

**Rosana:** Qual foi a sua trajetória até som e o *foley*? Como você começou a fazer cinema e se interessou por som?

**Miriam:** Na verdade foi tudo muito circunstancial, não foi uma coisa muito pensada. Eu estava fazendo um curso de cinema nos Estados Unidos, e era um curso básico, não era faculdade, era um curso tipo Workshop, que durava 1 ano. Você aprendia absolutamente tudo. Eu não sabia nada, não tinha a menor ideia, eu simplesmente gostava, achava cinema legal. Não sabia o que fazer da minha vida, eu tinha 19 ou 20 anos, resolvi fazer esse curso de cinema e nele aprendi muito pouco, um apanhado de tudo, desde o que era a moviola, 35mm, película, coladeira, como fazer pra montar, a gente fazia um filminho em 16mm, enfim, essas coisas todas, aprendi um pouco de tudo. Quando o curso estava mais ou menos acabando, eu resolvi que eu queria tentar trabalhar com isso, e eu consegui uns estágios, consegui arrumar uns trabalhos como assistente de produção em alguns longas, umas publicidades, era o que eles chamam de P.A., Production assistant, que era ficar parando o trânsito na rua, enfim, tudo era divertido. Eu lembro que eu fiz um filme que era com a Darryl Hanna, mas eu nem lembro direito, eu tinha que ficar no trailer dela, pra ninguém entrar. Não era nada muito... Eu entendia que aquilo não era cinema, era engraçado só.

**Rosana:** Em que ano isso?

**Miriam:** Acho que tudo isso foi em 1985, mais ou menos, 83 ou 84... Um dos estágios que eu fiz nessa época foi na UNICEF. Eu fui atrás e, de alguma forma, eu consegui que me contratassem freelancer pra sincronizar, que é uma coisa que não existe mais... Até existe... Mas enfim, eu fui sincronizar um documentário feito na África, não me lembro exatamente o que era e nem importa, porque eu nem vi. Eu chegava umas sete da noite e tinha que entregar de manhã cedo todo o material sincronizado, com claquete e tal, o fato é o seguinte, minha experiência era minúscula, eu não sabia como fazer, mal sabia mexer numa moviola e tudo mais, aí eles falaram: você sabe fazer? E eu falei: Pode deixar. Eles viram que eu não sabia muito bem, mas: "até amanhã de manhã!". Aí me vi sozinha e fui colocar a pizza de positivo, o copião na moviola, pra sincronizar com o magnético, e assim que eu coloquei, o batoque, aquela parte de dentro amarelinha, saiu fora porque era muito grande e eu era muito desajeitada, e eu sei que eu fiquei praticamente a noite inteira tentando corrigir isso.

Foi o caos, mas finalmente consegui, acertei, eles me ensinaram e eu fiz alguns trabalhos lá na UNICEF. Sempre a noite, eram uns trabalhos estranhos, mas naquela época era ótimo, eu adorava, e ganhava super bem, eu ganhava muito bem, praquela idade era o máximo! Mas de qualquer forma, um cara da UNICEF conhecia um outro sujeito que tinha trabalhado na UNICEF há muitos anos e que tinha saído pra fazer filme independente, ele tava fazendo um filme e ele precisava de uma assistente, aí ele me recomendou e eu fui lá e ele me contratou, e eu fiquei nesse filme por um ano. Eu comecei como assistente do assistente, e foi todo mundo meio que indo embora e eu ficando. O cara era um israelense,

ele era muito chato, era tudo muito complicado, e eu fui ficando e fiquei até a parte de edição de som, e eles contrataram algumas outras pessoas, fiquei muito amiga dessas pessoas de edição de som. Acabando isso fui assistente de montagem de imagem de uns dois ou três documentários. Depois, não sei exatamente como, eu fui recomendada, as equipes de som eram sempre maiores que a equipe de imagem, que é um editor, um assistente e um segundo assistente, o que eles chamam de apprentice. Em som, cada categoria tem o editor principal, o supervisor, e os vários editores: editor de ruído de sala, editor de ambiente, editor de diálogo, e cada um tem o seu assistente e o seu segundo assistente. Então as equipes eram sempre muito maiores, era muito mais fácil conseguir emprego, e foi aí que eu entrei nesse nicho de mercado mais atraente, e por aí eu fui entrando, fui fazendo. Comecei a fazer os filmes bacanas e comecei a achar legal, e fui entrando na vida do som.

