Luciana Suzuki e Laura T. Faerman.

1998/1999 –

Bernardo S. Oliveira, Bruno Carneiro e Luciana C. L. Brancalion.

1999/2000 –

Adriano H. Kakazu, Alethea Silvestre, Andre Uesato, Marcio M. Perez e Rodrigo C.C.R. Reis.

2000/2001 –

Elena I. B. G Filippi, Joana R. L. Carvalho, Kira S. Pereira e Maria Farkas.

2001/2002 –

Caio L. G. Polesi, Cláudio A. Ferreira, Juliana P. Carvalho, Luiz A. Massareli e Rodrigo C. Oliveira.

Orientação de alunos de graduação do Curso Superior do Audiovisual da ECA/USP na ênfase Som.

2001/2002 –

Andre A. Magrini, Bruno L. K. Suzuki e Luciano G. Caldas.

2002/2003 –

Andre P. Bonfim, Guilherme C. D. Martins, Guilherme C. Cesar, Maria L. P. Tippi e Roney G. Freitas.

Orientação de TCC

Gerson Lerner. História da Bíblia para crianças: adaptação radiofônica. CTR/ECA/USP, 1998.

Esther Lerner. Criação e execução de CD de ruídos e sons ambientes típicos da realidade brasileira. CTR/ECA/USP, 1999.

Elena Basaldúa Filippi. O som na TV: processo de produção e análise do seu uso. CTR/ECA/USP, 2002.

2. PRODUÇÃO INTELECTUAL

2.1. TESES DEFENDIDAS

MENDES, E. S. S. **A Trilha Sonora nos Filmes de Curta-Metragem produzidos no estado de São Paulo entre 1982 e 1992**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social/Cinema) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

MENDES, E. S. S. **Walter Murch: A Revolução no Pensamento Sonoro Cinematográfico**. Tese (Doutorado em Comunicação Social/Cinema) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

2.2. ARTIGOS PUBLICADOS

MENDES, E. S. S. Para uma reflexão em torno da análise do som cinematográfico. **Balalaica**: Revista Brasileira de Cinema e Cultura, n.1, SP, 1997, p. 79-83.

BALOGH, A. M.; GIANNASI, A. M.; MENDES, E. S. S.; LIMA, M. A. Blade Runner: Caçador de Luzes e Sombras. **Revista Comunicações e Artes**, v.11, n.14, SP, 1985, p. 121-137.

2.3. PRODUÇÃO ARTÍSTICA

2.3.1. PREMIAÇÕES

Melhor Som na Jornada de Cinema da Bahia por “Mutante...”, 2002.

Melhor Som no Festival de Cinema Recife por “Copacabana”, 2000.

Melhor Som no Festival de Cinema Latino-Americano de Havana (Cuba) por “Um Céu de Estrelas”, 1997.

Melhor Som no Festival de Cinema Brasileiro de Brasília por “Um Céu de Estrelas”, 1996.

Melhor Som no Festival de Cinema Brasileiro de Brasília por “Hip-Hop SP”, 1990.

Prêmio Especial do Juri no Rio-Cine Festival pela Edição de Som de “The Masp Movie - O Filme do Masp”, 1986.

2.3.2. FILMOGRAFIA

Supervisor de edição de som do longa-metragem “Como Fazer um Filme de Amor”, de José Roberto Torero, produção Superfilmes, SP, 2003.

Co-supervisor de edição de som do longa-metragem “Aurélia Schwartznega” de Carlos Reichenbach, produção Dezenove Cinema e Vídeo, SP, 2003.

Editor de Som e mixador do média-metragem “O Mundo Cabe numa Cadeira de Barbeiro”, de José Roberto Torero, produção Superfilmes, SP, 2002.

Editor de Som e mixador do curta-metragem “Castanho”, de Eduardo Valente, produção Eduardo Valente, RJ, 2002.

Editor de Som do curta-metragem “Morte”, de José Roberto Torero, produção Superfilmes, SP, 2002.

Co-editor de Som e co-mixador do curta-metragem “Equilíbrio e Graça”, de Carlos Reichenbach, produção Dezenove Cinema e Vídeo, SP, 2002.

Co-editor de Som e co-mixador do curta-metragem “No Passo da Véia”, de Jane Malaquias, produção Set, Recife, 2002.

Co-mixador do curta-metragem “Plano-Sequência”, de Patrícia Moran, produção Dezenove Cinema e Vídeo, SP, 2002.

Editor de Som do curta-metragem “Mutante...”, de Rubens Rewald e Rossana Foglia, produção Confeitaria de Cinema, SP, 2002.

Co-editor de Som e co-mixador da série de televisão “Intérpretes do Brasil”, de Isa Ferraz, produção Superfilmes, SP, 2001/2002.

Editor de Som do longa-metragem “Latitude Zero”, de Toni Venturi, produção Olhar Imaginário, SP, 2001.

Co-editor de Som do longa-metragem "Carrego Comigo", de Chico Teixeira, produção Superfilmes, SP, 2001.

Mixador do curta-metragem "Um Sol Alaranjado", de Eduardo Valente, produção Eduardo Valente, RJ, 2001.

Co-editor de Som e co-mixador do curta-metragem "Club", de Cristiano Zanella e Drégus de Oliveira, produção Freak Show, Porto Alegre, 2001.

Co-editor de Som e co-mixador do curta-metragem "Vênus", de Cássio Tolpolar, produção Cássio Tolpolar, Porto Alegre, 2001.

Co-editor de Som e co-mixador do curta-metragem "Suco de Tomate", de Bia Werther, produção Camila Groch, Porto Alegre, 2001.

Co-editor de Som e co-mixador da série de televisão "O Povo Brasileiro", de Isa Ferraz, produção Superfilmes, SP, 2000.

Editor de Som do longa-metragem "Através da Janela", de Tata Amaral, produção A.F. Cinema e Vídeo, SP, 2000.

Editor de Som do média-metragem "Fronteira", de Chico Faganello, produção Chico Faganello, SP, 1999.

Editor de Som do curta-metragem "Copacabana", de Flávio Frederico, produção Superfilmes, SP, 1999.

Editor de Som do longa-metragem "Dois Córregos, verdades submersas no tempo", de Carlos Reichenbach, produção Dezenove Cinema e Vídeo, SP, 1999.

Editor de Música do longa-metragem "Cinderela Baiana", de Carlos Conrado Sanchez, produção A. Galante, SP, 1998.

Editor de Som do longa-metragem "Paixão Perdida", de Walter Hugo Khouri, produção Videcom, SP, 1998.

Editor de Som do curta-metragem "Kyrie ou o Início do Caos", de Débora Waldman, produção Olhos de Cão, SP, 1998.

Editor de Som do curta-metragem "TodoDiaTodo", de Flávio Frederico, produção Superfilmes, SP, 1998.

Editor de Som do média-metragem "Geraldo Filme", de Carlos Cortez, SP, 1998.

Editor de Som do curta-metragem "A Voz e O Vazio - A Vez de Vassourinha", de Carlos Adriano, SP, 1998.

Editor de Som do curta-metragem "Simião Martiniano, o Camelô do Cinema", de Hilton Lacerda, produção Hilton Lacerda Recife, 1998.

Editor de Som do curta-metragem "Clandestina Felicidade", de Marcelo Gomes, produção Marcelo Gomes, Recife, 1998.

Editor de Som do curta-metragem "Sete, Sete e pouco", de Paulo Weindbach, produção Design Digital, SP, 1998.

Editor de Som do longa-metragem "Contos de Lygia e Morte", de Del Rangel, produção Cinema Profissional, SP, 1998.

Co-editor de Som do longa-metragem "A Grande Noitada", de Denoi de Oliveira, produção Palmares, SP, 1997.

Co-editor de Som do longa-metragem "Guerra de Canudos", de Sérgio Resende, produção Morena, RJ, 1997.

Editor de Som do longa-metragem "Ed Mort", de Alain Fresnot, produção A.F., SP, 1996.

Editor de Som do longa-metragem "O Cego que Gritava Luz", de João Batista de Andrade, produção Raiz, SP, 1996.

Editor de som do longa-metragem "Um Céu de Estrelas", de Tata Amaral, produção Casa de Produção e Tata Amaral, SP, 1996.

Editor de Som do vídeo "Radiação Cósmica", de Marcello Tassara, produção Instituto de Física da USP, Estação Ciência e Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, SP, 1995.

Editor de Som do vídeo "Problema de Consciência", de Luiz Adelmo Manzzano, produção Extrema, SP, 1995.

Editor de Som do longa-metragem "16060", de Vinicius Mainardi, produção Brothers in Pictures, SP, 1995.

Editor de Som do curta-metragem "História do Futuro", de Soraya Segall, produção Casa de Produção e Swamp, SP, 1995.

Editor de Som do curta-metragem "Liberdade para as Galinhas de Granja", de Marcelo , produção Casa de Produção, SP, 1995.

Editor de Som do média-metragem "Era uma vez o Brasil", de Helena Tassara, produção Casa de Produção, SP, 1995.

Editor de Som do média-metragem "São Paulo: Sinfonia e Cacofonia", de Jean-Claude Bernardet, produção Tetris, SP, 1994.

Editor de Som do média-metragem "CinemaCidade", de Aloysio Raulino, produção Tetris, SP, 1994.

Co-editor de som do curta-metragem "Expresso", direção Michael Ruman, produção Swamp e Pickings, SP, 1994.

Técnico de Som Direto do programa piloto da série "Os Xeretas", direção Michael Ruman, produção Pickings, SP, 1993.

Realizador do vídeo "Guardar Domingos e Dias Santos", parte integrante do programa "Os Dez Mandamentos", produção África Filmes e Pickings, SP, 1993.

Editor e Diretor de Som do curta-metragem "Rio de Janeiro - Minas", de Marili Bezerra da Cunha, produção TMV, SP, 1993.

Direção de Som do curta-metragem "Noite Final Menos Cinco Minutos", de Débora Waldman, produção Paraísos Artificiais, SP, 1993.

Concepção Sonora do espetáculo teatral "Música de Câmara", direção Beatriz Bologna, SP, 1993.

Técnico de Som Direto e Editor de Som do média-metragem "Tietê", de Cao Hamburger, produção Orion, SP, 1993.

Realizador do vídeo "Gilda", participante do Festival do Minuto, produção Eduardo Santos Mendes, Ligia Veiga e Cayto Marcondes, São Paulo, 1992.

Roteirista e Diretor do vídeo "Quando a Pré-Escola se Tornou Escola", produção da Prefeitura Municipal de Santo André, Santo André, 1992.

Produtor, co-roteirista e co-diretor do curta-metragem "Rovena", produção Sétima Filmes e IBAC, SP, 1992.

Diretor de Som do curta-metragem "A Princesa Radar", de Roberto Moreira, parte integrante do longa-metragem "Oswaldianas", produção Phoz e Secretaria de Estado da Cultura, SP, 1992.

Editor de Som do curta-metragem "O Crime da Imagem", de Lírio Ferreira, produção IBAC e Secretaria de Cultura de Pernambuco, Recife, 1992.

Editor de Som do curta-metragem "As Rosas Não Calam", de Anna Muylaert, produção África Filmes e Sarah Silveira, SP, 1992.

Supervisor de Som do média-metragem "O Espectador que o Cinema Esqueceu", de Joel Yamaji, produção Waldemar Iglesias Fernandes, Luiz Rosemberg Filho e ECA/USP, SP, 1991.

Técnico de Som Direto e Editor de Som do curta-metragem "O Outro", de Hermano Penna, produção Secretaria de Estado da Cultura e CDI, SP, 1991.

Técnico de Som Direto do média-metragem "A Cidade e O Corpo", de Chico Botelho, produção Orion, SP, 1991.

Técnico de Som Direto, Montador e Editor de Som do curta-metragem "Moleque de Rua: O Nobre Pacto", de Márcio Ferrari, produção Anhangabaú, SP, 1991.

Editor de Som do curta-metragem "O Espectador", de Tadeu Knudsen, produção Tadeu Knudsen e ECA/USP, SP, 1990.

Técnico de Som Direto adicional do curta-metragem "Hip-Hop SP", de Francisco César Filho, produção Anhangabaú, SP, 1990.

Co-roteirista, Técnico de Som Direto e Editor de Som do curta-metragem "História Familiar", de Tata Amaral, produção Anhangabaú, SP, 1989.

Técnico de Som Direto e Editor de Som do curta-metragem "Amargo Prazer", de Roberto Moreira, produção Phoz e CPU, SP, 1989.

Técnico de Som Direto e Editor de Som do curta-metragem "Esconde-Esconde", de Eliana Fonseca, produção Swamp e Vertigo, SP, 1988.

Co-editor de Som do curta-metragem "A Garota das Telas", de Cao Hamburger, produção Superfilmes, SP, 1988.

Editor de Som do média-metragem "Carlota-Amorosidade", de Adilson Ruiz, produção O Canal e Embrafilme, SP, 1987.

Técnico de Som Direto do curta-metragem "Henrique?", de Cláudio Assis, produção Nuven e Embrafilme, Recife, 1987.

Editor de Som do curta-metragem "Chá", de Paulo Mauricio Caldas, produção Nuven e Embrafilme, Recife, 1987.

Técnico de Som Direto e Editor de Som do curta-metragem "Vinte Minutos", de Michael Ruman, produção Swamp, SP, 1987.

Técnico de Som Direto e Editor de Som do curta-metragem "O Bandido da Sétima Luz", de Paulo Mauricio Caldas, produção Center e Secretaria de Cultura de Pernambuco, Recife, 1986.

Editor de Som do curta-metragem "The Masp Movie - O Filme do Masp", de Hamilton Zini Jr., produção Zabumba, SP, 1986.

Técnico de Som Direto e Editor de Som do curta-metragem "Queremos As Ondas do Ar!" de Tata Amaral e Francisco César Filho, produção Anhangabaú, SP, 1986.

Assistente de Som Direto e Técnico de Som Direto Adicional do curta-metragem "Poema: Cidade", de Tata Amaral e Francisco César Filho, produção Anhangabaú, SP, 1986.

Assistente de Som do longa-metragem "Vera", de Sérgio Toledo, produção Tatu Filmes, SP, 1986.

Técnico de Som Direto e Editor de Som do curta-metragem "O Quadro Não Sangra", de Roberto Moreira, produção ECA/USP, SP, 1986.

Produtor do curta-metragem "Fósforos", de Eliana Fonseca, produção ECA/USP, 1985.

Técnico de Som Direto e Editor de Som do curta-metragem "Além das Estrelas", de Roberto Moreira, produção ECA/USP, SP, 1985.

Montador do curta-metragem "Paixão XX", de Anna Muylaert, produção ECA/USP, SP, 1984.

Produtor e editor do programa "Todos Cantam a Sua Terra", na TV Gazeta de São Paulo, entre 1980 e 1985.

Assistente de produção e posteriormente, produtor do programa "Todos Cantam a Sua Terra", na TV Record de São Paulo, entre 1975 e 1980.

Dublador para a Odil FonoBrasil e para Sonotec entre 1969 e 1979.

Técnico de Som Direto e Editor de Som em filmes publicitários para as produtoras Film Cinematográfica, CinemaCentro do Brasil e E.B. Produções.

2.4. PRODUÇÃO ORAL

2.4.1. PALESTRAS, SEMINÁRIOS, MESAS REDONDAS

1991 –

Palestrante na VIII Semana Cultural da Escola Técnica Federal, em São Paulo, em 03 de Setembro.

1992 –

Conferencista no III Encontro da Federação de Escolas de Som e Imagem da América Latina - FEISAL, realizado na ECA/USP em Novembro.

1994 –

Palestras sobre Sonorização Cinematográfica promovidas pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo, em São Paulo, nos dias 06, 13 e 15 de Setembro.

Palestra sobre Sonorização Cinematográfica promovida pela Oficina Cultural Raul Seixas, em São Paulo, em 21 de Setembro.

1999 –

Palestra sobre Trilha Sonora Cinematográfica, no Curso de Imagem e Som da Universidade de São Carlos, em 14 de Abril.

Palestra sobre o curso de Cinema e Vídeo na Feira de Profissões, promovida pela Universidade Estadual Paulista – Campus de Araraquara, no dia 28 de Julho.

2.5. PARTICIPAÇÃO EM GRUPO DE PESQUISA

Participação no grupo “Novas Tecnologias no Ensino de Cinema”, coordenado pela Profa. Dra. Maria Dora Genis Mourão e financiado pelo CNPq, entre 1995 e 1997. Houve a realização de um CD-Rom com o resultado da pesquisa deste grupo apresentado no congresso CILECT em Outubro de 1997 em Ebel Dorf – Dinamarca.

