

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

KIRA SANTOS PEREIRA

Se podes ouvir, escuta:

A gênese audiovisual de Ensaio Sobre a Cegueira

V. 2

São Paulo

2010

KIRA SANTOS PEREIRA

Se podes ouvir, escuta:

A gênese audiovisual de Ensaio Sobre a Cegueira

V.2

Dissertação apresentada à
Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de
Mestre em Comunicação.

Área de concentração:
Técnicas e Estéticas da Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Eduardo
Santos Mendes

São Paulo

2010

SUMÁRIO

ANEXO 1 – Entrevistas

Entrevista com Fernando Meirelles	4
Entrevista com Daniel Rezende	10
Entrevista com Marco Antônio Guimarães	20
Entrevista com Guilherme Ayrosa	25
Entrevista com Alessandro Laroca e Armando Torres Júnior	63

ANEXO 2 – Boletins de Som

109

ANEXO 3 – *Crowd ADR Script*

112

ANEXO 4 – Mensagens Eletrônicas

A – Cedidas por Guilherme Ayrosa	116
B – Cedidas por Alessandro Laroca	117

ANEXO 1 – ENTREVISTAS

ENTREVISTA COM FERNANDO MEIRELLES

10/JUN/2010

Devido às dificuldades de agenda do entrevistado, não foi possível nos encontrarmos pessoalmente. O início da entrevista se deu por Skype de voz, mas como o áudio falhou por diversas vezes e a comunicação estava difícil, passamos depois de pouco tempo para entrevista por chat.

Devido às falhas no som, a transcrição integral se tornou impossível, então coloco abaixo em linhas gerais o que foi falado nesse início:

- Segundo **FM**, na primeira tentativa que teve de dirigir o Ensaio Sobre a Cegueira (tentou comprar os direitos e não teve sucesso), não chegou a pensar em roteiro ou ter idéias mais concretas. O roteiro de Don McKellar já veio pronto e sofreu poucas alterações. As alterações maiores foram na montagem, com cortes de seqüências inteiras. Exemplo é um dos estupros e a parte da estória que tratava da internação dos “infectados”, mas ainda não cegados.

- No roteiro não havia, ainda segundo **FM**, menção a questões de som. Foi uma vontade dele experimentar com o som. “O que se pode fazer com o som é mudar o lugar de onde ele vem”. Idéia de trabalhar sob o “ponto de escuta” dos cegos, estabelecer a relação entre eles e deles com o espaço através do som. Usar o 5.1 colocando ruídos e vozes por toda a sala. “Tentou ser radical”.

Fazia sentido dentro da proposta de deixar o espectador perdido – imagens estouradas-brancas, reflexo, confusão... O som viria reforçar isso. Mas depois pensaram que 90% das salas não são balanceadas, e que o público iria perder o sentido do filme nessas salas. Aí voltaram atrás.

- Fala sobre captação do som direto, do pedido do Laroca para o Gui Ayrosa de captar o som mais “flat”, com lapelas. E começa a falar das diferentes escolas de captação e edição de som, a americana e a européia.

(O resto da entrevista segue na transcrição do Skype)

K : vc dizia da escola americana

FM: Dizia que a diferença é que na escola européia a voz vem dentro de um ambiente, já tem profundidade. Os americanos captam a voz com mic. colado na boca e constroem o espaço sonoro em pós produção. O pessoal de som direto aqui detesta isso pois o trabalho deles fica menos criativo

FM: Essa é uma tendência também para a imagem. Capta-se tudo mais flat e na pós trabalha-se luz, contraste, intensidade de cor. Todo o trabalho do filme estea migrando para a pós. Fora 3D, computação gráfica, composição... Os filmes são menos "orgânicos" hoje, se posso chamar assim.... são fabricados em computadores.

Aqui no Brasil tem mudado. Antes um operador de som se recusava a usar microfones de lapela. Hoje continuam até a preferir seus booms mas usam também um lapela para "garantir". O finalizador de som joga fora o boom e usa o lapela...rs. Nenhum técnico gosta de lapela. Acham o som mixuruca, sem corpo. (...) para falar a verdade não vejo tanta diferença.

Claro que um bom boom é melhor mas pelo tanto que atrapalham a filmagem nem sempre compensa. Atrapalham no bom sentido... quando o boom é usado sempre dá mais trabalho pois ou ele pode entrar no quadro se a câmera improvisar um movimento, ou ele faz sombra ao passar diante de uma fonte de luz... com lapela há também menos gente no set. Para diretores, se o figurino permite, o lapela é o melhor. Sei que numa fala no travesseiro, susurrada, um bom boom faz a diferença

K: mas especificamente no Blindness vc se lembra de algum procedimento que a equipe tenha que ter adotado? tipo, silenciar locações, ou alterar algo na luz ou na câmera usada...

FM: não havia nada de especial, apenas as dificuldades de sempre, ainda mais com o Gui que é tão exigente...por isso seu trabalho é bom. Mas no set às vezes irrita.

K: e quanto às cenas da cidade cegada?

FM: o som das cenas de caminhadas na cidade foram construídas 100% em pós. Nossas cidades tem carros e no filme deveria ser muito silenciosa. Não tinha jeito. Nas cenas da cidade, até as respirações dos atores foram colocadas depois. Dubladas.

K: e com relação à fase da montagem, como funciona seu esquema de trabalho com o Daniel?

FM: O Daniel adora som, ele trabalha com 2 pistas de imagem e umas 9 de som. Muita coisa captada e muitas outras que ele vai pedindo para o La Roca durante a montagem. Ele vai passando emails o dia todo: Me manda uma

motocicleta acelerando, me manda um cachorro la longe... O bom disso é que quando a montagem está pronta o som também já está quase lá.