**Rosana: No curso que você fez falava-se de som?**

**Miriam:** Pouco, eles davam um apanhado geral de tudo.

**Rosana: Qual era o nome do curso?**

**Miriam:** Chamava Film making workshop, até hoje tem, porque um amigo meu trabalha lá, era um curso da NYU que não é a faculdade, é um curso livre.

**Rosana: De foley não se falou nada?**

**Miriam:** Não me lembro. Mas quando eu comecei a trabalhar com som eu comecei com *foley*, porque sempre se começa com *foley*. O primeiro assistente, o primeiro trabalho é no *foley*, é a base. E é isso que eu faço com todo mundo que começa a trabalhar aqui, todo mundo começa editando passo, ruído de sala, tem que aprender a fazer ruído de sala, por quê? Porque é a base. A base da edição.

Na época que ainda era moviola, que era magnético, era mais interessante ainda, porque você realmente tinha de ter o controle de cada coisa. Não que seja o mais simples, mas é o mais óbvio. Você tem um passo, você tem que sincronizar o passo, você tem o farfalhar, tem que sincronizar o farfalhar, e assim por diante, você tem que fazer caber no movimento, e isso é a base da edição, isso que eu acho superinteressante, e lá no começo eu era só assistente e trabalhava com uma mulher que trabalhava a muitos anos, e ela fazia muito bem, muito rápido.

Nem sempre a gente assistia as sessões de *foley*, mas às vezes eu ia, e era super legal, porque você tinha que preparar os mapas antes, você tinha um mapa enorme com todas as pistas, você tinha que deixar tudo e ficava cantando pro cara: agora é isso, pista tal, e ele já gravava na pista tal. Passo do João, da Maria, farfalhar... E aí você vai aprendendo, vai ouvindo.

**Rosana: Você chegou a gravar alguma coisa?**

**Miriam:** Eu acompanhei algumas sessões.

**Rosana: Os filmes que você fez lá era com o edição de foley?**

**M iriam :** Como edição de *foley*.

**Rosana:** Como chegava o material pra edição?

**M iriam :** Era muito diferente do que é agora, porque era um copião 35. A gente trabalhava em rolos, e a gente trabalhava em magnético, então como é que era: primeiro a gente não trabalhava em moviola deitada, a gente trabalhava em moviola em pé, que na verdade é muito melhor, você tem muito mais controle da edição, porque você tem uma manivela, e você tem acoplado, ao lado da moviola, uma mesa de trabalho, e nessa mesa de trabalho você tem uma enroladeira e uma cabeça de som, então você ouvia e conseguia com muita precisão saber exatamente onde era a primeira modulação de som, que você marcava lá e montava, e assim por diante. Era um processo completamente diferente do que a gente faz agora, era muito mecânico, e era muito mais trabalhoso, porém você tinha que entender, ouvir e saber, não só isso, tem uma coisa interessante de ter trabalhado nos Estados Unidos, que é uma questão de organização, porque eles tem uma organização incrível de como fazer, ainda mais naquela época do magnético, uma quantidade absurda de material em que você tinha que realmente ser muito organizado. Se seu editor pedia, você tinha que entregar exatamente aquilo naquela hora, daquele jeito, é bem diferente a relação hierárquica lá do que é aqui, e eu não acho ruim, eu acho que aqui a gente peca um pouco por uma não hierarquia.