Participação no grupo de criação das páginas eletrônicas da ECA/USP em 1996.

2.6. PESQUISAS EM ANDAMENTO

2.6.1. Estudo de opções Tecnológicas para o Desenvolvimento de uma Estação Digital de Edição de Som de Baixo Custo

Objetivo da pesquisa:

Desenvolvimento de um sistema digital de edição de som através de experimentações de componentes e periféricos de baixo custo para viabilizar um padrão de equipamento que seja possível de atualização dentro da realidade econômica da Universidade e da constante renovação do mercado de informática.

2.6.2. A Criação da Trilha Sonora Cinematográfica - Relação entre Projetistas de Som e Diretores no Processo de Criação Cinematográfica

Objetivo da pesquisa:

Estudo de estilo da construção da trilha sonora em filmes onde há uma constância de trabalho entre projetista de som e diretor e em outras obras onde esses dois profissionais estão associados a outros projetistas de som ou diretores. Estudo de caso: Francis F. Coppola-Walter Murch, David Lynch-Alan Splet e George Lucas-Ben Burt

2.6.3. Trilha Sonora para Pantomima – Jacques Tati:

Objetivo da pesquisa:

Estudo da utilização de elementos sonoros nos filmes de Jacques Tati para a renovação do uso da pantomima – representação típica do cinema mudo.

3. ATIVIDADES ACADÊMICO-CIENTÍFICAS

3.1. PARTICIPAÇÃO EM ÓRGÃO COLEGIADO

Membro do Conselho do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP entre 1990 e 1994 como representante dos Auxiliares de Ensino, entre 1994 e 1999, como representante dos Professores-Mestres e desde 2001, como representante dos Professores-Doutores.

Membro da Comissão de Cultura e Extensão do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP entre 1993 e 1998. Presidente desta comissão entre 1995 e 1998.

Presidente da Comissão de Colaboração do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP entre 1994 e 1997.

Membro da Comissão de Equipamentos do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP entre 1996 e 2000.

Membro das comissões de criação, aplicação e correção da Prova de Habilidade Específica da FUVEST para ingresso no Curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP entre 1992 e 1999. Presidente das comissões de 1996 a 1999.

Membro da Comissão de Criação do Curso Superior do Audiovisual da ECA/USP entre 1995 e 2000.

Membro das comissões de criação, aplicação e correção da Prova de Habilidade Específica da FUVEST para ingresso no Curso Superior do Audiovisual da ECA/USP entre 2000 e 2003. Presidente das comissões em 2000.

Membro da Comissão Pedagógica do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP desde 2002.

Presidente da Comissão de Graduação do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão de 2002 a 2003.

3.2. PARTICIPAÇÃO EM BANCAS DE QUALIFICAÇÃO

Aluna: Sabina Regina Anzuategui; dissertação: "Dramaturgia Interativa e Novas Tecnologias"; orientação: Maria Dorá G. Mourão, na ECA/USP, em Setembro de 2002.

Aluna: Silvia Okumura Hayashi; dissertação: "A Técnica de Finalização Cinematográfica: Tecnologia e Processos Laboratoriais"; orientação: Maria Dora G. Mourão, na ECA/USP, em Setembro de 2002.

3.3. PARTICIPAÇÃO EM BANCA DE CONTRATAÇÃO DE DOCENTE

Concurso público para seleção de professor na área de som no Departamento de Artes da Universidade Federal de São Carlos, de 15 a 17 de Junho de 1998.

Concurso público para seleção de professor na área de roteiro no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP, de 28 a 29 de Maio de 2002.

3.3. PARTICIPAÇÃO EM BANCA DE CONTRATAÇÃO DE NÃO-DOCENTE

Concurso público para seleção de servidor especialista na operação de estúdio de rádio no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP, em Outubro de 2001.

3.4. CONSULTORIA A ÓRGÃOS DE FOMENTO

Consultor da FAPESP desde 2000.

3.5. PARTICIPAÇÃO EM ÓRGÃO EXTERNO

Diretor da Associação Brasileira de Documentaristas – Seção São Paulo durante a gestão 90/91.

Representante do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP na Comissão de Artes Audiovisuais do Conselho Municipal de Cultura na Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo desde 2002.

3.6. PARTICIPAÇÃO EM EVENTOS

Membro da mesa receptora e apuradora para eleição de representante discente junto ao Conselho do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP em 04 de Dezembro de 1990.

Representante do Curso de Cinema no evento “A Universidade e as Profissões” de 1991 a 1997.

4. CAPACITAÇÃO DOCENTE

4.1. CURSOS DE ESPECIALIZAÇÃO

1986 –

Participante do curso: Elementos de Acústica Aplicada à Cinematografia, ministrado por Serge Melanson, pesquisador do National Film Board do Canadá, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, de 24 de Março a 01 de Abril.

1992 –

Participante do curso: Trilha Musical Cinematográfica, ministrado por Peer Raben, no Instituto Goethe, em São Paulo, de 22 a 23 de Junho.

1993 –

Participante do curso: Som Digital, ministrado por Michael Drolet, pesquisador do departamento de som da National Film Board do Canadá e membro da SMPTE, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em Maio.

Participante do curso: Som para Cinema e Vídeo, ministrado por Michel Fano, Jean-Pierre Ruh e Olivier Messian, da FEMIS (Fundation Européenne pour les Métiers de l’Image et du Son), na Universidade de Brasília, de 20 de Setembro a 08 de Outubro.

1995 –

Estágio na fábrica Aaton para aprendizado do uso de timecode/Aatoncode, em Grenoble – França, de 15 a 25 de Fevereiro.

4.2. VISITAS DE OBSERVAÇÃO

1994 –

Visita de observação aos laboratórios de finalização cinematográfica do Centro de Capacitación Cinematográfica e aos estúdios de finalização de som Segovia e Ressonancia, na Cidade do México – México, entre 25 de Outubro e 17 de Novembro.

1995 –

Visita de observação aos laboratórios de pós-produção digital de som e de computação gráfica da Escola Superior en Cinema i Audiovisuals do Centre Calassanç de l'Escola Pia de Sarrià, em Barcelona – Espanha, de 01 a 14 de Fevereiro.

1997 –

Visita de observação aos laboratórios de pós-produção digital de som Sound One e Post Production Inc., em Nova Iorque – EUA, de 23 a 27 de Fevereiro.

5. ATIVIDADES DE EXTENSÃO

5.1. DIVULGAÇÃO DE CONHECIMENTOS CIENTÍFICOS NOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

Entrevista sobre som cinematográfico para a Rádio Eldorado, SP, Fevereiro de 1998.

Entrevista sobre som cinematográfico para o programa “TV em Foco”, TV USP, SP, Novembro de 1998.

Entrevista sobre som cinematográfico para a All-TV, SP, Junho de 2002.

Entrevista sobre som cinematográfico para o programa “Metrópolis”, TV Cultura, SP, Junho de 2002.

5.2. PARTICIPAÇÃO EM EVENTOS

1994 –

Participante do IV Encontro da Federação de Escolas de Som e Imagem da América Latina - FEISAL, realizado no Rio de Janeiro de 25 a 27 de Julho.

Participante do I Simpósio sobre Mercado de Trabalho em Comunicações e Artes realizado pelo NUPEM (Núcleo de Pesquisa do Mercado de Trabalho em Comunicações e Artes) na ECA/USP, de 16 a 17 de Agosto.

Participante do Seminário Internacional de Pós-Produção Cinematográfica, promovido pelo Instituto Mexicano de Cinematografia e pela Câmara Nacional de la Indústria Cinematográfica, na Cidade do México - México, de 08 a 11 de Novembro.

1996 –

Participante do Festival de Cinema Brasileiro de Brasília, em Outubro.

Participante do júri do II Festival Brasileiro de Cinema Universitário, promovido pela Universidade Federal Fluminense, em Niterói, de 20 a 25 de Novembro.

Participante da Conferência “Triangle: Screenwriter, Director and Producer”, promovida pela CILECT (Confederação Internacional de Escolas de Imagem e Som), em Roma – Itália, entre 09 e 14 de Dezembro.

2001 –

Participação na elaboração da Classificação Brasileira de Ocupações – CBO 200, promovida pelo Centro de Desenvolvimento e Planejamento Regional da Universidade Federal de Minas Gerais e pelo Ministério do Trabalho e Emprego, em Belo Horizonte, em 08 de Fevereiro.

Participante do Fórum de Debate Profissional sobre Som Cinematográfico no III Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, em Buenos Aires – Argentina, de 22 a 28 de Abril.

2002 –

Participação no Congresso da SET (Sociedade de Engenharia de Televisão) e no Fórum SETBusiness, em São Paulo, de 31 de Julho a 2 de Agosto.

Participação no júri do Programa de Estímulo ao Cinema Paulista desenvolvido pela Secretaria Municipal da Cultura do Município de São Paulo, em 20 de Setembro.

DOCUMENTOS COMPROBATÓRIOS

Grande parte dos documentos comprobatórios foi destruída pelo incêndio que devastou a sala que eu ocupava no segundo andar do prédio principal da ECA em Outubro de 2002. Algumas cartas-convite conseguiram ser recuperadas pelas cópias existentes no departamento pessoal da ECA/USP.

ATESTADO

Atesto, para os devidos fins, que o Sr. Eduardo Simões dos Santos Mendes, defendeu sua Tese de Doutorado intitulada **“WALTER MURCH: A REVOLUÇÃO NO PENSAMENTO SONORO CINEMATOGRAFICO”**, realizada nesta data, tendo sido considerado aprovado, fazendo jus ao título de doutor.

São Paulo, 14 de novembro de 2000.


Rosa Maria Sampaio de Oliveira
Serviço de Pós-Graduação
ECA/USP



A T E S T A D O

A T E S T O, para os devidos fins, que o(a) Sr(a).
EDUARDO SIMÕES DOS SANTOS MENDES defendeu a DISSERTAÇÃO DE
MESTRADO "A TRILHA SONORA NOS CURTA-METRAGENS DE FICÇÃO
REALIZADOS EM SÃO PAULO ENTRE 1982 E 1992", REALIZADA NO DIA
25 DE ABRIL DE 1994, tendo sido aprovado(a) com a Média
Final 10,0 (dez inteiros) Com Distinção e Louvor.

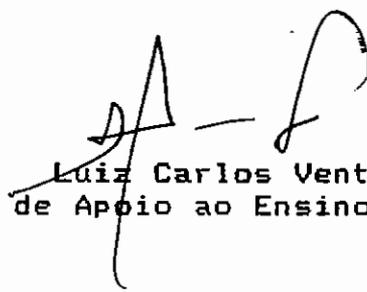
Fizeram parte da Banca Julgadora os Professores Doutores:

ANNA MARIA BALOGH - ECA/CTR

VÂNIA FERNANDES DEBS - ECA/CTR

LÍVIO ROMANO TRAGTEMBERG - Especialista

São Paulo, 25 de abril de 1994.


Luiz Carlos Ventura
Diretor de Apoio ao Ensino e à Pesquisa





CIDADE UNIVERSITÁRIA
"Armando de Salles Oliveira"
EDIFÍCIO DA E.C.A.
SÃO PAULO — BRASIL

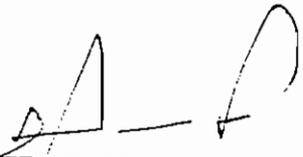
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

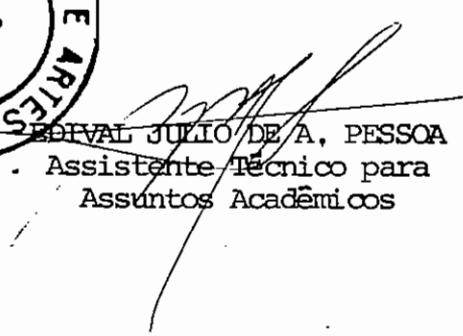
A T E S T A D O

Atestamos, para os devidos fins, que
EDUARDO SIMÕES DOS SANTOS MENDES concluiu o curso de Bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Cinema em 1984, tendo colado grau em 12 de maio de 1986.

Escola de Comunicações e Artes, em
12 de maio de 1986,



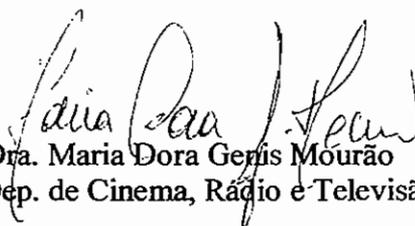

LUIZ CARLOS VENTURA
Chefe da Seção de
Alunos


GERALDO JULIO DE A. PESSOA
Assistente Técnico para
Assuntos Acadêmicos

A T E S T A D O

Atestamos, a quem interessar possa, que o Prof. Dr. Eduardo Simões dos Santos Mendes ministrou na Escola de Comunicações e Artes – USP, as disciplinas de Graduação e Pós Graduação tal qual consta em seu Memorial Descritivo - Atividades de Ensino, itens 1.1 e 1.2.

São Paulo, 22 de setembro de 2003.



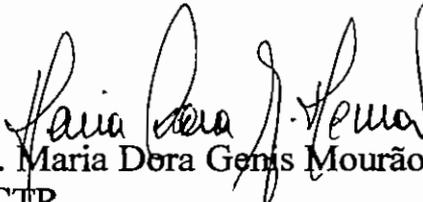
Profa. Dra. Maria Dora Geris Mourão
Chefe do Dep. de Cinema, Rádio e Televisão

OF. CTR Nº 151/07.06.02

Senhor Professor,

O Conselho Departamental do CTR em sua 4ª Reunião Ordinária de 04.06.02, indicou o nome de V. Sa para compor a Comissão Departamental de Graduação/CTR, na qualidade de Presidente.

Atenciosamente,



Profª. Dra. Maria Dora Genis Mourão
Chefe do CTR

Ilmo. Sr.
Prof. Dr. Eduardo Simões dos Santos Mendes

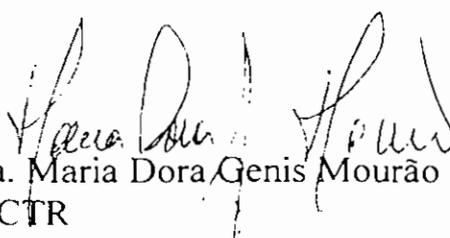
OF. CTR Nº 172/13.06.02

Senhor Professor,

O Conselho Departamental do CTR em sua 4ª Reunião Ordinária de 04.06.02, aprovou a proposta da criação da Comissão Pedagógica do CTR. Para compor referida comissão, foram indicados os nomes dos Senhores Professores:

Profa. Dra. Maria Dora G. Mourão
Profa. Dra. Esther Império Hamburger
Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier
Prof. Dr. Eduardo Simões S Mendes
Prof. Dr. Roberto Franco Moreira
Prof. Carlos Augusto M. Calil
Prof. Dr. Rubens Ribeiro Machado
Prof. João Baptista Godoy
Prof. Almir Rosa
Profa. Kátia Coelho
Prof. Rubens A Rewald

Atenciosamente,



Profa. Dra. Maria Dora Genis Mourão
Chefe do CTR



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
São Paulo, 29 de maio de 2002

Senhor Professor

Agradeço a V. Sa. pela participação, como Presidente da Comissão de Seleção do Processo Seletivo para contratação de um docente na categoria de Assistente, junto a este Departamento, na Área: **"Roteiro e Dramaturgia"**, o qual tem como candidatos: Rubens Arnaldo Rewald, Luiz Augusto Duarte Dantas, Maria Alice Carnevalli e Mario Oliveira Reis Neto, realizado nos dias 28 e 29.05.02, devendo as despesas correrem por conta do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão.

Com protestos de apreço e consideração.

Prof. Dr. Luiz Augusto Milanesi
Vice-Diretor

Ilmo. Sr. Prof.
Dr. Eduardo Simões dos Santos Mendes
DD docente do CTR/ECA/USP
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
Cidade Universitária
05508-900 - São Paulo - SP - Brasil

PORTARIA INTERNA ECA N°32, de 22.10.2001, designando Comissão Julgadora de Banca para Processo Seletivo para a função de TÉCNICO DE LABORATÓRIO junto ao CTR (Departamento de Cinema, Rádio e Televisão), conforme Edital ECA/SP//n°52, publicado no D.O.E de 20.10.2001.