K: e como funciona a relação com vc? vc fica lá do lado bastante tempo

FM: em geral deixo o montador trabalhando e passo na ilha todo final de tarde pelo tempo que for preciso. Acompanho diariamente mas evito ser opressivo. Mesma coisa com a montagem de som

K: vc lembra de algum ponto mais crítico em que vc e daniel discordaram de que caminho tomar?

FM: sobre o som?

K: sobre a montagem em geral... e também o som, se lembrar

FM: uma coisa que pensei desde o início foi usar a música do Uakti pois ela é toda percutida em canos, latas e objetos e achei que ficaria menos como uma intervenção musical, e mais como um ambiente sonoro. compliquei? Não queria violinos, as melodias vem de som de água, de madeira batendo. Isso estava dentro da idéia de uma atmosfera sonora diferenciada para o filme. Em geral os filmes tem a voz, os ruídos e a música. Achei que os ruídos e as músicas pudessem ser mais parecidos. Da mesma família

K: E isso o Daniel não comprou, a princípio?

FM: O Dani sempre comprou tudo... quero crer. Com ele não tem essa. Ele vai fazendo... o cara é criativo e talentoso, independentemente de onde vc o coloque.

K: e como foi essa diminuição gradual do uso dos brancos?

FM: depois da primeira montagem o filme pareceu muito violento e muito experimental. Por isso demos uma maneirada. Cortei cenas muito duras e deixei ele mais "normal". Num projeto de 25 milhões de dólares não poderia agir de outro modo.

K: chegou a haver alguma "sugestão" por parte da produtora nesse sentido?

FM: a produtora éramos nós mesmos mas os distribuidores e os testes de audiência nos mostraram que o filme deveria ser menos duro

K:: imagino q às vezes fique um paradoxo na cabeça, entre deixar o filme mais "assistível" e experimentar mais... se não houvesse todo esse peso monetário, vc teria feito outras escolhas?

FM: eu não tenho este conflito. Claro que penso em fazer um filme de certa maneira mas se percebo que não está chegando no espectador tento rever.

Um filme não acaba na mixagem e na cópia, acaba na cabeça de quem o vê... Não há razão de fazer um filme, que dá tanto trabalho, para 20 mil pessoas verem. Se for assim prefiro ficar jogando squash em casa...rs.

Nem todos os colegas pensam assim

E há o outro lado, os que só querem público e acham que uma boa bilheteria resolve tudo.

Também não faria um block buster bobinho só para fazer renda. Não é sobre bilheteria, é a vaidade de ter ticado muita gente... acho...

K: o Laroca cita que algumas das mudanças vc pediu dizendo que o filme estava "espetacular demais". O que era exatamente isso?

FM: pedi? ...acho que me lembro mesmo de ter um som cheio de efeito, complexo demais.

kira: e porque decidiu "desespetacularizar"?

FM: o filme estava barroco... saiu mais simples no final.

K: entendo. vamos falar um pouco da edição de som?

FM:: ok

K: ela começou com uma grande antecedência, mais do que o "normal"

FM: a edição não, o papo a respeito talvez

K: porque isso, e que vantagens vc viu nesse tempo maior?

FM: fizemos uns testes de som espacial antes de rodar o filme, e funcionou. mas depois, como disse, dei dois passos para trás. Todo planejamento é antevisão, ajuda. Nunca é demais pensar no que será feito. O tempo sempre acaba antes de estarmos prontos para começar a rodar então vamos planejando até onde é possível e depois mergulhamos.

K: É comum, na sua experiência, já ter esse pensamento anterior do som?

FM: em geral começo a pensar em som durante a montagem. Claro que para alguns casos isso é conversado antes. Em cdd, por exemplo, antes de rodar sabia que não queria tiros muito altos, reverberados e a maior parte do filme é assim. numa determinada sequência fui na caminho inverso então ela realmente parece forte. na sequência em que metralham a casa do Mané Galinha. ali vira filme americano.

K: mas o CDD vcs começaram a pensar na montagem, mesmo?

FM: esse negócio de som de tiro fazer pof pof e nnao powww powww, foi pensado antes de filmar. Era assim que eu escutava tiros na favela. Também acho mais cruel um barulhinho bobo...

No Jardineiro havia uma sequencia rodada no canada onde uma personagem tomava vários tiros, e ali fui radical, só ouvíamos o barulho da bala zunindo e rasgando a roupa e a pele. Cruel. Lá na casa do chapéu víamos um sniper correndo e entendíamos que o tiro vinha de uns 400 metros. Mas a cena dançou na edição...rs

K: vc falou lá atrás que como o Daniel pensa e edita muito com som. Quando o trabalho de montagem termina o som tá "quase pronto"

FM: com o Daniel sim. Em geral não. Em geral montadores trabalham no máximo com 4 pistas incluindo música. O Dani usa umas 9 só de ruído. Às vezes chega a 15, 16...por isso o trabalho básico chega na mãos do montador de som pronto. Ele usa muito o som para cortar e nnao a imagem. É o que o diferencia dos outros.

K: queria falar mais sobre a edição de som e a música...

FM: já não falamos da ontagem de som? não tenho muito a dizer... sou cliente neste caso.

K: por exemplo, saber se a montagem foi alterada sob algum pedido do pessoal do som ou a partir do som editado q ele mandou

FM: nunca, que me lembre. Pelo maestro acho que jea recebi este pedido. Quando não posso fazer isso eles remontam a música.

O Dani é bom para montar música também. É um Dj

K: e como foi a evolução do uso da música ao longo da montagem?

FM: No Ensaio foi difícil. O Marco Antonio Guimarães é muito impaciente. Mandou a trilha antes de assistir o filme. Leu o livro e saiu mandando. O Dani teve que remontar tudo. Quando mostramos para o Marcos ele ficou muito bravo. Ele tem talento para música mas é pouco reinado para relações humanas.