**Rosana:** Quando você voltou pra cá pra trabalhar teve um choque? Era muito diferente?

**M iriam :** Totalmente diferente. Quando eu voltei pra cá, lá ainda se trabalhava com magnético,

**Rosana:** Quando você volta?

**M iriam :** Comecei de 88. Eu já era editora. Lá a gente gravava em multi canal, vários multi canais, a gente gravava em 16, 18 canais o ruído de sala, eu cheguei aqui e eles gravavam em 3 canais, 2 canais, 1 canal. Eles achavam que eu era louca, era tudo muito diferente, conceitualmente e tecnicamente, e a qualidade era muito ruim, era muito vazio, as pessoas não tinham noção, quer dizer, tinham noção, mas não sei se tinham tempo, não tinham a técnica, não tinha dinheiro, porque quantas pistas você abria era caro, porque magnético era caro, silêncios eram caros, tudo era caro. Eu trouxe durex dos Estados Unidos, porque se usava durex normal, não era splicing tape.

**Rosana:** Qual o motivo da sua volta?

**M iriam :** Também não é muito claro... Eu vim meio de férias, aí rolou um: Já que você está aqui você não quer? E eu disse não. Aí eu voltei pros Estados Unidos e comecei a repensar, de repente, lá é tão pobre, de repente lá eu posso ter muito mais chance de trabalho. Lá eu tinha, mas era diferente, era um mundo muito estabelecido, e aqui eu vi que não tinha nada, era um deserto, tinha pouquíssimas pessoas fazendo de uma forma muito rudimentar, eu imaginei que talvez eu pudesse, foi um pouco de loucura, eu era nova naquela época.

**Rosana:** E aí você abre a Effects?

**Miriam:** A Effects... Você abre porque você tem que dar nota, você é obrigada. O que aconteceu foi que logo uma amiga minha, a Lisa, ela veio também dos Estados Unidos, aí nós duas juntas montamos essa firma e a gente se juntou ao Mark de Rossi, que é um montador americano também e já estava morando no Brasil há alguns anos. Ele tinha montado uma sala de montagem que era bacana, que era toda funcional, ele trouxe tudo dos Estados Unidos, e ele tava fazendo os filmes do Ugo Giorgette. A gente começou fazendo o "Festa" (1989) e foi super legal, porque a gente entrou num mundo... Quase explorador, bandeirante.

**Rosana:** E quando o *foley* entra nessa história?

**Miriam:** Entra logo, quando você começa a fazer som você precisa fazer *foley*, e aí, quem faz? O Antônio César. O Antônio César vinha pra cá, pra São Paulo, ele trazia uma sacola de sapatos, era uma loucura, ele ficava em um hotelzinho em pinheiros e ia gravar lá na Álamo. E aí íamos lá eu e a Lisa, ele tinha mais ou menos uma sala onde ele sempre gravava. A gente viu que era uma coisa absurda, que ele fazia passos junto com farfalhar, e ele fazia absolutamente, o sinc dele era ótimo, a intenção era ótima, era meio mal gravado, mas ele tinha de fazer junto porque não tinha canal, então ele fazia um monte de coisa junta, todos os passos juntos, todos os farfalhares. E aí sobrava uma pista, e ele fazia alguns objetos, algumas coisas.