WALDENYR CALDAS, Diretor da Escola de Comunicações e Artes, no uso de suas atribuições, designa os Srs. Profs. Dr. ANGELO PEDRO PIOVESAN NETO Dr. EDUARDO SIMões SANTOS MENDES e Prof. ANDRÉ BARBOSA FILHO para, sob a presidência do primeiro, constituírem a Comissão Julgadora da Banca do candidatos inscritos ao Processo Seletivo para a vaga de TÉCNICO DE LABORATÓRIO de acordo com o Edital SP/ECA/n°52/2001 publicado no D.O.E de 20.10.2001.

Escola de Comunicações e Artes, 22 de outubro de 2001



Waldenyr Caldas
Diretor



São Paulo, 19 de agosto de 2002

Senhor Professor,

Dirigimo-nos a V. Sa. para informar que a Comissão de Pós-Graduação da ECA, em reunião realizada dia 13 de agosto de 2002, indicou, para compor a banca examinadora do exame de qualificação para Mestrado de **Sabina Regiani Anzuategui**, intitulado: "**Dramaturgia interativa e novas tecnologias**", os Professores Doutores:

Titulares:

Maria Dora Genis Mourão - CTR/ECA
Eduardo Simões dos Santos Mendes - CTR/ECA
Vania Fernandes Debs - CTR/ECA

Suplentes:

Jesus Eugênio de Paula Assis
Mauro Alejandro Baptista y Vedia Sarubbo - PUC/SP

Nesta oportunidade encaminhamos, em anexo, um exemplar do trabalho apresentado e informamos que a data do exame será marcada pela Presidente da Banca.

Atenciosamente,

Márcia Rangel
Serviço de Pós-Graduação
ECA/USP

Ilmo. Sr.
Prof. Dr. Eduardo Simões dos Santos Mendes
CTR/ECA

São Paulo, 25 de julho de 2002.

Ilmo Professor

Dr. Eduardo Simões Santos Mendes

Agradecemos V.Sa. pela valiosa participação na Banca de Trabalho de Conclusão de Curso da aluna **Elena Isabel Basaldúa González Filippi** sob o título **O SOM NA TV** junto ao Curso Rádio e Televisão deste Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, realizada em 25 de julho de 2002.

Atenciosamente,



Profa. Dra. Maria Dora Genis Mourão
Chefe de Dep. Cinema, Rádio e TV
ECA - USP

Disciplina CTR5203**Sound Design/Projeto de Som - A Construção da Trilha Sonora no Cinema Narrativo Ficcional****Área de Concentração:** 27149**Criação:** 30/08/2002**Ativação:** 08/10/2002 **Desativação:****Nr. de Créditos:** 7**Carga Horária**

Teórica (por semana)	Prática (por semana)	Estudos (por semana)	Duração	Total
2	2	3	15 semanas	105 horas

Docente Responsável:

62410 - Eduardo Simões dos Santos Mendes

Objetivos

Apresentar e analisar o processo de criação da trilha sonora (inter-relação entre vozes, ruídos e música cinematográfica no cinema narrativo ficcional).

Justificativa

A trilha sonora cinematográfica é um dos elementos do campo da cinematografia ainda não contemplado pelos cursos de pós-graduação. A defasagem entre a evolução tecnológica dos métodos de gravação e reprodução do som cinematográfico e a evolução de sua linguagem de análise é um fato mundialmente observado. No tocante à academia no Brasil, raros são os artigos que enfocam a trilha sonora cinematográfica. A maioria dos textos produzidos sobre o assunto aborda, basicamente, a questão da captação sonora durante o processo de filmagem, excluindo a análise da trilha sonora enquanto elemento criativo de uma obra e sua relação com o universo imagético dessa obra. O estudo de alguns filmes da cinematografia brasileira e Internacional utilizando novos parâmetros de análise das relações audiovisuais faz-se, então, de grande interesse. A partir daí, pode-se resgatar o trabalho criativo dos autores das trilhas sonoras, demonstrando o vasto leque de possibilidades de combinação entre imagem e som.

Conteúdo

Evolução dos meios de gravação e reprodução do som cinematográfico. Processo de criação da trilha sonora. Análise da construção da trilha sonora em filmes de ficção. Principais tópicos: passagem do cinema "mudo" para o cinema "sonoro"; teorias clássicas de análise da trilha sonora cinematográfica; sistemas de gravação do som cinematográfico; sistemas de reprodução da trilha sonora cinematográfica; teorias modernas de análise da trilha sonora cinematográfica; estudo de trilhas sonoras de diferentes projetistas de som como Walter Murch e Alan Splet

Bibliografia

ALTMAN, Rick. Sound theory, sound practice. New York, Routledge, 1992. CHION, Michel. Audio-vision: sound on screen. New York, Columbia University, 1994. _____ The voice in cinema. New York, Columbia University, 1999. HOLMAN, Tomlinson. Sound for film and television. Boston, Focal, 1997. KERNER, Marvin M. The art of the sound effects editor. Boston, Focal Press, 1989. LoBRUTTO, Vincent. Sound-on-film: Interviews with creators of film sound. Westport, Praeger, 1994. MURCH, Walter. In the blink of an eye: a perspective on film editing. Beverly-Hills, Silman-James, 1995. PASQUARIELLO, Nicholas. Sound of movies. San Francisco, Port Bridge, 1997. SALT, Barry. Film style & technology: history & analysis. London, Starword, 1992. WEIS, Elisabeth e John Belton(ed). Film sound: theory and practice. New York, Columbia University Press, 1985. WEIS, Elisabeth. The silent scream: Alfred Hitchcock's sound track. Rutherford, Fairleigh Dickson University Press, 1982. SITES RELACIONADOS AO ASSUNTO: www.filmsound.org www.ideabuzz.com/cas/index.html history.acusd.edu/gen/recording/motionpicture1.html www.mpse.org



fale conosco

.....
 ← página anterior

.....
 Lista de Áreas de Concentração



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

Ofício CIRCULAR Nº 01/91 - CCS

Em, 03 de setembro de 1991.

Do : DIRETOR DA ESCOLA TÉCNICA FEDERAL DE SÃO PAULO

Endereço : DR. PEDRO VICENTE , 625 - CANINDÉ

Ao : EDUARDO SIMÕES DOS SANTOS MENDES

Assunto : agradecimento (faz)

Prezado Senhor,

O êxito da VIII SEMANA CULTURAL DA ESCOLA TÉCNICA FEDERAL DE SÃO PAULO será maior, considerando a importante participação de V.Sª que proferiu com segurança e desenvoltura a palestra " O PENSAMENTO SONORO CINEMATOGRAFICO".

Em nome desta Instituição, agradecemos-lhe por sua valiosa colaboração.

Respeitosos cumprimentos,

ANTONIO SOARES CERVILA
Diretor



**Escola
Superior
de Cinema i
Audiovisuals
de Catalunya**

**Prof. Eduardo Santos Mendes
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Av. Prof. Lucio Martins Rodrigues, 443
Cidade Universitaria CEP 05508-900
São Paulo**

Prof. Santos,

Con motivo de los talleres sobre tecnologías y sistemas de post-producción que celebraremos en nuestro Centro, me es muy grato invitarle a Vd. a participar en calidad de docente experto.

Los talleres se celebraran entre los días 1 y 25 de febrero de 1995.

Sería, pues, un honor para nuestra escuela contar con su presencia, al tiempo que celebramos nuevamente poder dar cumplimiento a nuestro convenio de colaboración y de cooperación.

Esperando la confirmación de su asistencia queda a la espera de sus noticias.

Cordialmente,

**Josep Maixenchs i Agustí
Director**

**Barcelona, 20 de diciembre de 1994
RHC ESCAC 20 / PI / 94-95**



Centro de
Capacitación
Cinematográfica

Ciudad de México, 24 de octubre de 1994

Prof. Eduardo Santos Mendes
Escola de Comunicações y Artes
Universidade de Sao Paulo
Sao Paulo, Brasil

P R E S E N T E

Estimado profesor Santos Mendes,

Por medio de la presente nos es muy grato extenderle la más cordial invitación para que viaje a la Ciudad de México y, en el contexto de las actividades del CCC, asesore el Curso de Alta Especialización en Sonido Cinematográfico que imparte el Prof. Nario Barberis, del 26 de octubre al 26 de noviembre del presente año. Sus actividades tendrán que ver con la impartición directa de clases al alumnado, y con la asesoría al proyecto "La sed en tiempos de cólera", coproducción entre la USP en Brasil y el CCC en México, cuyo rodaje está teniendo lugar en México.

Por otro lado, nos permitimos invitarle muy en particular al Seminario Internacional de Postproducción Cinematográfica que tendrá lugar en esta ciudad durante los primeros días de noviembre y al que asistirán numerosas personalidades internacionales.

A la espera de noticias tuyas, aprovechamos la oportunidad para enviarle un cordial saludo.

A T E N T A M E N T E


Gustavo Montiel Pagés
Director General
CCC

OF/CECAE/546/95

São Paulo, 30 de agosto de 1995

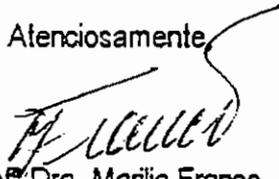
Prezado Eduardo

Vimos convidá-lo a ministrar uma aula, tematizando a SONORIZAÇÃO, no dia 10 de outubro, das 14h às 18h, dentro da programação do *II Curso de Iniciação em Vídeo* promovido pelo Projeto UNIVÍDEO. Destinado a docentes e pesquisadores da Universidade, o referido curso será realizado no campus da USP, em Piracicaba, de 09 a 11 de outubro p.f..

Informamos que o transporte até o campus de Piracicaba será fornecido pela CECAE e a alimentação pela ESALQ.

No aguardo de retorno favorável, solicitamos nos encaminhar - o mais breve possível - um curriculum suscinto de suas atividades na área.

Atenciosamente



Prof. Dra. Marília Franco
Coordenadora Acadêmica do UNIVÍDEO

Prof. EDUARDO SANTOS MENDES
ECA/CTR
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Sr. Eduardo Santos Mendes

São Paulo, 04 de setembro de 1998.

Prezado Eduardo,

O Museu da Imagem e do Som, pelo segundo ano consecutivo, organiza a Mostra MIS de Vídeo que visa incentivar a produção e promover o intercâmbio entre os profissionais da área. Este ano, contando com a parceria da Revista Videomaker, a mostra tornou-se nacional e passou a abranger a produção de vídeo independente, mas mantendo um destaque especial para a produção universitária.

Neste sentido, gostaríamos de convidá-lo a participar da Mostra dando um workshop sobre som que será realizado no dia 15 de outubro de 1998 das 14 às 17 horas na sala Hércules Florense do museu. Estaremos pagando um pró-labore de R\$ 500,00 pela sua participação.

Desde já agradecemos a colaboração.colocamo-nos à disposição para maiores informações.

Atenciosamente,



Marcos Santilli
Diretor

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
CÂMPUS DE ARARAQUARA
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS

OF.FEP.029.99.MBLO

Araraquara, 10 de maio de 1999

Prezado Professor,

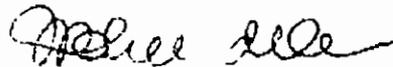
Conforme entendimentos telefônicos mantidos com V.Sa., vimos convidá-lo para repetir o brilhantismo de sua palestra sobre **Cinema e Vídeo**, proferida na **Feira de Profissões "Carlos Felício Vanni"**.

A palestra será realizada no dia **28.07.99, das 19h30min às 20h30min.**

Caso V.Sa. necessite de transporte, solicitamos que entre em contato com Sra. Ivani no telefone (016) 222-4066, ou por e-mail vicedir@fclar.unesp.br.

Agradecendo antecipadamente vossa costumeira colaboração, colocamo-nos à disposição, reiterando protestos de estima e apreço pessoal.

Atenciosamente



Profª Drª MARIA BEATRIZ LOUREIRO DE OLIVEIRA
Vice-Diretora e Coordenadora do Evento

Ilmo. Senhor
Prof. EDUARDO SANTOS MENDES
FAX: (011) 832-6660
icsac.

uff

RIOFILME

KODAK

apresentam :



IV FESTIVAL BRASILEIRO DE CINEMA UNIVERSITÁRIO
(www.uff.br/cinema/festival)

Niterói, 18/05/99

FAX PARA EDUARDO SANTOS MENDES

Vimos por meio desta convidar o prof. EDUARDO SANTOS MENDES para participar do IV FESTIVAL BRASILEIRO DE CINEMA UNIVERSITÁRIO, ministrando três dias de palestras e workshops sobre som. O evento acontecerá entre os dias 23 de maio e 6 de junho, e a participação do professor Eduardo será nos dias 26 a 28.

Sem mais no momento, nos colocando a disposição para quaisquer esclarecimentos,

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Eduardo Valente'.

EDUARDO VALENTE
Coordenador

Ao
Sr. Eduardo Mendes,

Vimos convidar V. Sa. para ministrar o 'workshop' sobre som no audiovisual, a-se realizar no dia 09 de novembro, as 14:00 horas, no Laboratório de Som do Departamento de Artes da Universidade Federal de São Carlos.

Aproveitamos a ocasião para convidar V. Sa. para os demais eventos da II Semana de Imagem e Som, que estará acontecendo nas dependências do Departamento de Artes, de 06 a 11 de novembro. A programação detalhada está disponível no site do evento: www.linkway.com.br/sejs.

Agradecidos pela atenção a este dispensada

Comissão Organizadora da II Semana de Imagem e Som



Of. FAM/PG nº 194/2000

Porto Alegre, 27 de julho de 2000.

Prezado Senhor Diretor:

Vimos por meio desta convidar o Prof. Me. Eduardo Santos Mendes para ministrar a oficina **Edição de Som para Cinema**, no período de 03 e 04 de agosto próximo, durante o 28º Festival de Cinema de Gramado, em Gramado, RS, numa promoção do Curso de Especialização em Produção Cinematográfica da Faculdade de Comunicação Social da PUCRS.

Atenciosamente,

Prof. Me. João Guilherme Barone

Coordenador do Curso do Curso de Produção Cinematográfica

Direção da Escola de Comunicações e Artes - ECA
Universidade de São Paulo - USP
Fax: 11 818.4477 / 813.0596 / 814.4764

Universidade Federal Fluminense

Centro de Estudos Gerais

IACS - Instituto de Arte & Comunicação Social

/// /// /// /// Departamento de Cinema & Vídeo

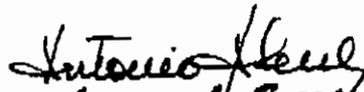
Niterói, 28 de maio de 2001

Ao Prof. EDUARDO SANTOS MENDES
ECA-USP

Prezado Colega

Temos a satisfação de convidá-lo para ministrar a Oficina-Workshop "Edição de Som" de 06 a 10 de junho como parte da programação do VI FESTIVAL BRASILEIRO DE CINEMA UNIVERSITÁRIO, promovido por este Departamento e a se realizar em Niterói-RJ na Universidade Federal Fluminense.

Abraços


Antonio A. Serra
Sub-Chefe do Departamento
de Cinema & Vídeo

Antonio A Serra

Sub-Chefe do Departamento de Cinema & Vídeo

Rua Prof. Lara Vilela, 126 - cep 24.210-590 - São Domingos - Niterói - RJ

Tel fax 719.3458 e-mail cinevi@vm.uff.br

diante, 30 de janeiro de 2001

EDUARDO LYCÔES DOS SANTOS MENDES

de Comunicação e Artes

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

SÃO PAULO/SP

CEP - 05508-900

Telefone - (11) 3091-3100

Professor,

É o prazer de informar a V. Sa. que o Centro de Desenvolvimento e Planejamento Regional - PLAR/UFMG em parceria com o Ministério do Trabalho e Emprego - MTE está trabalhando na elaboração da nova Classificação Brasileira de Ocupações - CBO 2000. Este trabalho de grande importância para o país, permitirá a modernização da CBO - Classificação Brasileira de Ocupações, que é obra de referência para classificar os empregos do mercado de trabalho brasileiro.

Definiremos como unidade de descrição a família ocupacional que é um conceito ampliado de ocupação, entendido como um conjunto de atividades realizadas pelo profissional e as competências necessárias para a realização.

Como metodologia que o método DACUM - Desenvolvendo um Currículo, foi selecionado para a realização deste projeto, sendo amplamente utilizado em vários países, dentre eles, o Canadá e EUA. Atualmente existe, numa primeira etapa, na realização de reuniões com grupos de profissionais

SEAR

Caro Sr. Vitor,
Espero que esteja bem. Venho pelo Grupo de Hospitalistas da Comissão de Saúde.