K: Você cita no Blog que neste trabalho intensivo que fizeram em BH, foram "tirando efeitos que pontuavam demais a ação" e complementa que "Trilha didática é ruim mesmo".

O que era exatamente essa "trilha didática"?

FM: É a música que explica que o personagem está triste, ou que tenta mostrar que agora é hora de tensão, agora é hora de chorar...

K: vcs tinham colocado algumas coisas assim a principio, e depois resolveram limpar?

FM: Eu e o Dani passamos 2 dias em BH indo música por música com ele e aos poucos ele aceitou as montagens. Foi duro.

K: ah, a proposta do Marco era mais "didática"?

FM: não lembro, mas nunca gostei de música que ensina o espectador o que sentir... Não, o Marco nem havia visto o filme quando compôs a trilha....

K: Laroca e Armando, durante entrevista que fiz com eles, citaram uma falta de diálogo com o Marco Antônio, e por consequência uma dificuldade grande de casamento entre música e ruídos em algumas cenas. como vc viu isso?

FM: Pois é, fomos sempre nós daqui nos adaptando ao que ele mandava. Não havia diálogo. Mesmo. O máximo que podíamos fazer era desmontar a música e abrir espaços.

K: e vc acha q essa comunicação truncada alterou algo do resultado final do filme?

FM: mas o resultado é bom. Gosto dele. Pessoalmente e artisticamente.

Não sei como teria sido com outro processo, mas é o que foi.

K: Você percebe uma mudança no seu pensamento sobre a relação som-imagem, ou a utilização criativa do som, ao longo dos diversos filmes que realizou?

FM: Cada processo é muito diferente do anterior. Essa é a beleza deste trabalho. Cada vez mais acho que sei menos. Isso também é bom. Acho. Não ha regras...

K: é q me parece q o som dos seus filmes têm ficado cada vez mais interessantes, mais trabalhados

FM: gracias...

ENTREVISTA COM DANIEL REZENDE

29/JUN/2010

Devido às dificuldades de agenda do entrevistado, a entrevista foi feita por e-mail. As questões foram enviadas e ele me enviou de volta o arquivo com as respostas, que se segue.

1. Como e quando este projeto chegou até você?

O Fernando Meirelles me convidou assim que o projeto tomou vida. Muito por causa de uma parceria formada há alguns anos desde o tempo de publicidade e passando pelo Cidade de Deus.

2. Que informações lhe foram passadas?

a. Recebeu o roteiro?

Sim

b. Procurou ler o livro, ou já tinha lido?

Li o livro depois que ele me convidou

c. Estas informações já lhe incitaram a começar a pensar idéias de montagem?

Não. Quando li o livro, tive apenas o prazer de ler uma grande obra. Não estava pensando sobre o projeto enquanto lia o livro.

3. Em que momento começaram a ser discutidos conceitos de montagem e de relação imagem-som? Quem estava envolvido nesta fase?

Desde a primeira conversa com o Fernando, ele já tinha na cabeça vários conceitos de como filmar e editar o filme. Havia também nele, nesta fase, uma idéia muito clara da maneira como ele NÃO queria que o filme fosse. Desde o início, havia uma preocupação de que o filme não se parece com um filme B de

zumbis, jamais poderíamos tratar aquelas personagens como mortos-vivos andando pela cidade.

Havia um conceito bem definido, desde as primeiras conversas com o Fernando e Cesar de que tentaríamos pensar sempre num eixo de filmagem e de uma montagem “cega”!

O cegos baseiam-se pelo som e, evidentemente, não pela imagem. Quando um cego presta atenção em algo, ele geralmente vira o ouvido e não o olhar em direção ao que está acontecendo, então, usando-se deste conceito, teríamos sempre um eixo do cinema meio “torto”

O que isso quer dizer, em termos práticos? Queríamos, em certas cenas, confundir um pouco o espectador, da geografia do lugar onde as personagens estavam e fazer com que o som fosse mais importante.

Muitas vezes “quebramos” o eixo para confundir o espectador e criar certa estranheza. O eixo no cinema existe exatamente para nos dar um norte, para nos situar. E era isso mesmo que queríamos quebrar.

A idéia era causar certa estranheza proposital com a quebra dos eixos.

O curioso foi descobrir que algumas propostas funcionam melhor na teoria do que na prática. Depois de mais de 100 anos de cinema, as pessoas já estão tão acostumadas com a linguagem cinematográfica que a quebra do eixo, hoje em dia, já não desnorteia tanto assim. Que essa estranheza é bem menor do que dizem os “professores de linguagem cinematográfica” clássicos.

Assim, muitas vezes esse desconforto teve de vir por cortes “estranhos” ou “conceitualmente” errados, ou pela justaposição “equivocada” do som em relação à imagem.

O filme começa bem mais “convencional”, em relação à montagem e depois de muita cegueira e muito caos, o som e a imagem começam a se desgrudar. O som de uma imagem não precisa mais ser relacionada à imagem em si, e sim a outra, que pode trazer um outro significado.

4. *Nesta primeira fase, houve propostas divergentes de linguagem? Como eram as negociações?*

Não

5. *No Blog de Blindness, entre outras fontes, o Fernando cita algumas primeiras propostas de relação imagem-som bastante ousadas, usando termos como "quase um programa de rádio", idéias de utilizar sistematicamente diálogos em off, e um desejo de uma "mixagem experimental".*

a. *Estas questões foram discutidas com você, nesta fase pré-filmagem? como foram estas discussões?*

Falei um pouco sobre isso numa resposta anterior. Não me lembro exatamente dessas expressões que você citou. O desejo era realmente uma mixagem experimental e acho que conseguimos um resultado sonoro neste filme maravilhoso. Algumas propostas conversadas no início não foram concretizadas, porque elas eram muito teóricas e quem manda no filme é o material filmado. Algumas não vieram a se concretizar. Além disso, o experimentalismo pode ser uma palavra um pouco radical em se falando de um filme deste tamanho. Após os primeiros screening-tests, constatamos que o filme estava um pouco difícil demais de assistir (nunca achamos que seria um filme fácil e o resultado final não é!), mas naquele momento acredito que tenhamos passado um pouco do ponto. Isso talvez tenha feito com que algumas propostas mais radicais de cortes, ou som antes conversados tenham sido amenizados para que a história, com toda sua densidade, não fosse prejudicada.