A gente começou a falar que queria que ele fizesse algumas coisas separadas, e ele ficava bravo, a gente brigava, brigava, a gente brigava muito. Que a gente era isso, que a gente era chata, que a gente era louca, mas enfim, foi o começo, esse contato começa no "Festa". No primeiro a gente ficou muito perdida, porque ele era muito mandão, ele era muito bravo. Só que a gente é brava também, a gente brigou mas a gente sempre gostou muito dele, ele era realmente bom, mas ele era muito difícil, a gente dizia: faltou isso, e ele dizia: não vou fazer. Que era uma questão de hierarquia, ele sempre foi "o" cara. E depois, quando eu mudei pra cá, tinha o estúdio, então em vez de ir na Álamo a gente fazia aqui, acho que em 2000. Porque até então ele fazia nos lugares dele, eu não tinha opção. Em geral, eu pedia pra ele vir pra cá, pra Álamo, pra poder acompanhar. Eu lembro dele vir aqui algumas vezes já com o Rogério (Goulart), mas era muito complicado, cada vez complicava mais e não era satisfatório. Essa é que é a verdade, eu o adoro, mas não era. E a gente resolveu, por várias razões, não só por isso, mas porque a gente queria ter no nosso tempo, não exatamente no tempo dele, a gente queria ouvir, refazer.

Aqui já era Pro Tools, teve todo o tempo em que a gente gravava em Hi8 e era um inferno, porque a gente gravava em Hi8 e a gente queria editar, porque não tem jeito, você sempre tem que editar, por mais preciosos que seja o sinc dele, tem coisas, uma batida, que tem que editar, então tinha que transcrever pra magnético, era tudo muito complicado... Aí em 90 e pouco parou o cinema, teve isso, né? De 90 até 95 não tinha filme.

Aí começou a retomar o cinema, antes disso eu comecei a aprender o Pro Tools, que chamava Sound Tools, eram os primórdios ainda. Eu comecei a trabalhar com o Beto Ferraz, ele trabalhava muito com MIDI, então a gente tinha uma coisa com o Sound Tools. Eu comecei a trabalhar em 92, fazia um programa que chamava "Gente que faz", do Bamerindus, eu fazia num estúdio de música e eles tinham lá.

Eu não sabia mexer, e tinha um cara que operava, e eu ficava vendo, e é tão fácil mexer... Eu sempre falo que o Pro Tools é tão fácil que até eu sei mexer. Eu comecei a aprender e a fazer sozinha, mas eram 4 pistas, era super restrito, mas era muito mais confortável que moviola, era muito mais confortável que o MIDI, dava pra ver que era ótimo.

Em 95 eu peguei um filme que era "Todos os corações do mundo", do Murilo Salles, que era o filme da Copa de 94, e era um trabalho gigantesco, era um trabalho super bacana, e a gente foi editar nos Estados Unidos, e mixar nos Estados Unidos. Foi muito legal porque lá a gente só trabalhou com Pro Tools, e era um Pro Tools muito maior, era muito mais legal, tinha 16 canais, era uma coisa incrível (risos), e o *foley* desse filme foi sensacional, porque a proposta do Murilo era: eu quero ouvir o que eu ouvia quando eu estava lá no campo gravando e filmando. Eu quero ouvir aquilo: os passos, as respirações, as bolas, as traves... Então a gente refez tudo, absolutamente todos os movimentos de todos os jogos do filme. Nós ficamos 3 meses editando com a equipe de lá. Eu, Lisa e a equipe de lá. E era muito louco, porque precisava de grama e era inverno! Então a gente ia até não sei onde comprar torrões de grama, e depois que começava a pisar ficava tudo enlameado, tinha que comprar outra. Foi uma loucura, porque tinha que ser grama, tinha uns preciosismos que a gente sabe que não era necessário, mas era importante, e bolas na trave, bolas e bolas, apitos, movimentos, quedas, respirações, absolutamente tudo foi refeito. Foi um trabalho super bacana de fazer, difícil. E aí eu volto pro Brasil e me mudo pra cá, aí essa salinha agora era uma sala de *foley*, que era meio improvisada, sempre foi, nunca foi uma sala exatamente como eu gostaria que fosse,

**Rosana: Mas sempre com o desejo que fosse o *foley*?**

**Miriam:** É

**Rosana: Quando você abre aqui, você aplica qual técnica? Você traz a técnica de lá?**

**Miriam:** Não... Na verdade, o que você tem que ter: não é tanto a técnica, e sim a intenção certa, o que é o *foley* bom ou o *foley* ruim? Ele tem que estar bem gravado, ele tem que ter o som bom, ele não pode ter o som da sala, ele tem que ter graves médios e agudos, mas ele tem que ter a intenção correta, não é só um passo, é o passo certo e o som certo. E isso é uma coisa que a gente foi desenvolvendo.