Na oportunidade, gostaria de convidá-lo para atuar como assistente para a Comissão de Saúde do ICBM - Organização "TÉCNICOS EM OPERAÇÃO DE APARELHOS DE ENDORIZAÇÃO".

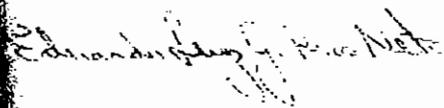
Reunirei a Comissão para tratar no dia 07 de fevereiro de 2001, às 08:30h, às 11:30h, no endereço: Rua Santa Helena, 100 - Quadra 7 - Ar. Siqueira - 997 - Savassi - Belo Horizonte MG.

Orientamos que a participação de V. Sr. pelo seu alto nível de conhecimento e competência na área será de grande importância para o êxito dos trabalhos da CBO 2000.

Informamos também que as despesas de transporte, hospedagem e alimentação serão custeadas pelo Projeto CBO 2000.

Agredecemos antecipadamente a colaboração de V. Sr. aguardamos uma resposta pelo fax (51) 321-4990 ou pelos telefones (51) 3201-6644, 3201-6691, 3201-7131, 3201-8209. Fale com Alina da Propriedade ou Ana Flávia.

Atenciosamente,



Prof. Eduardo Luiz Gonçalves Rios-Neto

Coordenador do Projeto CBO 2000 - MTE/CEDEPLAR/UFMG

Endereço: Ofício 194/SE-MTE

Post Productions Inc.

MEMO

DATE: February 13, 1997
TO: Eduardo Santos Mendes 011 55 11 832-6660 FAX
FROM: Seth Shire
RE: Visiting Post Productions Inc.

Dear Mr. Mendes,

I received your request to visit Post Productions Inc. to develop the research for your Doctor in Arts Degree. Unfortunately, due to previous commitments, the only possible dates during which you could visit us would be between February 23 through the 27th, 1997.

Please let me know if these dates are acceptable to your schedule. We are looking forward to having you during this time.

Best regards.

Very truly yours,



Seth I. Shire
V.P. Post Production

Buenos Aires, 28 de marzo de 2001.

Sr. Eduardo Santos Mendes

De mi mayor consideración:

Como responsable de Actualización Profesional del III Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, tengo el agrado de dirigirme a Ud. a fin de invitarlo a participar del mismo como integrante de los Foros de Debate Profesional que, en el tema de Sonido Cinematográfico, se llevarán a cabo en el marco del Festival entre los días 22 a 28 de abril próximo en nuestra ciudad.

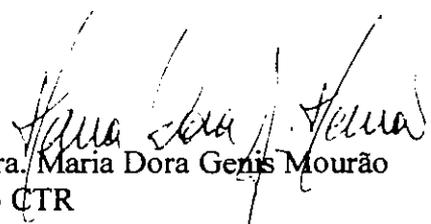
Descontando su aceptación, agradezco su atención y lo saludo muy afectuosamente.

Bebe Kamin
Coordinador de Actualización Profesional
IIIB.A.F.I.C.I.

OF. CTR Nº 368/02.12.02

Prezado Professor,

Através deste vimos informar que seu nome foi indicado para representar o Departamento de Cinema, Rádio e Televisão na Comissão de Artes Audiovisuais do Conselho Municipal de Cultura, juntamente com a Profa. Dra. Maria Dora Genis Mourão.
Atenciosamente,



Profa. Dra. Maria Dora Genis Mourão
Chefe do CTR

Ilmo. Sr.
Prof. Eduardo Simões dos Santos Mendes

Ofício SMC/CMC 016/2002

São Paulo, 20 de Novembro de 2002

Prezado Senhor

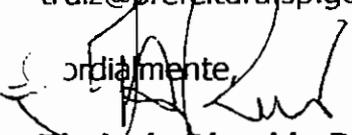
O Secretário Municipal de Cultura, **Marco Aurélio de Almeida Garcia**, tem o prazer de anunciar a escolha do representante dessa Entidade, indicado por lista tríplice, para participar no Conselho Municipal de Cultura na **Comissão de Artes Audiovisuais**, o Sr. **Eduardo Simões dos Santos Mendes**.

Assim, a **Escola de Comunicações e Artes - Departamento de Cinema, Rádio e TV da Universidade de São Paulo** ficará representada na Comissão de Artes Audiovisuais pelos Srs. **Maria Dora Genis Mourão**, indicada por essa Instituição, e o Sr. **Eduardo Simões dos Santos Mendes**.

Informo também que o Sr. Secretário participará de reunião com os representantes de todas as comissões, em data a ser divulgada oportunamente.

Qualquer esclarecimento, favor contatar Thais de Almeida Ruiz, pelo E-mail: truiz@prefeitura.sp.gov.br ou pelo telefone 3253-2331, ramal 302.

Atenciosamente,


Thais de Almeida Ruiz
Assessora - SMC

Ilmo Sr.

DD Diretor da

Escola de Comunicações e Artes - Departamento de Cinema, Rádio e TV - USP

Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, nº 443 - Cidade Universitária

CEP 056651-031

São Paulo- São Paulo



SECRETARIA MUNICIPAL DA

Cultura

São Paulo, 20 de setembro de 2002.

Ofício nº 979/02-SMC-G

Prezado Eduardo Santos Mendes,

Venho agradecer-lhe a preciosa colaboração para o bom resultado do Programa de Estimulo ao Cinema Paulista, desenvolvido por esta Secretaria.

A sua colaboração, emprestando seu conhecimento e prestígio às comissões de seleção, foi decisiva para a qualidade da decisão.

Na expectativa de continuar contando com o seu apoio e espírito público, despeço-me muito cordialmente.

MARCO AURÉLIO GARCIA
Secretário Municipal da Cultura

Ilmo. Senhor
EDUARDO SANTOS MENDES

D.O.M. 02 DE AGOSTO DE 2002

2002-0.145.804-3. A vista dos elementos constantes do presente, em especial o decidido no processo administrativo nº 2002-0.072.183-2, AUTORIZO, com fulcro no art.º 24, inciso II, da Lei Federal nº 8.666/93, e as alterações posteriores, artigo 1.º da Lei Municipal nº 13.278/2002, regulamentada pelo Decreto nº 41.772/02, de acordo com os limites de valores fixados pela Portaria SI nº 31/2002, a contratação direta de **EDUARDO SIMÕES DOS SANTOS MENDES**, inscrito no CPF sob nº 045.464.778-64, nomeado para integrar a "Comissão de Seleção" dos projetos de que trata o Edital nº 03 Núcleo de Cinema e Vídeo - CONCURSO DE CO-PATROCÍNIO PARA PRODUÇÃO DE FILMES DE CURTA-METRAGEM, conforme Portaria nº 1446/2002 SMC-AJ, publicada no DOM em 28/06/2002, no valor total de R\$ 1.500,00 (um mil e quinhentos reais), conforme fl. 02, e em atendimento ao contido no § 3º do artigo primeiro do Capítulo III do citado Edital, onerando a dotação orçamentária 25.10.13.392.0227.6401.33903600.2, conforme nota de reserva de recursos à fl. 31.

USP-Universidade de São Paulo
ECA-Escola de Comunicações e Artes
CTR-Departamento de Cinema, Rádio e TV
e

FEISAL-Federación de Escuelas de Imagen y
Sonido de América Latina
agradecem a participação de

EDUARDO SIMÕES DOS SANTOS MENDES

no

3o. ENCONTRO LATINOAMERICANO DE
ESCOLAS DE CINEMA E TV

São Paulo - BRASIL - 24 a 28 nov. 1992


H. Dora Mourão

ECA/CTR


Gustavo Montiel

FEISAL



EMBRAFILME

Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Ministério da Cultura

Centro Técnico Audiovisual

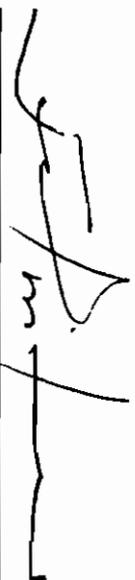
CERTIFICADO Nº 154

Certifico que **EDUARDO SIMÕES DOS SANTOS MENDES**
participou do Seminário de "ELEMENTOS DE ACÚSTICA APLICADA À CINEMATOGRAFIA", ministrado
por **Serge Melanson**

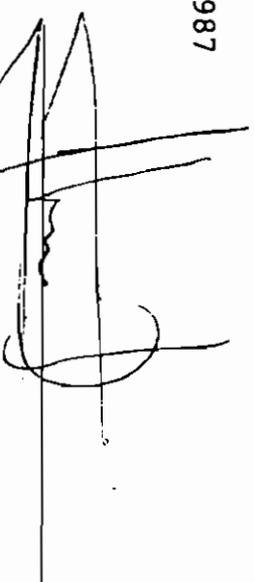
O referido evento teve a duração de **20 (Vinte)** *horas,*
tendo sido realizado no período de **24/25/26/31/03 e 01/04/86** *, constando dos seguintes tópicos:*

**Princípios básicos do som; Isolamento de ruídos; Acústica das salas; Isolamento;
Acústica: características de projetos de vários tipos de estúdios de filmagem.**

Rio de Janeiro, 26 de Junho de 1987



Director da Embrafilme



Superintendente do Centro Técnico Audiovisual

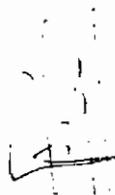
C E R T I F I C A D O

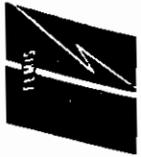
Certificamos que **EDUARDO S. SANTOS MENDES** participou do curso SOM PARA CINEMA E VÍDEO, promovido pelo "Institut de Formation et d'Enseignement pour les Métiers de l'Image et du Son" - FEMIS, pelo Centro de Produção Cultural e Educativa da Universidade de Brasília - CPCE, e pelo Pólo de Cinema e Vídeo da Secretaria de Cultura e Esportes do Distrito Federal, com o apoio da Secretaria do Trabalho do Governo do Distrito Federal e da Embaixada da França, realizado no período, 20 de setembro a 8 de outubro de 1993, com a carga horária de 120 horas, ministrado pelos Professores Michel FANO, Jean Pierre RUH e Olivier MAUVESIN.

Brasília, 08 de outubro de 1993.


Renato RIELLA
Secretário do Trabalho
GDF




Jean Pierre RUH
Engenheiro de Som
FEMIS



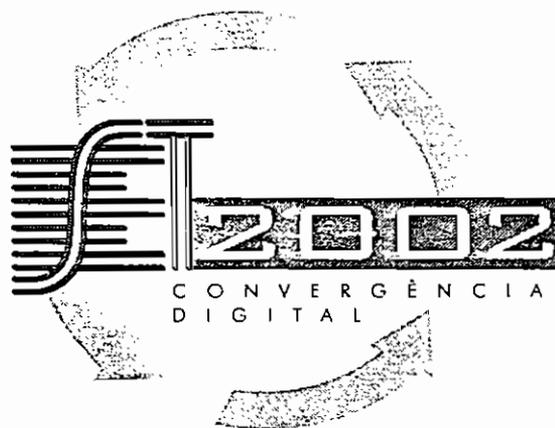

José A. C. d'ARROCHELA LÔBO
Coordenador do Curso
Diretor do CPCE / UnB




Maria Helena P. MATA MACHADO
Secretária Executiva do
CONCIME / DF



Certificado



Conferimos este certificado a

EDUARDO SIMÕES SANTOS MENDES

por sua participação no

SET2002 e Fórum SETBusiness

realizado em 31 de Julho, 1 e 2 de agosto de 2002 no

Centro de Convenções Imigrantes - São Paulo - SP.

Olímpio José Franco
Presidente da SET



MENÇÃO HONROSA

O II Rio-cine-festival distingue com MENÇÃO HONROSA
na categoria de Melhor Trilha Sonora para Filme de
Curta Metragem 35mm
ao filme: THE MASP MOVIE
direção: HAMILTON ZINI JR.

Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1986

WALKIRIA BARBOSA
Coordenação
Executiva

REGINA MACHADO
Coordenação das Mostras
Competitivas



II Rio-cine-festival

Pesquisa em Andamento

ESTUDO DE OPÇÕES TECNOLÓGICAS PARA O DESENVOLVIMENTO DE UMA ESTAÇÃO DIGITAL DE EDIÇÃO DE SOM DE BAIXO CUSTO

Objetivo da pesquisa:

Desenvolvimento de um sistema digital de edição de som através de experimentações de componentes e periféricos de baixo custo para viabilizar um padrão de equipamento que seja possível de atualização dentro da realidade econômica da Universidade e da constante renovação do mercado de informática.

Justificativa:

Desde o início dos anos 90, o uso de sistemas digitais para manipulação de som e imagem tem crescido no processo de pós-produção cinematográfica e televisiva. O som, pela sua menor quantidade de informações em relação à imagem, foi a área que primeiro conseguiu eliminar sistemas analógicos no que se refere ao armazenamento da gravação e à posterior manipulação da onda sonora.

Com a criação de "workstations" – sistemas digitais com "hardware" e "software" integrados e especializados em uma operação – para edição de som, ocorreu uma mudança radical nos processos de criação e produção do som cinematográfico.

O processo analógico de edição de som exigia um grande número de máquinas de alto custo e limitava o processo criativo durante a sua execução. Os sons inicialmente necessitavam ser transcritos para uma fita magnética com o mesmo padrão de perfuração lateral da banda de imagem. O custo de cada máquina gravadora/reprodutora de magnético perfurado era em torno de US\$ 100,000.00. Em seguida, utilizava-se uma moviola para o processo de corte e sincronização dos sons. A moviola é uma mesa de edição que permite a audição simultânea de, no máximo, três sons. Na maioria dos modelos existiam apenas duas cabeças reprodutoras. Seu custo era equivalente ao da máquina de magnético perfurado.

A possibilidade de audição integral de todos os sons simultâneos, que podem chegar à casa da centena, só acontecia durante o processo de mixagem. Esse processo era, obrigatoriamente, realizado em grandes estúdios de som, pois exigia a existência de muitas máquinas de reprodução de magnético perfurado, um custo que inviabilizava a criação de pequenos estúdios. E em relação ao processo criativo, era também somente na mixagem que se podia fazer qualquer processo de manipulação da onda – equalização, reverberação, compressão, limitação etc...

Com a entrada no mercado de “workstations” digitais para edição de som esse quadro se modificou. A transcrição de som passou a ser realizada na mesma máquina que servia para a edição e, eventualmente, para a mixagem. Durante o processo de edição era possível ouvir simultaneamente até trinta e dois canais de áudio. Dessa forma, não era mais necessário um alto investimento para montagem de um estúdio de edição e mixagem de som. O domínio do processo criativo durante o processo de edição também aumentou consideravelmente.

O Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP, em 1992, foi a segunda instituição brasileira a adquirir uma “workstation” para edição de som, o modelo WaveFrame. Essa aquisição casou uma grande mudança nos padrões técnico e criativo das trilhas sonoras dos filmes do departamento, mudança essa reconhecida em vários festivais onde os trabalhos realizados pelos alunos do curso de graduação e supervisionados pelos docentes foram premiados na categoria som.

As mudanças nos padrões técnicos aconteceram pela maior resposta de frequências e de dinâmica de som que o formato digital tem sobre o analógico; a precisão de cortes, fusões e outras intervenções na onda sonora anteriormente impossíveis; a possibilidade de audição de muitos canais simultâneos e o uso de efeitos de manipulação da onda durante o processo de edição. Tudo isso trouxe um ganho criativo no estudante que pôde praticar o conhecimento adquirido sobre o uso narrativo do som ao ter acesso às possibilidades que até então apenas os grandes estúdios ofereciam.

Porém, a manutenção dessa “workstation” se mostrou bastante difícil. Obtida como um dos equipamentos necessários para a realização de um projeto de pesquisa apoiado pela FAPESP e depois integrada ao patrimônio do CTR, não houve investimento em renovação de “hardware” e “software” necessários para uma boa conservação da “WaveFrame”. Pesa-se nisso o fato de “workstations” serem máquinas fechadas, ‘caixas-pretas’ que não são compatíveis com peças ou programas fabricados por outras empresas. O proprietário de uma “workstation” vê-se obrigado a adquirir atualizações do fabricante original que nem sempre pratica o menor preço de mercado.

Diante dessa realidade decidi, juntamente com o Prof. João Batista Godoy de Souza, desenvolver um ‘sistema aberto’ de edição de som, ou seja, um conjunto de “hardwares”, periféricos e programas que pudessem ser renovados ao menor custo possível, conseguindo dessa maneira uma estrutura onde o CTR fosse capaz de acompanhar, dentro da sua capacidade orçamentária, as rápidas transformações que acontecem no mercado da informática e dessa forma, manter os estudantes atualizados com as novas tecnologias.