Acredito que é sempre ela que deve reinar, nenhuma parte do conjunto, no cinema, dele brigar ou se sobressair à história que se está contando.

b. Havia uma clareza de como poderiam se concretizar estas idéias, ou eram desejos mais vagos, a serem esmiuçados mais tarde?

Já falei um pouco sobre isso, mas creio que existiram as duas coisas

6. Você já foi montando o filme durante o processo da filmagem? Se sim, como isso ajuda o seu trabalho?

Sim, e adoro quando isso acontece. Acho que o filme sempre ganha com isso. Com a montagem paralela, o diretor tem a possibilidade de ir vendo o primeiro corte das cenas que ele está quase que na mesma semana e possíveis erros que seriam apenas descobertos mais tarde, podem ser corrigidos durante a filmagem.

7. Nas primeiras versões de montagem há, em aproximação com estas idéias primeiras, um maior uso do Branco (e um uso mais freqüente do off). Como e porque estas idéias foram se transformando?

Após ouvirmos comentários de pessoas externas ao processo e de analisarmos o resultados dos screening-tests, vimos que algumas propostas estavam passando do ponto. Os brancos eram usados para tentar colocar o espectador no lugar da personagem que perdia a visão e era mergulhada nesse “mar de leite”. Não me lembro exatamente de quantos brancos haviam a mais e quantos foram suprimidos na versão final, mas com certeza tiramos alguns. O incômodo gerado pelas primeiras versão estavam passando um pouco do ponto.

Outro assunto que foi muito discutido foi o uso da voice-over no filme. Fernando sempre foi a favor. O roteirista parece que era meio contra. Fernando achava que o “off” era a voz do Saramago trazendo um pouco das maravilhosas metáfora que ele faz no livro. Sempre concordei com ele, achava lindo o texto e achava que levava o filme a outra dimensão. Foi sempre um assunto polêmico, algumas pessoas envolvidas no processo não morriam de amores pela existência do off no filme.

Da versão que foi exibida em Cannes pra versão final lançada no Brasil houve um redução. Não muita, mas houve. Tiramos o excesso.

Se não me engano, a versão do filme lançada nos EUA não tinha off algum. O mesmo corte, só que sem off.

8. *Você trabalhou com o Fernando em diversos projetos da O2 e no Cidade de Deus, o seu primeiro longa.*

a. *Como geralmente se dá o processo de trabalho com ele?*

Fernando é realmente um diretor que aprecia o coletivo. Acredito ser esta, entre todas as suas qualidades, a que mais se sobressai. Ele ouve muito sua equipe e tira o melhor dela. Maior qualidade de um diretor, na minha opinião.

i. *Vocês conversam sobre o projeto na pré-produção?*

No caso dos dois longas que fizemos juntos, ele já conversou comigo com uma idéia muito clara do caminho a seguir, mas sempre aberto a ser surpreendido traçando esse caminho.

ii. *Você monta o primeiro corte sozinho?*

Comecei a trabalhar com o Fernando em publicidade, e desde esse tempo, criou-se entre nós uma afinidade muito grande de gosto e estilo de montagem. Ele brincava que eu sempre, mesmo sem olhar o boletim de filmagem, escolhia os mesmo takes que ele gostava. Por causa disso ganhei a confiança dele.

Gosto sempre de assistir o material e fazer o primeiro corte dos filmes sozinho, às vezes até sem falar com o diretor antes. Acho que isso me dá mais liberdade de ver o material sem nenhum apego e poder criar algo novo a partir dele. Acho que se eu

assistir e fazer o primeiro corte junto com o diretor, vou fazer exatamente o que está na cabeça dele. Não que isso seja um problema, o montador está lá para traduzir o que o diretor quer utilizando-se do material filmado. Mas acho que posso chegar onde ele quer em qualquer momento, mas tenho apenas uma chance de trazer minha primeira impressão, no meu primeiro corte.

iii. Como se dá a relação de trabalho entre você e ele?

Ele é o maior incentivador desse método onde o montador dá uma primeira cara ao material e, depois, eles podem chegar ao corte final juntos. Conosco tem sido sempre assim.

b. O Ensaio sobre a Cegueira teve alguma especificidade neste sentido?

O processo do Ensaio foi o mesmo dos outros.

c. Houve diferença no pensamento da relação audiovisual entre Cidade de Deus e Cegueira?

São dois filmes diferentes em vários sentidos. Apesar de serem dois filmes vicerais, Cidade de Deus tinha uma proposta muito mais realista e foi filmada de uma maneira bem diferente do Cegueira. CDD foi todo concebido a base de improvisações com não atores, com câmeras soltas e nervosas e com uma busca ao verdadeiro e real, tanto na imagem e no som (ainda que tenha lá suas estetizações, características da linguagem cinematográfica). Cegueira foi realizado com grande e renomados atores, que seguiam o roteiro e filmado com quadros mais pensado e cuidados. A imagem e o som muitas vezes buscavam mais a poesia do que a compreensão imediata. O som, no

caso do Cegueira, era muito mais importante na narrativa. Muito das atitudes das personagens são tomadas através da percepção do som. Uma cena de sexo pode ser linda com sons de gemidos no branco leitoso e te leva a pensamentos completamente oposto do que quando vemos que esse mesmo sexo era feito em um lugar fétido com pessoas encardidas.