**Rosana: Quando você começa a gravar já é tudo Pro Tools?**

**Miriam:** Aqui já é tudo Pro Tools. Sempre foi, desde o dia zero.

**Rosana: Mesmo quando o Antonio vinha ele gravava no Pro Tools?**

**Miriam:** Pra ele é indiferente, porque ele é o artista. Ele faz o que ele faz, tanto faz se eles tão gravando em blu-ray, em magnético, tanto faz. O que pra ele era muito difícil era separar o passo do farfalhar, porque ele fez a vida inteira e como é que de repente ele vai separar? É muito difícil... É impossível. Você faz a vida inteira uma coisa, e ele era um senhor já...

**Rosana:** Quem fazia a técnica pra ele?

**Miriam:** Nós, ele vinha com um assistente. E sempre tinha esse problema de grana... Pra trazer o Antônio César também começaram a encher muito o saco: "mas tem que trazer do Rio pra cá?" E o coitado vinha de ônibus... Os produtores nunca achavam que era uma coisa... Muito tempo depois alguns começaram a entender...

**Rosana:** E quando ele pára quem começa a fazer?

**Miriam:** Meus meninos! Não lembro a cronologia. Eu comecei a pensar assim: eu preciso de alguém que que tenha um... Eu pensei muito nos meninos do barbatuques, no começo, porque achei que eles teriam um bom ouvido. Aí chamei alguns aqui, e foi daí que eu cheguei no Marcelo. E o Marcelo trouxe mais algumas pessoas. A gente foi indo, mas acontecia o seguinte, eram meninos excelentes, todos muito bacanas, mas faltava a intenção dramática, eles tinham sincro, mas não tinham o ouvido pra saber que esse passo ou esse farfalhar não está com a intenção certa, e isso pra *foley* é como uma dublagem mal feita. É uma dublagem, se você não dubla exatamente com a mesma intensidade... O *foley* é igual, é uma dublagem corporal. Então isso sempre é muito problemático, porque não ficava com aquela coisa que precisava ter. Aí o Ricardo começou a fazer, e o Ricardo começou a sacar: falta alguma coisa, não tá bom... Eu sempre sofria quando ouvia aquele sala na mixagem... E também tinha uma outra coisa importante, o sala na mixagem. O sala sempre foi uma coisa feita muito precariamente, por melhor que tenha sido e foi realmente o Antônio César, era uma coisa muito simples, era uma coisa só pra fazer porque não tinha som direto, era pra cobrir buraco. Ruído de sala era pra cobrir buracos, não existia essa coisa de banda internacional, isso veio muito depois.

Então, na verdade, como o ruído de sala era gravado daquele jeito, o que eles faziam pra mixar? Botavam um puta compressor e mandavam bala, não tinha equalização, não tinha um cuidado, e eu acho, atualmente os mixadores novos tem outro approach, eles ouvem de forma diferente, mas ainda você vê muito mixador passando batido pelo ruído de sala. Abaixa 6dB, põe um compressor e vai embora. E quando você reclama você vê bico! Esse passo é importante! Vamos botar peso nisso! Não consegue? Então eu vou gravar de novo, vou trazer outro aqui pra você. Você tem que brigar por cada coisa, o mixador não quer perder muito tempo com *foley*, nunca quis, e ainda hoje, se a gente não levar muito bem preparadinho, porque tá gravado e tá legal, mas se a gente não leva muito pré-mixado, com as intenções certas, ele não vem, ele não aparece, não rola.