Metodologia:

A metodologia da pesquisa baseia-se em pesquisa bibliográfica e testes de compatibilidade e eficiência entre “hardwares” e “softwares” para a construção do protótipo da estação digital de edição de som.

Como se trata de uma proposta inédita, houve a necessidade de agregar informações sobre diferentes tecnologias para poder se criar um desenho básico de um computador e periféricos que pudessem resultar em uma estação de edição de som com qualidade profissional (“broadcasting”) no mesmo nível das caras “workstations” utilizadas pelo mercado cinematográfico. Mesmo assim, a bibliografia existente deixava lacunas de conhecimento quanto a inter-relação entre a tecnologia de vídeo, tecnologia digital e sistemas de sincronia híbridos analógico/digital. Muitas dessas lacunas só puderam ser cobertas através de testes sistemáticos de diversos modelos de placas e acessórios de computador e de diferentes programas de manipulação de imagem e som.

A seguir descrevo de forma resumida os testes efetuados e seus resultados.

Desenvolvimento:

Vários estudos foram necessários para a realização do protótipo da estação digital de edição de som.

Optou-se, inicialmente, pela plataforma PC por causa do menor custo de peças e programas se comparados a outras plataformas como Apple ou Unix. O segundo passo foi a escolha de um “software” multicanal para a edição de som que possuísse também recursos de mixagem. Dentre os poucos “softwares” existentes, optou-se pelo SAW – Software Audio Workshop, um “software” que começou a ser desenvolvido no início dos anos 90 e um dos poucos criados para edição e mixagem de produtos audiovisuais.¹

O passo seguinte era criar um processo de sincronização entre imagem e som. No sistema analógico esse processo de sincronização era feito por grifas existentes na moviola que tracionavam perfurações que tinham o mesmo padrão tanto na banda de imagem quanto nas fitas magnéticas, ou seja, um processo absolutamente mecânico.

¹ A maioria dos softwares encontráveis no mercado de informática e que servem para fins de edição e mixagem são desenvolvidos para o mercado fonográfico. As ferramentas utilizadas no processo de edição de música não são as mesmas necessárias para a edição de vozes e ruídos.

Uma barreira encontrada para o desenvolvimento desse novo sistema foi descobrir toda uma nova configuração necessária para a manutenção do sincronismo no processo de edição de som digital. A conversão direta da imagem filmada em película para um arquivo digital que talvez fosse o caminho mais simples, não era possível pois não existia nenhum laboratório no Brasil capaz de realizar esse trabalho. Então, havia a necessidade de transformar, primeiramente, o material de película em imagem de vídeo para depois digitalizá-la. Porém a discrepância de velocidades entre o processo de captura de imagem de uma câmera de cinema (24 quadros por segundo) e de uma câmera de vídeo baseada em tecnologia NTSC (29,97 quadros por segundo) não permite uma conversão direta entre os fotogramas das mídias. Até hoje é necessário o uso de um telecine – um aparelho que enquanto copia os quadros de cinema para vídeo, insere novos campos de imagem em uma seqüência específica que compensa a diferença de velocidades.² Porém, esse processo ainda mantém uma diferença de velocidade de 0.1% entre a imagem em vídeo quando gerada e quando reproduzida.³

Dada a necessidade de manutenção precisa de velocidade, optou-se pela compra de uma placa de captura de imagem criada para filmes de animação, a DPS Perception Video Recorder que garante uma velocidade de captura a 29.97 quadros por segundo. Porém, essa placa gera um arquivo de imagem em formato proprietário (.pvr) incapaz de ser lido pelo SAW. Então, foi necessário também pesquisar um programa capaz de converter o arquivo da Perception para o arquivo padrão de imagens em movimento da Microsoft - o AVI, compatível com o SAW. Para tal, foi escolhido o programa Adobe Premiere.

Porém, para sincronização de algumas imagens é necessária uma tela maior que um monitor de 17". O custo de um monitor de computador de maior tamanho inviabilizaria o objetivo de baixo custo. O passo posterior foi criar um sistema de sincronização entre o programa de edição de som e um reproduzidor de vídeo S-VHS para que se pudesse reproduzir a imagem em uma televisão de 29". Diante desta nova barreira, foi necessário o estudo do "time code".

2 Esse processo é chamado "3/2 pulldown" e consiste em gerar cinco "frames" de vídeo a partir de quatro fotogramas de película. Esses cinco "frames" terão a seguinte ordem de "fields": frame 01 – os dois fields do fotograma 1; frame 2 – os dois fields do fotograma 2; frame 03 – um field do fotograma 2 e outro do fotograma 3; frame 4 – um field do fotograma 3 e um field do fotograma 4; frame 5 – dois fields do fotograma 4.

3 No final de cada segundo, o telecine terá gerado 6 novos frames de vídeo perfazendo um total de 30 frames por segundo. Mas, como a velocidade de reprodução de um vídeo no sistema NTSC é de 29,97 frames por segundo, isto gera uma diferença de velocidade de 0,1%.

“Time Code” é um sistema que permite a identificação precisa de cada quadro de vídeo dando a eles um número composto por hora, minuto, segundo e frame. Cada quadro de “time code” é feito de uma informação digital de 80 bits contendo hora, minuto, segundo e frame, além de outras informações como número do plano, número da tomada, número da câmera e número da fita de áudio. O sinal de “time code” pode ser gravado longitudinalmente como um sinal de áudio (LTC) ou nos intervalos dos quadros de imagem (VITC).

Existem vários formatos de “time code”. Os padrões mais utilizados são os da SMPTE (Society of Motion Picture and Television Engineers) e da EBU (European Broadcasting Union) e são eles 30; 29,97; 25 e 24 quadros por segundo assim como diferentes formas de contagem: “nondrop frame” e “drop frame”. Na primeira forma, o contador mostra o tempo real de duração do filme enquanto, na segunda, há uma compensação de 0,03 fotograma a cada segundo para corrigir a discrepância de 0,1% entre a velocidade de reprodução em vídeo e o tempo real.

O sistema utilizado pelas “workstations” necessitava que o reproduzidor de vídeo possuísse um canal exclusivo para gravação e leitura de “time code”, pois apenas com esse dispositivo era possível fazer o controle de todo o sistema através da estação de edição. Contudo, o alto custo dos equipamentos de reprodução de vídeo que possuem esse canal exclusivo de sinal VITC ou mesmo LTC não se mostrou compatível com o projeto. A solução encontrada foi usar um equipamento de vídeo S-VHS com um sinal LTC gravado no canal de áudio normal. A limitação gerada por esse sistema é a incapacidade do programa de edição controlar o gravador de vídeo. É sempre o sinal de “time code” emitido pelo S-VHS que irá disparar o “software”.

Mas, apenas o sinal de “time code” não garante uma sincronização perfeita entre vídeo e computador. Um segundo sinal gerando algum tipo de pulso entre os dois equipamentos traria maior segurança ao sistema. Testando várias placas de digitalização de áudio, concluiu-se que a Antex StudioCard seria a ideal para a proposta pois, além de possuir conversores A/D e D/A de alta qualidade, tem integrado um sistema de leitura e reprodução de LTC e uma entrada para receber “word clock” gerado pela DPS Perception. “Word clock” é um pulso digital composto por uma série de bits que constituem uma representação numérica da velocidade de reprodução da placa de vídeo.

No segundo semestre de 2001, chegou-se então ao protótipo de uma estação de baixo custo, com fácil capacidade de atualização e possibilidade de editar 32 canais de áudio simultâneos e de sincronizar-se tanto a uma imagem digital quanto a um aparelho reproduzidor de vídeo analógico. Nesse mesmo semestre, o sistema já passou a ser operacional na pós-produção dos filmes dos alunos de graduação. Porém, ainda havia algumas limitações que precisavam ser resolvidas: 1. realização de “3:2 pulldown” nas gravações originais de som para que essas pudessem ser sincronizadas à imagem cinematográfica convertida para vídeo e sua conseqüente volta à velocidade original após a mixagem; 2. leitura de arquivos OMF, um padrão de compressão (.omf) criado para comunicação de informações entre diferentes programas de edição de imagem e/ou som e 3. procura por placas de digitalização de imagem de menor custo, mas com garantia de manutenção de sincronia.

Esse sistema esteve em funcionamento até Outubro de 2001 quando, após o incêndio ocorrido no prédio principal da ECA, o estúdio de som do CTR foi desmontado, mesmo que não tivesse sido atingido pelo fogo. Em Agosto de 2002, foi reformada uma pequena sala para que se pudesse continuar o processo de aperfeiçoamento da estação. Nesse momento, havia uma maior opção de placas de captura de vídeo e de captura de som que permitiu a escolha de novos modelos que mantinham a qualidade daqueles do primeiro protótipo, mas eram ainda mais econômicos. A placa de vídeo Matrox 6550 mostrou-se tão eficiente quanto a DPS Perception, com a vantagem de capturar tanto vídeo analógico quanto digital. Em relação à placa de som, foi escolhida a Layla 24 da Echo Digital Audio Cop. A Layla 24 tem como vantagens o dobro do número de canais da Antex Studiocard; maior taxa de amostragem e capacidade de lidar com arquivos OMF.

Já as transformações de velocidade dos arquivos de som não conseguiram ser resolvidas por forma lógica, ou seja, por programas dentro da própria estação. Para tal foi comprado o periférico externo Midi Timepiece da MOTU Co. capaz de manipular diferentes padrões de “time code” e, dessa forma, alterar a velocidade de arquivos de som sem comprometer sua qualidade.

Atualmente outro obstáculo a ser resolvido é a pesquisa de um novo “software” que possa ser utilizado nos processos de edição de som e mixagem, já que o programa originalmente escolhido foi retirado de produção e não terá mais versões atualizadas.

Conclusão:

Provou-se viável o desenvolvimento de uma estação digital de edição de som de baixo custo que permite atualizações com maior flexibilidade do que o padrão antigamente usado de "workstations". Os modelos desenvolvidos atendem a quase todas as necessidades de pós-produção de áudio do curso de graduação.

O próximo passo no ensino do uso do som cinematográfico é o início da realização de trilhas sonoras mixadas em sistema Dolby Digital. O sistema Dolby revolucionou a construção narrativa sonora audiovisual com a possibilidade de reprodução multicanal. O espaço da imagem foi ampliado através da estereofonia para toda a sala de exibição gerando novíssimas formas de articulação entre os espaços diegéticos "on" e "off".

Para realização de trabalhos com esse sistema de reprodução é necessário que o processo de mixagem seja realizado em estúdios licenciados pela companhia Dolby, o que exigiria uma compatibilidade entre o sistema desses estúdios e o sistema utilizado na edição de som.

No último ano, o mercado audiovisual caminhou para uma padronização de equipamento de edição e mixagem: a "workstation" Pro-Tools da Avid Co. Diante dessa realidade, para um melhor ensino de som estereofônico há a necessidade do uso de pelo menos uma "workstation", além da continuidade do processo de pesquisa de desenvolvimento da estação digital de baixo custo.

Bibliografia:

- ALKIN, E.G. **Sound recording and reproduction**. Boston, Focal Press, 1988.
- ALTEN, S. R. **Audio in media**. Belmont, Wadworth Publishing, 1981.
- AMYES, T. **The Technique of Audio Post-Production in Video and Film**. Boston, Focal, 1990
- HUBER, D. **Audio production techniques for video**. Boston, Focal, 1987.
- HOLMAN, T. **Sound for film and television**. NY, Butterworth Heinemann, 1997.
- _____. **5.1 Surround Sound: Up and Running**. Boston; Focal Press, 2000.
- OHANLAN, T. **Digital nonlinear editing; editing film And video on the desktop**, Boston, Focal, 1998.
- RATCLIFF, J. **Timecode: a user's guide**. Boston, Focal, 1999.
- WATKINSON, J. **The art of digital audio**. Boston, Focal Press, 1988.

Periódicos

SMPTE Journal. New York, Society of Motion Picture and Television Engineers.

Sites

Dolby: www.dolby.com

Cinema Audio Society: www.ideabuzz.com/cas.index.html

Film Sound Design / Sound Theory: www.filmsound.org

Motion Picture Sound Editors:

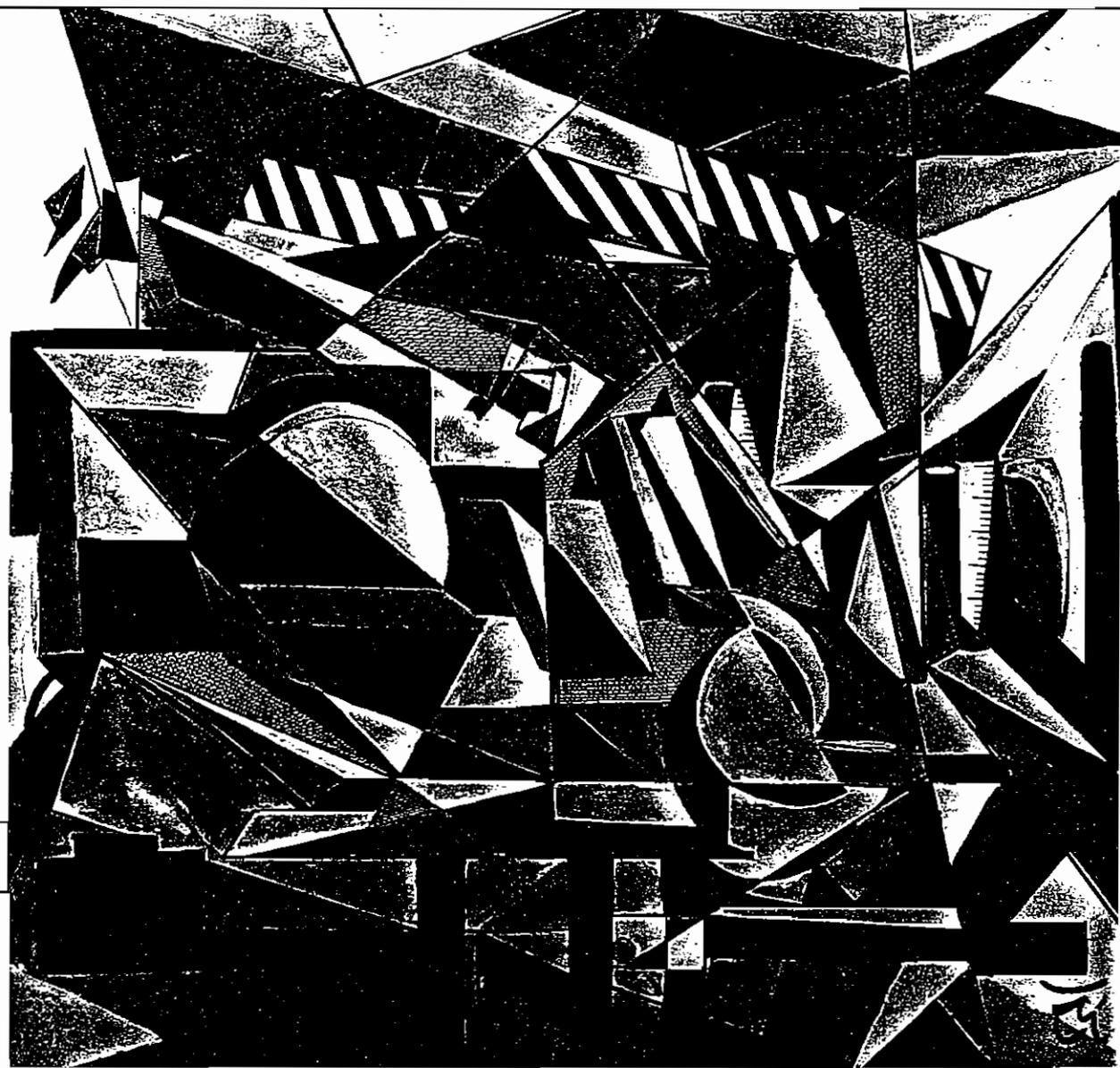
Pro Tools: www.soundthinking.com

Video e Audio on line:

Wave Frame: www.waveframe.com

BRASIL

Revista Brasileira de Cinema e Cultura



Nº1 - S. Paulo 1997

SUMÁRIO

— 9 —	<i>Cinema: à beira da morte</i> MAURO BAPTISTA	
		<i>Eizo Sugawa</i> CARLOS REICHENBACH — 22 —
— 29 —	<i>Impressões sobre os curtas</i> LUÍS ALBERTO ROCHA MELO	
		<i>A eterna questão do cinema brasileiro e o paradoxo dos curtas</i> PHILIPPE BARCINKY — 34 —
— 37 —	<i>Pseudologia versus perversão</i> FERNANDO COIMBRA	
		<i>Um pouco de sangue, suor e filme</i> LUIZ MONTES — 40 —
— 43 —	<i>Veredas de imagens, sons e poesia</i> JOEL PIZZINI	
		<i>Sob o domínio da violência</i> MILTON JOSÉ BISCARO JR. — 47 —

SUMÁRIO

—(65)—

A rua de baixo
MANOEL RANGEL

*Para uma reflexão em torno da análise
do som cinematográfico*
EDUARDO SANTOS MENDES

—(80)—

—(84)—

*A personagem feminina como alegoria nacional
no cinema Latino-Americano*
ISMAIL XAVIER

*para uma reflexão em torno da análise do
som cinematográfico – parte 1*

*"Abaixo o Vitaphone, abaixo os Irmãos Warner e
abaixo tudo e todos que querem amesquinhar essa
coisa sublime, essa coisa inestimável: o cinema."*

Cláudio Melo,
"Cinema", O Fan, agosto de 1928.