9. *No Cegueira, há com freqüência o uso de sons que se transformam em outros (xixi na água da torneira em outra cena) e uma diferença dinâmica bastante intensa, com cenas muito ruidosas seguidas de momentos de extremo silêncio. Esses são recursos que você sempre usa ou foram escolhidos especificamente para o filme?*

O Alessandro Laroca tem sido um parceiro de muitos projetos. Ele sempre fala na dinâmica do som num filme. Jamais saberia colocar em palavras ou realizar tão bem quanto ele, mas acredito que hoje, falamos a mesma língua em relação a isso nos filmes que fazemos juntos.

Tento sempre deixar o off-line do filme que estou fazendo, o mais próximo possível de que ele seria ao ser finalizado. Claro que a diferença sempre é brutal em qualidade e proposta, mas sempre tento encaminhar o máximo que posso, como os recursos que tenho, uma proposta de som pro filme.

Por mais que, cada filme seja um filme diferente, gosto de filmes que tenham bastante dinâmica de sons. Nenhum corte na história do cinema superará o corte abrupto de som que Kubrick faz no 2001 quando tira o som e a musica altíssima cortando para o silêncio mortal daquela pedra enigmática.

10. *Conversando com alguns colegas seus, sempre escuto dizer que você é um montador que trabalha muito com o som. Observando o material de*

montagem, realmente se nota que desde o primeiro corte há uma preocupação com a criação de um universo sonoro.

a. De onde vem esta prática?

Não sou músico. O próximo que chego é que vim de uma formação de DJ. Acho que isso me deu uma familiaridade tremenda com sons e ritmo. E montagem é, antes de tudo, ritmo. Costumo fazer uma comparação de brincadeira que quando estou tocando como DJ, tenho meu material bruto, que são as músicas e tenho que fazer um “set” de, por exemplo, duas horas. Naquele tempo, tenho manter a atenção das pessoas na musica, construindo altos e baixos, nesse “set”, mexendo com a emoção das pessoas. Mais o menos o que faço como montador.

b. Como isso ajuda o seu trabalho?

Acho que muitas vezes, penso primeiro no som, antes de fazer o corte na imagem. Penso, se ouvimos esse som antes da imagem, será que o corte pra próxima cena não seria mais interessante, e tento realizar isso no AVID da maneira mais próxima que consigo como s recurso que tenho. Acho fundamental o montador tem o conhecimento e, mais do que isso, o pensamento sonoro, pra edição de um filme. Construir e pensar todo o som depois da imagem montada fica muito mais difícil, pois esse trabalho será limitado. É como montar durante a filmagem, modificações podem ser feitas durante o processo pra melhor o filme. Quando se pensa o som, junto com a imagem, o filme só tem a ganhar com isso.

11. Nesta fase de pré e na montagem, como se dá o trabalho com o Editor de Som?

a. Há algum tipo de conversa anterior, em relação a usos de linguagem?

Infelizmente, o editor de som geralmente só entra depois da filmagem, por isso, as conversas se dão já durante a montagem.

b. Durante o trabalho, há usualmente alterações feitas na montagem sob sugestão dos editores de som, ou como consequência de novas relações criadas a partir dos sons sugeridos por eles? Você se lembra disso ter acontecido no Cegueira?

Não me lembro exatamente de algum exemplo no Cegueira. Sempre ouvimos a opinião do Laroca e ele sempre contribui demais para o desenho do som.

12. Você sempre solicita sons aos editores para te ajudarem na montagem. Qual o critério para se pedir alguns sons e outros não? Com relação aos sons enviados, podem ser de qualquer tipo ou há uma busca, já na montagem, por uma sonoridade específica?

No começo sempre pedia pro Laroca pra ir mandando sons pra montagem, porque acredito que quanto melhor o som do off-line, mais próximo do filme estamos. O Laroca sempre foi muito solícito em procurar o melhor som pra cada caso, mesmo nesse estágio tão prematuro da montagem.

Hoje tenho um arquivo gigante de sons que carrego comigo, mas nem sempre acho tudo que me ajuda e sei que tudo vai ser trocado depois por sons melhores, feitos pra o filme específico.

13. O Larocca chegou a estar presente em algum momento da montagem?

Sempre quando já temos um corte digno de mostragem, ele aparece para começar a entrar no filme e dar seus valiosos comentários

14. Houve discordâncias com relação a propostas estéticas, ou usos de linguagem, entre você e o Fernando, ou você e o Larocca?

a. Quais foram os principais pontos?

Acho que não. Pelo menos não me lembro de nada agora.

15. *O uso da música do Uakti passou por várias etapas, desde a utilização de referências com trilhas já gravadas, passando pelo uso "Frankenstein" das trilhas enviadas pelo Marco Antônio, e depois com versões mais definitivas a partir do trabalho que fizeram com ele em Belo Horizonte.*

a. *Conte um pouco como se deu todo esse processo.*

Foi um processo bem diferente dos meus outros trabalhos. Marco Antonio havia criado vários temas, alguns já específicos pra algumas cenas e muitos livres para qualquer lugar que fossem mais apropriados. Havia muitos sons e ritmos minimalistas que foram se juntando para a formação da trilha.

b. *Em que momentos do processo o Marco esteve atuante? (Foram momentos pontuais ou um trabalho mais contínuo?)*

Ele criou toda a musica do filme, compôs e gravou, mas esteve muito pouco presente no processo de edição da musica no filme. Trabalho que tive que fazer muito no AVID e depois teve de ser refeito numa sessão de PROTOOLS com muito mais qualidade e cuidado. Mas o pontos musicais foram quase todos decididos na ilha de edição

c. *O que mudou na música após o trabalho de vocês em BH?*

Em BH fizemos toda essa parte de refazer os cortes do AVID com mais qualidade, todos supervisionados pelo Marco. E lá também foram criadas outras propostas de trilhas para os trechos que não haviam sido solucionados com as propostas que vieram da montagem. Ali a trilha se encontrou e começou a tomar o rumo que ela percorreria até a versão final.