**Rosana:** Qual a função do *foley* pra você?

**Miriam:** *Foley* é fundamental. Ele é o mais invisível de todos, mas é o que dá volume, o que dá peso, o que dá tridimensionalidade pros personagens, pra eles não flutuarem pela tela, pra eles terem os movimentos, porque tudo é ampliado, a pessoa na tela, quando você tem um close up, você tem que ter os movimentos, se você não tiver os sons do tamanho certo e do jeito certo, ele vai ficar fininho, ele vai ficar com pouca vida, eu acho. Eu acho que essa é a importância, e não só isso, isso são as coisas mais óbvias, também tem aquela coisa do: porque que o farfalhar é tão importante? Por que o bom farfalhar é tão bom?

Porque justamente ele dá isso. Também o farfalhar é muito importante pra banda internacional, pra essas outras coisas que agora a gente tem que fazer de qualquer forma. Outra coisa que o *foley* é legal é essa coisa não só dos personagens, mas quando você dá uma realçada em algum outro som. Entao, por exemplo, tem o som de uma bomba explodindo e você ajuda com as outras coisas caindo, não a bomba em si, mas o resto das outras coisas. Ele funciona como as folhas ao vento, você tem muito mais controle dos sons ambientes ou sons pontuais que podem ajudar muito.

**Rosana: Essa já era a visão que se tinha lá nos Estados Unidos?**

**Miriam:** Não, foi desenvolvendo,

**Rosana: E quando você chega no Brasil não tinha nada disso?**

**Miriam:** Não tinha nada disso, eu também tinha bem pouca experiência, então fui aprendendo também na marra.

**Rosana: Qual é a importância que se dá ao *foley* numa trilha brasileira hoje? Os produtores estão procurando mais?**

**Miriam:** Ah... Porque eles ouviram a palavra *foley*... Sempre foi ruído de sala e agora é *foley*, então tem um pouco o modismo, uma coisa de ouvir falar que é importante, mas acho que ainda não sabem exatamente o que é. Acho que não dão importância porque pagam pouco, e no limite tem a opção de fazer na Argentina. Porque é uma coisa que precisa ter por ter, porque se não tiver pode dar problema depois, então o produtor quer se cobrir, mas quer pagar o mínimo possível. Tudo bem que não é o carro chefe, mas eu acho que é a base, é coisa muito importante

**Rosana: Nos últimos filmes que você fez tem algum exemplo bacana de *foley*?**

**Miriam:** Todos os filmes. Todos os filmes são legais, a gente cresce muito com *foley*, não importa o tamanho do filme. Esse filme pequenininho que estamos fazendo agora, o diretor veio aqui e ele quase morreu de ver e ouvir os passos, as pessoas, de ver a coisa acontecer, ter vida, tornar o filme dele real.

**Rosana: E a concorrência? com o você vê o mercado de *foley* hoje?**

**Miriam:** Eu não tenho muito esse problema porque eu não faço o ruído de sala comercialmente pra fora. Eu não tenho muito isso de concorrência porque eu faço o *foley* pros meus filmes. Eu até tentei no começo, eu fiz alguns. Fiz um monte pro Waldir Xavier, antes do Kiko Ferraz. Acho que o Kiko Ferraz nem fazia *foley* naquela época, ou se fizesse tava super começando, faz muitos anos... Eu fiz o "Cidade Baixa" do Sergio Machado, eu fiz uns do Beto Brandt. Eu fiz vários filmes em que contratavam a gente só pra fazer o *foley*, mas eu desisti porque a gente meio que descobriu que o ideal é mandar não só o filme gravado e editado, e sim pré-mixado. Porque não adianta mandar o filme se você não sabe o que o mixador vai fazer. Você começa a ouvir críticas de coisas que você sabe que estão boas, mas que poderiam ter sido tratadas de outra forma. Quando eu estou até o fim na mixagem, eu tenho muito mais

controle. E também porque é um trabalho enorme e não pagam bem. Se está dentro do meu pacote beleza, eu faço. Eu penso às vezes em voltar, mas...