*"A essência do cinema é basicamente visual e
todo acontecimento sonoro tem que se
limitar a uma justificativa."*

Gianfranco Bettetini,
The Language and Technique of the Film.
The Hague: Mouton, 1973

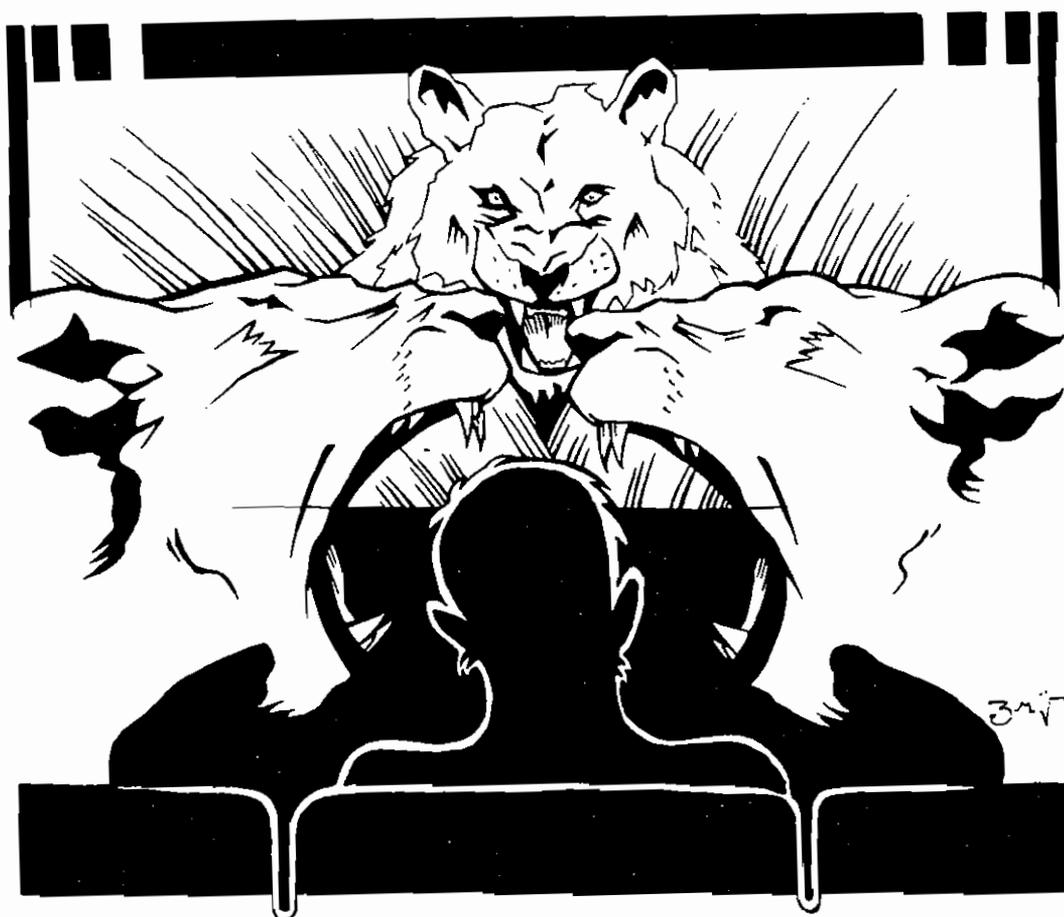
Quarenta e cinco anos de cinema sonoro separam os dois escritos. Se acrescentarmos mais inte e quatro anos nessa conta e chegarmos té os dias de hoje, veremos que pouco se modificou na relação de críticos, de teóricos e mesio de realizadores com o som cinematográfico. Este fato me põe a pensar: será que o cinema é uma arte estritamente visual?

E ainda mais: será que não é possível realizar ma trilha sonora para filmes onde o som seja naginado da mesma forma criativa que a imagem? Será que trilha sonora não é capaz de cau-

sar no espectador sensações tão fortes e marcantes como a imagem? Ou melhor ainda, será que um pensamento articulado entre os fenômenos imagético e sonoro não resulta em uma maior capacidade de transmissão de informações que nenhum desses dois elementos conseguiria separadamente?

Para começar a responder a essas perguntas, considero necessário observar alguns fatores que criam a nossa percepção auditiva.

Os habitantes de grandes centros urbanos têm a sua percepção visual constantemente estimulada. É através da visão que recebemos a maioria das informações e é basicamente dela que depende o nosso dia a dia. Aprender a olhar significa nos proteger de ataques externos, ao contrário dos habitantes de regiões de mata que precisam desenvolver também sua audição como condição de sobrevivência. Além disso, o próprio mecanismo de funcionamento seletivo do sistema auditivo faz com que o potencial de escuta em locais com alto índice de poluição sonora seja direcionado para garantir a transmissão da informação de nosso interesse (e a nossa saúde mental).



Um outro dado torna-se bastante relevante na análise da percepção auditiva, no caso específico do Brasil: a formação do espectador cinematográfico. Adoto aqui a proposição de Jean-Claude Bernardet: "É sabido que o fato do cinema dominante no mercado ser legendado não torna necessário, para acompanhar o enredo dos filmes, que sejam ouvidos os diálogos. Onde salas cuja acústica é deficiente ao ponto de se tornar inaudível os diálogos e pastoso qualquer som. (...) Prevalece (então) um código escrito para a apreensão dos diálogos.(...) Esse conjunto de fatores talvez explique a pouca importância que, de modo geral, diretores e produtores brasileiros têm dado à trilha sonora. A preocupação dominante é que se consiga entender os diálogos."¹

Não se pode esquecer também da influência que a televisão tem no constante aprendizado (ou desaprendizado) de leitura das obras audiovisuais. Como observa Gil Jardim, "é interessante notarmos que nossos aparelhos de televisão apresentam, historicamente, um melhor padrão de qualidade de sua imagem em detrimento do som. Não temos graves, nem agudos e somente há algum tempo chegamos ao estéreo. Em suma, a televisão que poderia ser, hipoteticamente, a ampliação de nossos olhos e ouvidos, traz o desequilíbrio desses sentidos em sua tecnologia."²

No caso da exibição de filmes cinematográficos pela televisão, a questão se torna ainda pior. Como se não fosse suficiente a péssima reprodução das trilhas sonoras devido à má qualida-

de dos aparelhos, no caso de filmes dublados o achatamento dinâmico imposto à banda internacional não nos permite sequer perceber o mínimo do trabalho criativo realizado para as obras. A brutal diferença de intensidade entre a pista de vozes e as demais, não permite que se ouça qualquer relação narrativa proposta pela música ou pelos ruídos.

Porém, nem essas nem outras condições fisiológicas, culturais ou tecnológicas impediram que algumas pessoas comessem a pensar o universo sonoro como parte criativa de um filme.

Os anos que sucederam o surgimento do cinema sonoro foram ricos em análises das nascentes possibilidades artísticas que o novo elemento poderia dar aos filmes, ou mesmo, do "perigo" que a existência do diálogo falado poderia causar ao "único meio de expressão cinematográfica": a imagem. Realizadores, como Eisenstein, Pudovkin, Clair e Cavalcanti, além de teóricos, como Balazs, propuseram possíveis relações criativas entre o som e a imagem que poderiam ampliar as possibilidades criativas de um filme, enquanto diretores como Chaplin e estudiosos, como Arnheim apontavam a possível regressão no desenvolvimento da linguagem do cinema com a introdução da nova tecnologia.

Em Agosto de 1928, S. Eisenstein juntamente com V.I.Pudovkin e G.V. Alexandrov, publicou um manifesto defendendo o uso contrapontual entre a imagem e o som. Partindo do princípio da "neutralização" - onde a imagem fotográfica de um objeto tende a neutralizá-lo, isolando-o

REVISTA
COMUNICAÇÕES
e
ARTES

ANO 11 Nº 14 1985

IMAGINÁRIO TELEVISIVO E "MIRCH/AVRIST"
MONTAZO LABORATO-IDEOLÓGICO DA INDUSTRIA
DO LIVRO NO BRASIL

A VIA SECRETA DO ESCRITO
A PROTAGONIA DE "POPULAM" NO BILÍNGUE
DA IDEOLOGIA

INTELECTUALISMO E AS PRÁTICAS CULTURAIS
LINGÜÍSTICA E IDEOLOGIA: PROPOSTA DE MATA
E BAKHTIN

OS ADORNOS EM REPOSIÇÃO
OS QUADINHOS EQUILIBRADOS
BEATRIZ RUBIN: CAÇADOR, LÚZES E SOMBRA
ESCRITAS PORTECÁPTICAS, IDEOLÓGICAS E
FONÉTICAS

INSTANTÂNEO SOBRE A IMAGEM
AS HISTÓRIAS DE VIDA COMO METAFORA
ALTERNATIVA PARA UMA REDEFINIÇÃO DA
PRÁTICA CIENTÍFICA

POCOTON E MANTOBLA: A CONSTITUIÇÃO DE
FUTURÓLOGIA
A JERARQUIA DA ARTE NA URS.S.S.R. / PARADOXOS

COMUNICAÇÕES E ARTES 14/1985

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Antonio Hélio Guerra
Vice-Reitor: Antonio Guimarães Ferri

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Diretor: Walter Zanini
Vice-Diretor: Eduardo Penúela Canizal

Assistente Técnico Acadêmico: Edival Júlio de Almeida Pessoa
Assistente Técnico Administrativo: Marina Cláudia Rector de Genekian

COMUNICAÇÕES E ARTES

Editor:
Ciro Marcondes Filho

CONSELHO EDITORIAL

Annateresa Fabris
Antonio Luiz Cagnin
Carlos Eduardo Lins da Silva
Marco Antonio da Silva Ramos
Maria de Fátima Gonçalves Moreira Tálamo
Maria Helena Pires Martins
Mauren Leni de Roque

COMISSÃO DE ACESSORAMENTO TÉCNICO

José Carlos Rocha de Carvalho
José Coelho Sobrinho
Julio Plaza Gonzáles

Secretária:
Maria Lucy da Silva Janja

Capa: Maria Lucia Alves

CONTEÚDO
VOL. 14, 1985

Apresentação 5
Colaboradores deste número 7

ARTIGOS

1. IMAGINÁRIO, TELENÓVELA E "MERCHANDISE"
María Lucia Batezat Duarte 9

2. MONTEIRO LOBATO: IDEÓLOGO DA INDÚSTRIA DO LIVRO
NO BRASIL
Alice Mitika Koshiyama 19

3. A VIA SECRETA DO SONHO
Maria Bernadette Cunha de Lyra 31

4. A NOSTALGIA DO "POPULAR" SOB O PATROCÍNIO DA
IDEOLOGIA
Wilson Roberto V. Ferreira 45

5. IDEOLOGIA SÃO AS PRÁTICAS COTIDIANAS
Ciro Marcondes Filho 55

6. LINGUAGEM E IDEOLOGIA: AS PROPOSTAS DE MARR
E BAKHTIN
Maria de Fátima G. M. Tálamo 67

7. QUADRINHOS EM REBORDOSA
Flora Christina Bender 77 - 96

8. OS QUADRINHOS EQUATORIANOS
Maria Nazareth Ferreira 97

9. BLADE RUNNER: CAÇADOR LUZES E SOMBRAS
Anna María Barogh e outros 121

10. EM REVISÃO A ARTE DO SÉCULO XIX
Walter Zanini 139

“BLADE RUNNER: CAÇADOR DE LUZES E SOMBRAS”

Profa. DRA. ANNA MARIA BALOGH
ANA MARIA GIANNASI
EDUARDO SIMÕES DOS SANTOS MENDES
MARCO ANTONIO DE LIMA

A análise do filme “Blade Runner: o caçador de andróides” que apresentamos neste ensaio é resultado de um trabalho extra-curricular realizado por três de meus alunos de Rádio e TV e de Cinema da ECA/USP (co-autores do trabalho) sob a minha orientação. * Desde as primeiras projeções intrigou-nos a aparente simplicidade dos elementos estruturadores do filme quando estudados isoladamente (enunciados narrativos, actantes, montagem, iluminação etc.) e a complexidade do filme como um todo. Sabemos que parte dessa complexidade deve-se ao fato de que os filmes são sem óticas sincréticas que “se caractèrisent par la mise en oeuvre de plusieurs langages de manifestation” tal como define ‘Flock’ mas esta explicação é insuficiente. Embora não exista ainda uma metalinguagem que formalize com precisão a heterogeneidade dessas semióticas, as formas de interação das diferentes linguagens que delas participam e nem mesmo a especificidade de cada uma dessas linguagens, tentamos fazer uma análise que as caracteriza, ainda que precariamente, no filme. Dado que a única unanimidade metodológica em relação às semióticas sincréticas parece ser a possibilidade de abordagem através de blocos de significação, optamos por esse procedimento (aliado à decupagem) ? Para que o estudo fique mais claro resumimos o argumento do filme:

* Ana Maria Giannasi e Eduardo Simões dos Santos Mendes são alunos do 8º semestre de Cinema e Marcos Antonio de Lima do 8º semestre de Rádio e Televisão e trabalham comigo como monitores nas disciplinas “Semiologia da Imagem” e “Poética das Mensagens Visuais” na ECA/USP.

A história ocorre em Los Angeles, no ano de 2019, quando os replicantes da fase Nexus 6, seres construídos à semelhança do homem, igualando-o em inteligência e superando-o em força e agilidade, atacam uma colônia espacial, tomam a nave e fogem para a Terra. Os replicantes eram usados para a conquista e colonização de outros planetas na qualidade de escravos. Após o motim na colônia espacial são declarados fora da lei e passíveis de pena de morte. Por esse motivo, são ativadas unidades especiais de polícia ("Blade Runner Units") cujos membros são encarregados de perseguir e matar os transgressores".

Sucessivas releituras do filme nos levaram a perceber que a sua estrutura incorpora elementos pertencentes a outras linguagens e outros meios de comunicação de massas. "Blade Runner" se caracteriza por um 'imaging' próprio dos filmes publicitários em muitas seqüências: planos breves com um acúmulo de informações sonoras e visuais (muitas das quais subliminares). A influência das histórias em quadrinhos é visível também: as seqüências constituem blocos de sentido com autonomia relativa em relação ao filme, tal como as tiras diárias de quadrinhos do jornal, motivo pelo qual descartam-se as seqüências paralelas ('aqui e agora' e não "enquanto isso..."). O narrador em OFF, comum no cinema, assume freqüentemente a função das legendas das histórias em quadrinhos transmitindo os elementos propriamente diegéticos antecipando ou resumindo acontecimentos cuja cobertura através da imagem carece de interesse ou se revela anti-econômica. Alguns atores³ como Zhora são claramente calcados na tradição dos heróis dos quadrinhos. Além dos elementos mencionados, convivem de forma recorrente em "Blade Runner" a ficção científica e o 'film noir'. O primeiro se manifesta sobretudo na tecnologia de construção do espaço e na técnica de filmá-lo: maquetes representando centros espaciais, translado através de naves, o espaço celeste, replicantes aperfeiçoados através da engenharia genética, vídeos de todo o tipo, enfim, todo um universo de atores, ações, objetos, técnicas e tecnologia próprias do gênero. As seqüências que nos mostram esse universo convivem harmoniosamente com outras que nos trazem uma estilística preterita: o "noir". A maioria das passagens de uma seqüência a outra do filme se faz através do translado do herói (Blade Runner) viajando em sua nave espacial cercado de toda a parafernalia tecnológica do século XXI. Nas outras seqüências do filme dificilmente encontramos o espaço exterior filmado em grandes planos funcionando como

'establishing shots' (Bordwell e Thompson — "Film art: an introduction"). Boa parte das demais seqüências nos escamoteia a visão geral da especialidade e ocorre sobretudo em interiores, principalmente, filmados com elementos de luz, cenário, e envolvendo uma forma de atuação típica dos filmes da década de quarenta e começo da década seguinte em Hollywood. Como uma estética preterita é assimilada de forma equilibrada num filme de ficção científica cuja ação ocorre em 2019? Qual o valor e função dessa linguagem no filme? Para tentarmos responder à nossa indagação selecionamos um conjunto de seqüências significativas para a análise e que descrevemos a seguir:

Atores: Bryant (B), Chefe de Polícia e Gaff (G), seu auxiliar; Deckard (D), o Blade Runner (BR), protagonista masculino; Rachel (R), suposta replicante, protagonista feminina; Tyrell ("T"), dono da Corporação que fabrica os replicantes. Atores apresentados em vídeo na seqüência: os quatro replicantes forjados: Leon (L), Zhora (Zh), Priss (P) e Roy Batty (BR).