16. *O filme passou por várias alterações a partir de resultados de test screenings, de sugestões feitas pela Miramax, e mesmo depois que já tinha estreado em Cannes.*

- a. *Conte um pouco como foi esse processo e as razões para as mudanças.*
- b. *Qual o motivo para a retirada da narração over?*
- c. *Na sua opinião, as modificações que tornaram o filme "mais normal" (nas palavras do Fernando) influíram positivamente na qualidade do filme?*

Acredito que eu já tenha respondido essas perguntas em respostas anteriores.

E não sei dizer ao certo se todas as decisões que tomamos durante todo o processo de "normalização" (também estou usando a expressão dele) foram certas. Eu gostava do off, gostava da quantidade que tínhamos no início do processo, mas acredito também que o filme é do diretor, que a palavra final é dele. E tenho a maior confiança do mundo no Fernando.

ENTREVISTA COM MARCO ANTÔNIO GUIMARÃES

5/MAR/2010

Nos mesmos moldes da entrevista com Daniel Rezende, a seguinte entrevista foi realizada via e-mail. Seguem as respostas enviadas pelo músico.

1. *Como e quando este projeto chegou até você?*

Recebi um telefonema do diretor Fernando Meirelles, ainda na fase de pré-produção do filme, dizendo que gostaria de ter na trilha original do filme timbres pouco convencionais, fora do padrão normalmente usado em trilhas para cinema e convidando-me a compor a música.

2. *Que informações lhe foram passadas?*

- a. *Recebeu o roteiro?*

No primeiro encontro com Fernando após o telefonema, aqui em Belo Horizonte, recebi o roteiro.

b. *Procurou ler o livro, ou já tinha lido?*

Ainda não havia lido o livro. Logo após o convite para compor a música do filme, li o romance de Saramago e fui fazendo anotações a respeito de quais instrumentos eu imaginava serem adequados para a trilha e qual linguagem musical serviria como referência.

c. *Já havia, por parte do Fernando Meirelles, idéias pré-concebidas de uso da música?*

A princípio, ele imaginava que a utilização de instrumentos não convencionais (timbres novos) estaria mais de acordo com sua concepção do filme.

3. *Nesta (s) conversa (s) foram trazidas referências de músicas do Uakti ou outros grupos, de músicas eruditas, de trilhas de outros filmes, ou mesmo de outras artes?*

No primeiro encontro aqui em Belo Horizonte, Fernando falou sobre algumas músicas gravadas em CDs do Uakti, para servir de referência aproximada de timbres e estilos musicais que ele imaginava para a trilha. Eu também já tinha em mente uma série de instrumentos que fui anotando durante a leitura do livro e que gostaria de mostrar e comentar com ele

4. *Se houve uma primeira etapa de criação anterior às filmagens, como ela se deu? O que foi concebido nessa etapa, e como?*

Eu havia imaginado, durante a leitura do livro, que o estilo “minimalista” de composição poderia ser uma boa referência para criar a música do filme. Foi interessante saber que Fernando tinha tido essa mesma idéia e aproveitamos o primeiro encontro para conversarmos a respeito. Ele estava indo para o Canadá iniciar as filmagens e ficou de enviar, assim que tivesse, DVDs com trechos do filme. Durante essa primeira fase de

filmagem, fui fazendo anotações de idéias musicais e experiências com meus instrumentos.

5. *Dentro da sonoridade única que seu trabalho com o grupo Uakti possui, com a utilização de instrumentos criados por você mesmo, como foi feita a escolha dos instrumentos (e claro, da sonoridade) que seria mais apropriada ao Ensaio sobre a Cegueira?*

Como o motivo inicial do convite para compor a música do filme foram os instrumentos que criei, selecionei alguns dos grupos de cordas, sopros e percussão, além de instrumentos especiais de efeitos sonoros inusitados, pensando em determinadas cenas do roteiro. Mais tarde, quando recebi trechos já filmados, foi possível testar essas sonoridades com as imagens e selecionar materiais a serem usados em determinadas cenas.

6. *Comente também um pouco sobre a especificidade de compor uma trilha musical para um filme (em contraposição ao seu trabalho de composição no Uakti, por exemplo)*

Quando componho para um CD do Uakti, tenho total liberdade de escolha do estilo musical e quais instrumentos a serem utilizados. No caso da composição para cinema, vários elementos devem ser levados em conta. Primeiramente, a concepção do diretor, do filme como um todo, deve ser a referência principal. O compositor pode apresentar sugestões ou opções mas a palavra final será sempre do diretor. Outro detalhe importante é que a música para cinema está subordinada à imagem, aos diálogos e até mesmo aos diversos sons e ruídos sincronizados com as imagens. No caso de um trecho musical durante um diálogo, por exemplo, a música deverá ser “neutra” o suficiente para não perturbar a compreensão do texto. Nesse exemplo, uma música com pouca informação melódica, rítmica ou harmônica não exigiria muita atenção do espectador e ressaltaria o texto.

7. *Você chegou a trocar alguma idéia com o Alessandro Laroça, para combinar a relação (harmônica, rítmica) entre música e ruídos? Em algum momento você teve acesso ao material da edição de som?*

Todos os DVDs que recebi durante o processo de filmagem vieram com uma pré-edição de som. A criação da música precisa levar em conta que esses diversos sons (ambiente, ruídos, etc) vão se sobrepor à música – isso é importante para a “dosagem” das sonoridades. Na abertura do filme, quando o primeiro cego não pode mover o carro, os outros motoristas, irritados, tocam as buzinas. Para a música nessa parte, optei por usar um instrumento que tem alguma semelhança com o som de buzinas de carro. A sonoridade desse instrumento vai surgindo de dentro do som das buzinas e segue até a parte em que o primeiro cego é abandonado no meio da rua e seu carro roubado.