**Rosana: Você chegou a ouvir o trabalho dos outros estúdios pra dar uma comparada? mais em relação com o que era antes e agora?**

**Miriam:** É muito melhor. Justamente porque isso era uma área totalmente relegada a cobrir buracos e hoje não, hoje é uma categoria. Ainda acho que tem muito chão pela frente, ainda tem os muito trabalho a fazer. E eu ainda acho que não é bem mixado, ainda acho que com raras e honrosas exceções, os mixadores continuam relegando o *foley* ao que tem lá, só abaixando ou aumentando alguma coisa que tá pulando pra fora ou faltou, mas não é um trabalho. Mesmo porque, se você for pensar, os tempo de mixagem diminuíram muito, então o mixador realmente não tem tanto tempo, e isso é um ponto verdadeiro. Fica muito mais no total, tentando levantar uma mixagem o mais rápido possível.

**Rosana: Existe futuro pro *foley* no Brasil?**

**Miriam:** Eu sou uma eterna otimista, então eu acredito que sim.

**Rosana: Você consegue manter o seu *foley* nos seus próximos projetos, com o valor que as pessoas tem pago?**

**Miriam:** O que eu faço é um valor de pacote pra tudo, que inclui tudo, e que custa o custo que eu tenho aqui.

**Rosana: Ainda é viável?**

**Miriam:** A questão é um pouco mais profunda que essa, não é se o *foley* é viável, edição de som é viável? Essa que é a questão. Eu sinto que nesses dois ou três anos tudo que eu achei que estava melhorando, e realmente melhorou em termos de tempo de trabalho, valores e tudo, consideração do trabalho, de repente deu uma caída violenta em termos de preço, em termos de tempo. É assim: se você não fizer eu vou contratar esses moleques que começaram agora, eles têm um pro tools na casa deles, e eles vão fazer por um terço do preço, e eu vou pra Argentina e faço o *foley* lá e tá ótimo pra mim. É isso que está acontecendo, se você quer se manter no mercado você tem que entender até onde você pode negociar e como você tem que negociar, e o *foley* está dentro disso. O *foley* você tem a possibilidade de fazer na Argentina por um terço do valor, e o que eles mandarem tá bom. Porque não fica bom, mas também não fica ruim, fica ok.

**Rosana: Podia ser melhor, mas ninguém percebe porque não tem a dimensão de quão melhor poderia estar...**

**Miriam:** Exatamente, as pessoas não tem a dimensão de tudo o que o *foley* pode fazer. Isso tudo é verdade aqui no Brasil, mas você sabe que está acontecendo no mundo inteiro, né... Só que ainda assim, ainda que nos Estados Unidos tenha diminuído muito, eles ainda tem muito mais condição de trabalho do



que a gente. Não o tempo, mas as equipes são maiores e tem mais dinheiro, muito mais estrutura de trabalho do que aqui.

**Rosana: Quem está gravando atualmente? O Ricardo é o artista, e a técnica?**

**Miriam:** A Juliana Lopes, ela que grava, ela que edita,

**Rosana: Ela veio do Senac. As pessoas que estão entrando estão vindo melhor preparadas?**

**Miriam:** Muito melhor, já sabem mexer em *Pro Tools*. A Juliana já tinha feito IAV, se não me engano, então já tinha uma boa noção de acústica, de gravação. Mas aprende muito, por mais que já tenha, a gente considera que não, começa do começo e aprende a técnica. É bom que já saiba o instrumento, mexer no instrumento que é o pro tools, o resto a gente vai... Porque também a gente vai sempre aprendendo, cada filme você tem uma descoberta. Equipamentos que a gente foi trocando, de compressores, de conversores, de microfones, técnicas que o Ricardo foi desenvolvendo, e é tentativa e erro também, o editor de som é um obsessivo, né? Em geral. Já o *foley* é mais obsessivo ainda, é uma área louca, se for pensar que se está substituindo todos os passos, todos os movimentos, todas as coisas, é um trabalho hercúleo e louco. Eu lembro um dos meus primeiros trabalhos lá nos Estados Unidos, eu tinha que sincronizar os passos, e eu não lembro se era a cena final ou a cena inicial do filme, que o moleque andava numa estrada e eram cinco minutos do cara andand. Eu fiquei dias sincronizando os passos daquele menino na moviola, imagina só! Mas quando acabou aquilo, eu tinha uma outra visão do mundo.