As seqüências escolhidas começam no momento em que Deckard chega à delegacia de polícia e é coagido pelos policiais a aceitar o cargo de Blade Runner. Segue-se a apresentação dos replicantes no vídeo (vista pelos policiais e Deckard). Na seqüência posterior, o Blade Runner se dirige à Corporação Tyrell em busca da quinta replicante mencionada por Bryant, mas não mostrada em vídeo, Rachel. Uma vez no interior da Corporação, Deckard interroga Rachel a pedido de Tyrell.

A decupagem imagética correspondente às seqüências descritas é a que segue:

Seqüência um: (correspondente à quarta seqüência filmica)

- Plano 1 - (Fusão) Plano Geral - Câmera alta mostrando corredor e entrada da delegacia. Travelling vertical (grau) entra no escritório de B, e termina em Plano Médio deixando o delegado sentado à sua mesa à direita do quadro olhando para a frente. Porta de entrada fica ao centro do quadro. Vê-se D, se aproximando através do vidro da porta.
- Plano 2 - Plano Médio - Porta do escritório. Entra D, e olha para a direita.
- Plano 3 - Primeiro Plano - 45 graus de B, que olha para a esquerda.
- Plano 4 - Como P. 2 - G, entra atrás de D. Vai para a direita.
- Plano 5 - Como P. 3.
- Plano 6 - Primeiro Plano de D, olhando para a direita, dominando 3/4 do quadro à esquerda. Na extremidade da direita vê-se, o ombro de G, deslocado, em segundo plano.
- Plano 7 - Plano de Conjunto. Câmera baixa. D, à esquerda, G, à direita. Travelling Lateral para a direita acabando nas costas de B, ao mesmo tempo que D, caminha e senta-se à mesa à frente de B, e que G, caminha para a esquerda.
- Plano 8 - Como P. 3. B, olha para frente.
- Plano 9 - Primeiro Plano - 45 graus de D, que olha para frente.
- Plano 10 - Como P. 8.
- Plano 11 - Como P. 10.
- Plano 12 - Como P. 8.
- Plano 13 - Como P. 10.
- Plano 14 - Primeiro Plano de G, que olha para baixo e à direita.

- Plano 15 - Primeiro Plano de um cinzeiro com uma folha de papel. Cam. alta. Mão de G. vem da esquerda-superior do quadro e pega o papel.
- Plano 16 - Como P. 10
- Plano 17 - Como P. 8
- Plano 18 - Como P. 10. D. se levanta e caminha até a porta. Pan. de correção. D. pára de costas em Plano Médio.
- Plano 19 - Como P. 3
- Plano 20 - Primeiro Plano de G. (mais fechado que P. 14) baixando uma dobradura de papel.
- Plano 21 - Plano de detalhe da galinha de papel.
- Plano 22 - Plano Médio. D. vira, caminha em direção à câmera e acaba em Primeiríssimo Plano, olhando para baixo.
- Plano 23 - Como P. 3. B. Olhando para cima.

Sequência dois:

- Plano 1 - Primeiríssimo plano do monitor com a imagem de L.
- Plano 2 - Plano de conjunto. Câmera baixa a 45 graus de D. Deixando-o à direita do quadro em primeiro plano e B. à esquerda em segundo.
- Plano 3 - Primeiro Plano de B. que olha para a direita. Cam. a 45 graus.
- Plano 4 - Primeiro Plano de D. que estava olhando para frente e passa a olhar para esquerda. Câmera a 45 graus.
- Plano 5 - Como P. 3
- Plano 6 - Como P. 4
- Plano 7 - Como P. 3
- Plano 8 - Como P. 1. Imagem de L. diminui, ocupa a esquerda superior do quadro e o restante do espaço é completado por letras.
- Plano 9 - Como P. 4
- Plano 10 - Como P. 3
- Plano 11 - Como P. 4
- Plano 12 - Como P. 1
- Plano 13 - Como P. 4
- Plano 14 - Como P. 8. A imagem de L. é substituída pela de R. B. O efeito de diminuição de imagem e utilização de letras é repetido.
- Plano 15 - Como P. 3
- Plano 16 - Como P. 4
- Plano 17 - Como P. 14. Imagem de R. B. é substituída pela de Zh. Segue o mesmo efeito visual.
- Plano 18 - Como P. 3
- Plano 19 - Como P. 4
- Plano 20 - Como P. 17. Imagem de Zh. é substituída pela de P.
- Plano 21 - Como P. 4
- Plano 22 - Como P. 3
- Plano 23 - Como P. 4
- Plano 24 - Como P. 3
- Plano 25 - Como P. 4
- Plano 26 - Como P. 3
- Plano 27 - Como P. 4
- Plano 28 - Como P. 3
- Plano 29 - Como P. 4
- Plano 30 - Como P. 4
- Plano 31 - Como P. 4
- Plano 32 - Como P. 3

Sequência três:

- Plano 1 - Geral da cidade. Cam. alta. Letreiro Coca-Cola dominando a direita do quadro.
- Plano 2 - Primeiro Plano Frontal de G.
- Plano 3 - Primeiro Plano Frontal de D.
- Plano 4 - Subjetiva de D. (cidade)
- Plano 5 - Plano Médio frontal da nave que transporta D. e C.
- Plano 6 - Plano de Conjunto lateral com perfil de D. em 1º plano e C. em segundo. Ambos olhando para a frente.
- Plano 7 - Subjetiva de D. Diferente do P. 4.
- Plano 8 - Plano Médio da nave fazendo um curva.
- Plano 9 - Primeiro Plano de G. Cam. a 45 graus.

- Plano 10 - Primeiríssimo Plano de D. Câm. a 45 graus.
- Plano 11 - Plano Médio - Nave espacial
- Plano 12 - Como P. 10
- Plano 13 - Subjetiva de D. Plano Médio da Tyrell Co.
- Plano 14 - Como P. 10
- Plano 15 - Subjetiva de D. Plano de conjunto de Tyrell Co.
- Plano 16 - Como P. 10
- Plano 17 - Subjetiva de D. - Câmera sobrevoa o teto da Tyrell Co. Nave espacial entra em quadro e voa para dentro do prédio.
- Plano 18 - Primeiríssimo Plano de D. - Câmera baixa a 45 graus.

Sequência quatro

- Plano 1 - Primeiro Plano - Coruja atravessa o quadro, voando da esquerda superior para a direita.
- Plano 2 - Geral da sala da Tyrell Co. Cêtride no fundo do quadro e uma mesa no centro desse. hachada por duas colunas. D. à direita do quadro. Coruja atravessa em 2º plano da esquerda para a direita
- Plano 3 - Primeiro Plano Coruja
- Plano 4 - Primeiro Plano Frontal de R. no centro do quadro e se aproximando
- Plano 5 - Primeiro Plano de D. olhando para a direita.
- Plano 6 - Primeiro Plano da Coruja no poleiro. Câm. baixa
- Plano 7 - Plano Médio de D. indo da direita para a esquerda.
- Plano 8 - Plano Geral (contra-plano de P. 2) frontal. R. caminha em direção à câmera partindo em Primeiro Plano.
- Plano 9 - Primeiro Plano Frontal de D.
- Plano 10 - Primeiríssimo Plano Frontal de R.
- Plano 11 - Plano Médio. Ombros e costas de Rachel à direita do quadro em primeiro plano. D. em segundo, à esquerda. R. anda para direita. D. acompanha com os olhos.
- Plano 12 - Plano Médio (contra-plano) Ombros de D. em primeiro plano e R. em segundo
- Plano 13 - Plano Médio mais fechado (contraplano) D. olha para a direita.
- Plano 14 - Primeiro Plano - R. olha para a esquerda.
- Plano 15 - Primeiro Plano - D. abaixa e senta-se numa cadeira à esquerda do quadro. O braço de R. fica à direita. Câm. acompanha em panorâmica vertical o movimento de D.
- Plano 16 - Primeiro Plano. Câmera baixa. R. olha para baixo e depois para a esquerda.
- Plano 17 - Primeiro Plano D. Olha para a esquerda
- Plano 18 - Geral P. 8. T. caminha pelo centro do quadro em direção à câmera.
- Plano 19 - Primeiro Plano de D. Olha para a direita e se levanta
- Plano 20 - Mesmo enquadramento P. 2. Câm. levemente mais alta. T. se aproxima pelo centro esquerdo do quadro. D. e R. estão à direita
- Plano 21 - Primeiro Plano de D
- Plano 22 - Primeiro Plano de R
- Plano 23 - Primeiro Plano de D.
- Plano 24 - Primeiro Plano de R. T. entra em quadro pela frente de R. da direita para a esquerda.
- Plano 25 - Primeiro Plano de D. - olha para a direita.
- Plano 26 - Primeiro Plano de T. - olha para a esquerda.
- Plano 27 - Primeiro Plano de D.
- Plano 28 - Primeiro Plano de R. que sai do quadro pela direita e entra novamente pela direita atrás da mesa.
- Plano 29 - Primeiro Plano de D. que sai de quadro pela direita. T. cruza o quadro para a esquerda.
- Plano 30 - Plano Médio - 45 graus da direita da mesa. D. no centro do quadro. R. anda da direita para o centro e T. à esquerda do segundo plano
- Plano 31 - Plano Geral. Câm. alta. Lateral da mesa. D. sentado no meio do quadro à esquerda. R. sentada à sua frente e T. no fundo do quadro ao centro em pé. Em cima da mesa, o detector de replicantes.
- Plano 32 - Primeiro Plano do detector de D em segundo plano.
- Plano 33 - Subjetiva de D. com o detector em primeiro plano e R. em segundo plano (contraplano).
- Plano 34 - Primeiro Plano de D
- Plano 35 - Primeiro Plano (mais aberto) de R. Lateral.
- Plano 36 - Primeiro Plano do monitor com vários enquadramentos consecutivos do olho de R.
- Plano 37 - Primeiro Plano de D. (mesma relação de abertura do P. 35).
- Plano 38 - Primeiro Plano Frontal da R. (mesma relação de abertura do P. 35)
- Plano 39 - Plano de Detalhe do detector
- Plano 40 - Como P. 36
- Plano 41 - Primeiro Plano Lateral de D
- Plano 42 - Primeiro Plano Frontal de R

Plano 43 - Primeiro Plano Frontal de D. com o detector em 1º plano.
 Plano 44 - Primeiro plano de R.
 Plano 45 - Primeiro plano de D.
 Plano 46 - Plano de detalhe do detector.
 Plano 47 - Primeiro Plano de D.
 Plano 48 - Primeiro Plano de R.
 Plano 49 - Plano de detalhe do monitor.
 Plano 50 - Primeiro Plano de D.
 Plano 51 - Primeiro Plano de R.
 Plano 52 - Primeiríssimo plano de D.
 Plano 53 - Primeiríssimo plano de T. (fusão).
 Plano 54 - Primeiríssimo Plano de R. (fusão).
 Plano 55 - (Fusão) Como P. 31 com panorâmica para a esquerda (fusão).
 Plano 56 - (Fusão) Primeiro plano lateral de D.
 Plano 57 - Primeiro Plano do monitor.
 Plano 58 - Primeiro Plano de D.
 Plano 59 - Primeiro Plano lateral de R.
 Plano 60 - Primeiro Plano de D. Olha para baixo.
 Plano 61 - Primeiro Plano do monitor desligando.
 Plano 62 - Primeiro Plano de D. olhando para frente.
 Plano 63 - Primeiro plano frontal de R.
 Plano 64 - Primeiro Plano de T. olhando para direita.
 Plano 65 - Primeiro plano de R.
 Plano 66 - Plano Médio Lateral R. sai para a direita do quadro.
 Plano 67 - Plano Médio frontal à mesa. R. caminha da direita para a contra-esquerda.

Obs.: Todos os planos dessas seqüências, quando não indicados como iguais a outros, mesmo que tenham abertura similar de enquadramento, diferem por leves mudanças de angulação de câmera, espaço ocupado pelo ator no quadro, etc...

Analisando a decupagem das quatro seqüências escolhidas, o que primeiro nos surpreende é o grande número de planos utilizados para dez minutos de filme: 139, ao contrário dos filmes policiais das décadas de 40 e 50, onde essas mesmas seqüências, que não são obrigatoriamente de 'ação' (aqui usada como sinônimo de movimento), não durariam mais do que 50 planos. Porém, um olhar mais cuidadoso nos revela a presença marcante do cinema 'noir', nos enquadramentos e na montagem de todo o "Blade Runner". Trata-se, no entanto, de uma presença revista, reeditada, dando um ritmo maior à obra.

Um filme 'noir' para resolver uma seqüência de plano/contraplano, por exemplo, utilizaria de um plano aberto (geral ou médio) em que seriam apresentados todos os atores e toda a ação (o chamado plano 'master' ou 'establishing shot') e seriam feitos outros dois ou quatro planos onde um dos atores estaria mais isolado em relação aos demais (plano de conjunto). "Blade Runner" não utiliza essa técnica (master/insert) e sim a renova com a utilização de um maior número de planos levemente diferenciados entre si.

Tomemos, por exemplo, a conversa entre Brigid O'Shaughnessy e Sam Spade na primeira seqüência de "Relíquia Macabra" comparando-a

ao teste que Deckard aplica em Rachel na quarta seqüência de "Blade Runner". "Relíquia macabra" apresenta cinco planos: um plano médio enquadrando frontalmente a mesa com os atores nas extremidades dos quadros; dois planos de conjunto com a câmera atrás das costas de um dos atores enquadrando seu ombro e a face do outro e mais dois planos aproximados que enquadram o busto dos atores. Já Ridley Scott, para resolver a mesma seqüência de plano/contraplano, utiliza 35 enquadramentos diferentes (p. 30 a p. 67, sendo os planos 40 e 55 iguais a planos prévios da mesma seqüência) sem que nenhum deles constitua um master sobre o qual a seqüência seria construída, consequindo, dessa maneira um 'timing' mais moderno como resultado final.

Dentro dessa revisão feita à estética "noir" no "Caçador de Andróides", há, também a substituição dos planos gerais, médios e de conjunto por primeiros e primeiríssimos planos que levam a uma maior empatia da plateia com atores e obra e além disso, retomam outra característica "noir" de uma nova maneira: a da não-definição espacial.

Se tomarmos para demonstração as quatro seqüências escolhidas, veremos que dos 139 planos que a compõem, apenas 22 podem ser considerados planos "abertos", o que faz com que o espectador nunca tenha a noção exata do espaço onde acontece a ação e obriga Scott a dar continuidade direcional (e mesmo espacial) apenas pela relação entre os atores participantes da seqüência e pelo jogo de olhar.

A ação linear e a continuidade temporal do "noir" também estão presentes em "Blade Runner", assim como o não-paralelismo das seqüências, o que resulta em blocos (lembrando histórias-em-quadrinhos). Porém, mais uma vez, acontece uma releitura na montagem entre esses blocos que, ao contrário do "noir", não é feita por longos escurecimentos e clareamentos de imagem (fade-in e fade-out) mas por repousos curtos no final de cada cena e um plano (ou mesmo uma seqüência de exterior da cidade) servindo de elo de ligação ou ainda por uma fusão — que mais uma vez acelera o ritmo do filme.