8. *Nas suas primeiras propostas de trilha musical, você já imaginou temas específicos para cada cena, ou cada personagem? Como eram organizados esses conceitos? Poderia dar exemplos do processo de criação de algumas dessas trilhas?*

Apresentei ao Fernando uma série de opções para determinadas cenas ou personagens para que escolhesse segundo sua concepção do filme. Como algumas cenas que me foram enviadas continham músicas extraídas de CDs do Uakti, como referência do tipo de sonoridade que o diretor queria para essas cenas, foi possível compor a música original muito de acordo com a idéia do diretor.

9. *Houve pedidos em relação à criação de temas vinculados a personagens ou cenas, e a sonoridades ou ritmos desejados em cada caso? Quem era(m) seu(s) interlocutor (es)?*

Os contatos que mantive com o diretor, por telefone ou e-mail, durante as filmagens e primeiros cortes, serviram para definição do tipo de música ou sonoridade para determinados personagens e cenas.

10. *Você trabalhou com conceitos específicos para o “som da cegueira”, tanto da cegueira branca quanto da negra? Como foi isso?*

Fernando mostrou-me um determinado som encontrado em um CD do Uakti e disse que poderia funcionar bem para sublinhar os instantes de cegueira representados pela tela branca. Esse som acabou sendo o escolhido para esses instantes.

11. *Você recebeu do Fernando Meirelles uma das primeiras versões de montagem que usava como referência músicas do Uakti. Como foi criar a partir dessa referência? Você chegou a utilizar algum desses fonemas ou todas as peças utilizadas no filme são novas? Houve algum caso em que você tenha modificado completamente o caráter sugerido na referência?*

Como as músicas de referência que recebi nas primeiras versões de montagem eram músicas de minha autoria gravadas em CDs do Uakti com instrumentos de minha criação, foi relativamente fácil para mim compor uma nova música dentro daquele estilo e com sonoridades semelhantes.

Somente uma música minha, gravada anteriormente em disco, foi usada com a gravação original : na cena em que os cegos tomam banho de chuva na rua. O restante da trilha foi composto originalmente para o filme.

12. *Durante o processo de composição, você já trabalhava em cima da imagem, indicando os timecodes de entrada e saída de cada peça ou deixava que a sincronização fosse feita pelo Daniel Rezende e o Fernando Meirelles?*

Além da grande afinidade que existe entre Fernando e Daniel, por trabalharem juntos há tempos, percebi que Daniel possui muita musicalidade e sensibilidade para edição musical. Resolvi então, além das músicas compostas para determinadas cenas específicas, enviar grande quantidade de material sonoro e musical para que Fernando e Daniel experimentassem e escolhessem as combinações na edição. Para a edição final da música, inclusive com a mixagem em 5.1, Fernando e Daniel vieram a Belo Horizonte e trabalhamos juntos durante vários dias em estúdio.

13. *Houve músicas pensadas para uma cena que foram utilizadas em outra? Poderia dar exemplos de como isso aconteceu, e se houve discordância quanto ao novo uso?*

Em quase todas as trilhas que compus para cinema, alguma música pensada para determinada cena acaba sendo utilizada em outra. Pode ser uma opção do diretor que, durante vários dias trabalhando na edição do filme, acaba encontrando uma outra cena onde aquela música funciona mais de acordo com sua idéia do filme.

14. *No Blog de Blindness, o Fernando faz a seguinte afirmação: “Marco foi simplificando o trabalho, deixando as músicas por mais tempo, evitando algumas misturas, tirando efeitos que pontuavam demais a ação. Trilha didática é ruim mesmo, aprendemos na prática.” Você poderia especificar como se deu essa etapa, que tipo de coisa foi cortada, e definir o que era essa tal “trilha didática”?*

Que eu me lembre, minha contribuição nesse caso foi chamar a atenção para a necessidade de reagir à tentação de pontuar musicalmente cada mudança de cena, mudança de câmera, a qualquer pretexto. Mas Fernando e Daniel são muito talentosos e experientes para cair nesse descuido.

15. *Como você vê o resultado final do som do filme? Gostaria de ter feito algo diferente na trilha musical?*

Quando, depois de vários dias em estúdio aqui em Belo Horizonte, como detalhei na resposta à pergunta 12, terminamos a edição completa da música, todos estavam muito satisfeitos com o resultado final. Nada pode ser mais gratificante para um compositor.

ENTREVISTA COM GUILHERME AYROSA

12/JUL/2009

A entrevista foi concedida “ao vivo”. No início, procuro explicar o objetivo da pesquisa, de onde surgiu a idéia. A gravação se inicia já com a conversa “andando”. Segue a transcrição integral.

K – (...) Bom a gente tava falando... Que ele (Edu Santos Mendes) fala essa coisa que o som tem que estar no roteiro, que tem estar, é... Idealmente, né? Que o diretor tem que estar pensando nisso também! E que idealmente também, na experiência dele... É que ele faz muitos filmes com a Tata né?

G – Tata Amaral!

K – Que a Tata, pensa essa coisa antes também, né? Ela faz coisa de trabalho de mesa, de todo mundo discutindo junto, né? A equipe toda com foto, com som, e pensando sobre a linguagem do filme, enfim, coisa da experiência dele, mas, de qualquer maneira, eu fiquei com vontade de estudar essa coisa do processo de criação do som mesmo, sabe?

G – Mas ele na verdade, essa dica que ele está te dando é a função do desenhista de som ali né!? Do *sound designer*.