Uma coisa engraçada, você conhece o Daniel Turini? Você sabe o filme que ele fez, né? Ele fez um curta dos sons dos passos, que ele começou a ficar louco. Ele achou que era coisa de louco aquilo, e até o editor começar, uma pessoa que tá começando até entender porque isso tá certo, porque isso tá errado, ouvir a cena, entender, e fazer o som caber dentro daquela coisa, não é um som qualquer, os sons são gravados, parecem muito bons, na hora que você vai editar sempre tem um ajuste.

**Rosana: Uma última pergunta: qual a importância do artista, do cara que está performando? Você tem o Ricardo aqui, se o Ricardo sai, o que acontece?**

**Miriam:** Eu vou pra Argentina. (Risos) É difícil, você tem que formar uma pessoa do começo. O Ricardo, realmente, é um cara que tem uma sensibilidade absurda, e por que ele resolveu fazer? Porque ele achava que ninguém conseguia fazer. E ele conseguiu entender e desenvolver a sonoridade, a microfonação. Porque é tudo uma combinação de coisas, não é uma coisa só. Tem o tempo de gravação, ele grava uma hora, duas horas por dia e é suficiente, e tem bastante trabalho, aí se edita e no dia seguinte faz de novo. Dá pra ouvir, fazer, refazer. É ótimo você ter essa disponibilidade, sem ter que ficar pagando por hora, é pelo trabalho em si. E não é nem pelo preço, mas sim pela qualidade, você ter a segurança de que tem alguém indo atrás. Então é super bom você ter essa disponibilidade, os meninos lá do Chile também faziam super bem, mas agora já mudou, não é mais, não sei... Mas era um barato porque eles tinham um puta estúdio, o Marcus Aguirre fez um projeto maravilhoso. E os meninos também, super empolgados e sérios, só que eu acho estranho isso de a pessoa estar muito desconectada com o trabalho em si, eu não sei se eu já acostumei muito dessa coisa do Ricardo estar fazendo, todo o desenho de som é

dele, então é muito ligado o sala no efeito de som, aqui na Effects é muito ligado, não é uma coisa relegada pra segundo, terceiro escalão, é primeiro escalão mesmo, é muito sério.

**Rosana: Diversificaram os produtos?**

**Miriam:** Televisão. Estamos fazendo televisão

**Rosana: Também paga pouco**

**Miriam:** Mas é que assim, televisão tem o projeto HBO e outras televisões. Pra HBO você realmente tem que fazer tudo, de uma forma burra até. De qualquer forma, pra fazer televisão você tem que resolver de uma forma muito mais rápida, e é legal isso porque quando a gente voltou, sei lá, fez um longa, um programa de tv no meio, outro longa, deu uma leveza. Porque o *foley*, como é uma coisa muito obsessiva e neurótica, você acaba entrando numa viagem que não tem fim, então você tem que ser muito esperto: "isso não tem o menor sentido fazer!". Porque na dramaturgia daquela cena não é isso que é pra fazer, são outras coisas que estão importando, então você tem que ter essa dimensão do trabalho. Quando é televisão, você tem que ter mais ainda, porque você tem que fazer muito rápido, e você tem muito pouco tempo, e você tem muito pouca grana e tem que resolver isso. Então foi interessante de aprender esse lado mais leve, mais funcional.