Não devemos esquecer, no entanto, que as formas de enquadramento e angulação bem como a montagem existem para transmitir uma história, uma narrativa. A metalinguagem existente costuma caracterizar a narrativa através de uma alternância entre momentos de ação e de descanso abordados com enfoques e terminologia diversos pelos diferentes teóricos. As ações têm sua significação mínima relacionada com o verbo *fazer* e os momentos da ação que têm relevância para o desenvolvimento da narrativa são tradicionalmente chamados de

funções'. Os momentos de descanso da narrativa são abordados de forma mais diversificada e fragmentária nas várias teorias, mas podemos dizer que sua significação mínima está relacionada com os verbos *ser* e *estar*⁶.

No caso específico de "Blade Runner", o esquema funcional da narrativa é muito simples, o número de funções é reduzido e muitas delas se repetem. A narrativa é impulsionada pelo *dano* realizado pelos replicantes (motim na colônia espacial e vinda à Terra) e o restante da narrativa se caracteriza sobretudo pelos embates entre Blade Runner e os transgressores, ou seja, na manifestação das funções *luta* e *vitória* com matizes diferentes na eliminação de cada replicante (Leon, Zhora, Priss e Roy Baty). A única exceção é a replicante Rachel pela qual Deckard se apaixona e com a qual acaba fugindo (função final similar ao *casamento* ou *recompensa* na denominação de Propp). A trajetória sui-generis de Rachel e Deckard (Blade Runner mais uma replicante) não pode ser explicada apenas através do nível funcional, está intimamente ligada aos momentos de descanso da narrativa e à qualificação dos atores, sobretudo à de Rachel. Assim sendo, podemos estudar a trajetória dos protagonistas com base na definição greimasiana de herói que considera, de um lado, a competência do herói constituída de um *querer*, um *saber* e um *poder*, e, de outro lado, uma performance (atuação) constituída de um *fazer*. Podemos esquematizar a definição da seguinte forma:

Herói = Querer + Saber + Poder + Fazer

Competência performance

Baseados nessa esquematização teremos:

Deckard:

"um querer" — imposto por B: perseguir e matar os replicantes.

"um saber" — o BR mais capaz para a tarefa que lhe foi atribuída por B.

"um poder" — o BR tem 'licença para matar' com o respaldo da lei.

"um fazer" — perseguir e eliminar os replicantes.

Rachel: "um não querer" — não há manifestação de nenhum desejo explícito dela que se limita a acompanhar D. no querer dele.

"um não saber" — ela não conhece a sua condição de replicante.

"um poder" — manifesto sobretudo na qualidade de replicante especial a ser matizada depois na interpretação.

"um fazer" — ajudar D. (a matar L.) e fugir com D. no final.

Os heróis da narrativa diferenciam-se dos heróis greimasianos na manifestação de um visual (aparência) que basicamente vai justificar a



retomada do "noir", através da recriação dos atores e da situação de isolamento em que são apresentados.

APARÊNCIA DE DECKARD

Quarentão, de uma beleza não-tradicional, veste um sobretudo surrado e de gosto duvidoso contrastando com a aparência do primeiro Blade Runner apresentado no filme e mesmo com a de Gaff, que se vestem como representantes do Status-Quo.

Essas características de Deckard ressaltam a sua marginalidade tanto como a sua gestualidade agressiva e seu falar irônico. O caráter marginal do ator é enfatizado pelos enquadramentos que o destacam dentro do espaço em que atua.

Deckard é calçado em Sam Spade ("O Falcão Maltês" de Dashiell Hammett) principalmente no comportamento e em Philip Marlowe (de Raymond Chandler) principalmente no vestuário.

APARÊNCIA DE RACHEL

Retoma o padrão de beleza que vigorava aos naos 40: tipo longilíneo, cintura fina, ombreiras, corte reto e justo, cores escuras e peles, cabelos presos que remetem, de uma maneira geral, a uma aura de fatalidade (mistério) que cerca a heroína. Enquanto na protagonista do "noir" o mistério consistia no desvendamento de um segredo, normalmente ligado ao crime e no desvendamento da sua relação com os vilões, no caso de Rachel, esse mistério consiste sobretudo na sua condição contraditória de replicante, que no entanto manifesta as condições mais humanas como possuir emoções (tidas como próprias da condição feminina) e no desconhecimento que ela mesma tem sobre sua condição de replicante. Convivem, assim, numa só heroína, o aspecto fatal e a ingenuidade.

Essas características são enfatizadas principalmente pelo uso do contra-luz que a isola do espaço dos demais atores nos planos em que aparece. Aliás, esse isolamento primordialmente dado pela luz ocorre também na trajetória da narrativa, posto que Rachel só tem contato com Tyrell e com Deckard.

Pode-se dizer que, ao nível visual, Rachel é uma retomada de Laura ("Laura" de Otto Preminger).

Como verificamos, é na aparência de Deckard e Rachel que consiste a retomada mais clara do "noir", e esse ponto de encontro, ao



nível visual, estende-se, também, ao nível narrativo. A beleza de Rachel acaba exercendo um fascínio tal em Deckard que o *querer* que lhe foi imposto (perseguir e matar os replicantes) vai passando gradativamente a um segundo plano à medida que a presença de Rachel vai modificando as atitudes de Deckard, impondo-lhe um novo *querer*. Esse processo é visível sobretudo em 3 momentos do filme: primeiro Rachel torna-se ajudante de Deckard ao matar Leon, estabelecendo um elo entre os dois (D: "I owe you one"). A seguir, num primeiro encontro no apartamento de Deckard, quando os dois têm um contato maior, ele revela sinais de perturbação (D: "What the hell was going on with me?"), até que finalmente a mudança, ao nível do desejo, se explicita num segundo encontro em seu apartamento (D: "Say kiss me" R: "kiss me"), onde eles se beijam, culminando com a fuga de ambos ao final.

OBSERVAÇÕES GERAIS SOBRE CENOGRAFIA, ILUMINAÇÃO E FOTOGRAFIA DAS SEQUÊNCIAS APRESENTADAS:

- 1) O gabinete de Bryant é composto de objetos que, por terem sido usados com muita frequência no filme "noir", acabaram-se incorporando ao estilo. Mencionamos apenas os mais característicos:
 - a - portas e janelas de vidro, cobertas com persianas que permitem a passagem da luz de forma recortada, formando áreas de luz intensa e de sombras bem definidas;
 - b - o ventilador de pá, que é visto em quadro na sequência 1, e cuja sombra (das hélices) aparece na sequência 2;
 - c - a escritivaninha, com os objetos dispostos de forma desordenada;
 - d - o abajur cuja luz é direcionada.Se nos remetermos ao filme "noir", notaremos que houve uma inversão nesta retomada: o ambiente que aqui caracteriza o gabinete do chefe de polícia seria no filme "noir" o escritório do detetive particular.
- 2) Quanto aos outros espaços apresentados nas seqüências mostradas — eles não podem ser caracterizados como pertencentes à estética "noir", já que misturam elementos modernos (naves espaciais, maquetes, computadores etc.) com tradicionais. Exceção feita à Tyrell Corporation: o espaço onde o primeiro blade runner é morto por Leon (na primeira seqüência) é a reprodução mais fiel do "noir" durante todo o filme. O local onde Deckard interroga Rachel (4a. seqüência do trecho apresentado) foge a qualquer comparação

com o "noir", já que tudo ali é trabalhado para a apresentação, a mitificação (ver *aparência Rachel*) da heroína.

- 3) Pode-se dizer que a ligação entre o "noir" e "Blade Runner" está principalmente na criação da luz, já que existe essa coerência quanto ao tratamento fotográfico durante todo o filme.*

3.1. Quanto à iluminação:

A - Obedece o princípio de uma fonte principal única e que funciona como "objeto de cena", criando assim, áreas definidas de grande concentração de luz (claros) e sombras (escuras). Por exemplo:

- a) o sol que ilumina um ambiente vem através de janelas de vidro.
- b) um abajur que ilumina o ambiente sobre a mesa de Bryant.
- c) os faróis de uma nave espacial.
- d) os letreiros luminosos e neon que iluminam os ambientes externos.

B - A noite e a chuva (exteriores), fumaça (interiores), além de possuírem a conotação de introspecção/solidão são constantes em "Blade Runner" e no "noir" e do ponto de vista prático servem para que constatemos a afirmação acima (A), já que a água funciona como espelho e com a fumaça podemos delimitar o caminho percorrido pela luz.

3.2. Quanto à cor:

— Enquanto os filmes da década de 40 eram preto e branco, apresentando um altíssimo contraste, "Blade Runner", por ser colorido e manter o mesmo tratamento fotográfico, opta pelo uso das cores frias e pastéis (principalmente o azul). A impressão de alto contraste é obtida pelo jogo de LUZ/SOMBRA com a valorização da fonte única principal.

CONCLUSÃO:

Blade Runner estabeleceu padrões visuais e sonoros e formas de agenciamento dos mesmos desde as primeiras seqüências filmicas que sintetizamos a seguir:

1. GPG muito aberto + exteriores + espaço do 'céu' noturno + herói fazendo translado de nave espacial de pequeno porte. Essa seqüência se reitera no filme com a função de ligação para as demais seqüências e de apresentação do universo da ficção científica. A trilha sonora que acompanha é bastante despojada:

2. espaço interior + tom azul de base + luz 'noir', escassez de objetos de cena, número reduzido de atores convivendo com alguns objetos (detector de mentiras moderníssimo) e atores (replicantes) do século XXI;
 3. espaço exterior (geralmente rua) + filmagem regida pela atuação do ator no quadro omitindo outras referências espaciais + quadro preenchido até o máximo limite de elementos visuais possíveis e acompanhado por uma trilha sonora de várias pistas de sons, ruídos, falas e músicas se alternando;
 4. seqüências que saem dos 3 padrões previamente estabelecidos e que são basicamente de dois tipos:
 - a. as seqüências que envolvem os dois protagonistas e Tyrell espaço interior muito amplo + simetria de composição e enquadramento + coloração com variáveis de laranja à bege + escassez de objetos de cena + número reduzido de atores;
 - b. seqüências que envolvem apenas os dois protagonistas espaço interior + vários objetos de cena + penumbra + tons de cinza e bege;
 - c. seqüências envolvendo o líder dos replicantes e Tyrell e seqüências envolvendo J.F. Sebastian e os replicantes com predomínio das cores neutras cuja gama vai do dourado ao branco.
- O filme, apesar de sua diversidade, é um universo poeticamente autocentrado no qual as seqüências se remetem umas às outras e só adquirem sentido pleno nesse processo. Há uma estreita ligação entre o padrão de seqüências proposto e as isotopias narrativas que parecem melhor condensadas na protagonista. Rachel, apesar de replicante, possui memórias incutidas (passado) e por ser especial não há certeza sobre a sua duração (futuro). A ambigüidade de Rachel, se manifesta também no fato de ela ser uma replicante destituída das características próprias dos seus pares: força e agilidade superiores às humanas e longevidade menor (quatro anos). É significativo que Rachel permaneça sempre isolada do resto dos replicantes: não participa da procura do Criador (passado) para prorrogar o tempo de vida (futuro). Ao mesmo tempo que se neutralizam as características de replicante, se enfatizam as de ser humano. Como já vimos, toda a aparência física de Rachel, se baseia na recriação do mito das heroínas do filme "noir". Rachel sintetiza, desse modo, as tendências recorrentes do filme passado-noir/futuro-ficção científica na efetivação de um presente: sua relação amorosa com Deckard.

São esses os elementos, como Rachel, que condensam todas as diversidades presentes no filme, que o tornam verossímil. Por esse motivo não é casual a união das duas primeiras seqüências do filme (ficção-científica e noir) através do primeríssimo plano de um olho, simbólico do nosso próprio ver unindo tantos tempos, espaços e linguagens diversas para reconstituir a história de "Blade Runner": o caçador de luzes e sombras.

NOTAS:

- 1) pag. 3. "Stratégies de Communication Syncretique" (1983).
- 2) idem, pg. 5.
- 3) O termo ator é empregado na acepção greimasiana ("Sémiotique Structurale" e "Du Sens").
- 4) (5) conforme autores citados na bibliografia: Propp, Barthes e Greimas: caps. "Réflexions sur les modèles actantiels" e "A la recherche de modèles de transformation" (1966) e "Elements d'une grammaire narrative" (1970).
- 6) Capítulos: "Tipologia dos Enunciados Narrativos" e "Os actantes no modelo narrativo elaborado por Propp", in Lopes (1977).
- 7) Conforme Greimas in "Du Sens" e Lopes in "Estruturas Elementares da Narrativa".
- 8) Na caracterização do cinema "noir" usamos as obras mencionadas nos itens 9 e 12 da bibliografia.

FICHAS TÉCNICAS DO FILME ANALISADO E DOS FILMES CITADOS:

Blade Runner: O Caçador de Andróides — "Blade-Runner" (1982)
 CADD. Direção: Ridley Scott; Produção: Michael Deeley; Roteiro: Hampton Farcler e David Peoples, baseado no livro "Do andróide dream of electric sheep?" de Philip K. Dick; Fotografia: Jordan Cronweth; Fotografia de efeitos visuais: David Dryer; Direção de arte: David Sneyder; Montagem: Jerry Rawlings; Figurinos: Charles Knode e Michael Kaplan; Música: Vangelis; Visual Futurista: Syd Mead; Efeitos especiais: Douglas Trumbull. Com: Harrison Ford, Sean

Young, Rutger Hauer, Dary Hannah, Joanna Cassidy, M. Emmest Walsh e Edward James Olmos.

Reliquia Maccabra — "The Maltese Falcon" (1941) W.B. Produtor executivo: Hal B. Wallis; Produtor associado: Henry Blake; Direção e roteiro: John Huston, baseado no livro de Dashiell Hammett; Fotografia: Arthur Edson; Direção de arte: Robert Haas; Montagem: Thomas Richards. Com: Humphrey Bogart, Mary Astor, Gladys George e Peter Lorre.

Laura — "Laura" (1944) 20th. Produção e direção: Otto Preminger; Roteiro: Jay Dratler, Samuel Hoffenstein e Betty Reinhard, baseado no livro de Vera Caspary; Fotografia: Joseph La Shelle; Direção de arte: Lyle Weeler; Montagem: Louis Loeffler. Com: Gene Tierney, Dana Andrews, Clifton Webb, Vincent Price e Judith Anderson.

À Beira do Abismo — "The Big Sleep" (1946) W.B. Produção e direção: Howard Hawks; Roteiro: Willian Faulkner, Leigh Brackett e Jules Furthman, baseado no livro de Raymond Chandler; Fotografia: Sid Hickox; Direção e arte: Carl Jules Weyl; Montagem: Christian Nyby. Com: Humphrey Bogart, Lauren Bacall, John Ridgely, Martha Vickers e Dorothy Malone.

BIBLIOGRAFIA:

1. BARROS, Diana Luz Pessoa de (1975) "O Espaço Narrativo". In: *Significação — Revista Brasileira de Semiótica*. 4: 109-138.
2. BARTHES, Roland (1970) *Análisis estructural del relato* (B. Aires, Edal. Tiempo Contemporaneo).
3. FLOCH, Jean-Marie (1983) "Stratégies de Communication Synchrétique". In *Bulletin Actes Sémiotiques* 6:3-8.
4. GREIMAS, A. J. (1966) *Sémiotique Structurale* (Paris, Librairie Larousse) (1970) *Du Sens* (Paris, Du Seuil)
5. KENNEDY, Harlan (1982) "21 st. Century, Nervous Breakdown". In: *Film Comment* 18 n° 4.

6. LOPES, Edward (1974) "Interpretação do Interpretante". In: *Significação* 1:43-53. (1977) *Estruturas Elementares da Narrativa. Uma contribuição à Linguística Transfrasal*. Tese de Livre-Docência (Araraquara, Unesp).
7. MARNER, Terence St. John (1980) *A direção cinematográfica* (São Paulo, Livraria Martins Fontes).
8. NICHOLS, Bill et al. (1976) *Movies and Methods*. University of California Press.
9. PEACE, J & Peterson, L.S. (1976) "Some visual motifs of film "noir"". In: *"Movies and methods"* — University of California Press.
10. STICK, Philip (1982) "The age of the replicant". In: *Sight and Sound*.
11. PROPP, Vladimir (1971) *Morfologia del cuento*. Madrid, Fundamentos.
12. BORDE, R. e CHALUMETON, E. (1958) *Panorama del Cine Negro* (B. Aires, Los Angeles).