K – É, ele tem essa coisa... essa crença, essa defesa de que tem que ter o *sound designer*! Que é uma questão bem polemica ai no meio, né? Eu participei de alguns debates ai de...

G – Pois é! É... Eu... Olha, Kira, quando você me procurou pra falar alguma coisa, eu... Eu tive uma dificuldade ali, por causa da fase que eu estou passando, mas, eu tenho uma dificuldade também porque, que nem agora, teve esse prêmio da ABC, eu ganhei ali, melhor som. E eu cheguei ali, e eu falei assim: “Gente, o que eu vou falar?” E assim... “Faz com amor, né? Faz com... usa tua criatividade e faz o melhor que você pode!” Era só isso, não tem regra cara! Agora, é um conceito completamente diferente do Edu, do...

K – Sim, sim! Mais minha vontade na verdade não é nem assim, isso foi um pouco o que me despertou e me interessou por pensar essa coisa do processo, né? Minha vontade não é nem falar: “Ai, então como funciona nessa coisa da direção de som...”

G – Ta...! Vê se o que eu vou falar é interessante pra você! Por exemplo, o Fernando me chamou ali como parceiro de longa data...

K – E quando, como é que foi isso? Foi muito antes do filme... Em que prazo assim, de antes de filmar? Quanto tempo antes?

G – Antes de filmar? Dez meses. É, mais ou menos.

K – Ta! Foi quando ele já recebeu a proposta? Um pouquinho depois assim, não?

G – Ele recebeu a proposta?

K – Pra filmar o Ensaio...

G – Ele sempre quis filmar!

K – Não, ele sempre quis filmar! É que, a história que eu conheço, é que ele sempre teve essa vontade, e veio essa proposta do Canadá, né?

G - Não, mais é verdade... Veio, veio! Exatamente! O Canadá... A produtora Rhombus procurou ele, e falou que tinha uma grana do Japão, e puta, foi a melhor parceria que eu já vi acontecer na minha frente! Uma coisa inacreditável, como... O que os canadenses e os... nós, esse tipo de brasileiro, se deram bem! É muito parecido, entendeu!? É muito parecido. Enfim... deu, foi muito bom! Daí... então, daí ele me chamou, daí o que acontece: “Ensaio Sobre a Cegueira, Jose Saramago. Nossa cara, isso é um prato cheio cara!” Eu fiquei...

K – Você tinha lido já o livro?

G – Não tinha! Não tinha lido o livro, eu li depois, né? Depois que eu fui chamado. Mas, eu primeiro li o roteiro, e depois eu li o livro. E...

K – E como é que foi isso, você...

G – ...Fiquei super decepcionado com o roteiro.

K – Mas você leu o roteiro primeiro?

G – Primeiro o roteiro pra fazer a lição de casa. Foi uma opção minha ali, né? E depois eu fui ver a obra. Enfim, que me ajudou muito também! Mas é... O que é legal é a quantidade de estímulos que gerou essa coisa de... Desse assunto, é enfim, mesmo eu antes de ter lido o roteiro, e antes de ter lido o livro... Ensaio Sobre a Cegueira é um pessoal que... Toda uma população começa a ficar cega... O som vem à tona, né!? O som... É um estímulo natural! Aí, eu era casado na época, não faz tanto tempo assim, mas, é... A minha ex-mulher ela de vez em quando fazia umas locuções no Instituto Laramara, na Barra Funda. Que é um Instituto pra cegos... Enfim, se você quiser uma descrição melhor eu posso dar, mas... É um lugar super legal! E aí, quem gravava ela, era um cara chamado Nino, que opera Pro Tools, e ele tem só 5% de visão. Ele trabalha com uma lupa na frente do monitor... E aí, ela deu a dica, falou: “Vai lá! Vai lá conhecer o Nino!” Aí eu fui lá conhecer o Nino um dia. Marquei com ele, e fui lá. Ele tava sozinho, num estúdio maravilhoso, Pro Tools, e era uma criatura... Era não, né? É. Eu falei “era” porque ele saiu de lá. Não, ele saiu de lá faz dois anos... Ele saiu de lá e ta trabalhando em banco. Enfim, é porque também a coisa do cego ali, do deficiente... Tem uns benefícios ali que devem ser bons pra ele. Enfim, mas ele gosta muito de som! Ele ficou ali do meu lado, ele foi assistir teste de câmera, teste de som, comigo ali no centro da cidade. Ele me deu um *áudio book* pra cego, do livro do Saramago.

K – Olha só! Mas é mais... É narração, ou é...

G – É uma máquina que lê! É uma máquina que lê assim todo o livro! A máquina que lê, mas lê o livro todo é muito legal! (imitando voz de robô) É uma máquina!

K – Tá, mas é só voz?

G – Só voz! Áudio... É um negócio... É uma máquina pra cego ali. Enfim... aí, isso é uma coisa né!? Eu fui lá, e aí...

K – Mas que tipo de conversa você teve com ele, assim que te fez...

G – Não, então, ficou só eu e ele dentro de um estúdio legal, acústica boa, eu fui super bem recebido, o cara é um doce! Aí, a certa altura ali, a gente conversou, conversou, ele também demonstrou bastante interesse, eu falei: “Pô, legal! Ele vai me ajudar, e eu também estou passando alguma coisa pra ele!” E aí, a gente ficou amigo, e tem um carinho até hoje, mesmo ele tendo saído de lá... E aí, o que aconteceu foi o seguinte: a certa altura ele falou assim: “Vem cá Gui! Eu vou te fazer um negócio! Uma experiência!” Aí, ele me levou pro lugar onde grava. A sala mesmo de gravação, não a técnica. Apagou a luz, e ficou ali só eu e ele, e começou a me girar. A girar o meu corpo: “Gira aqui no eixo!” Daí, ele falou assim: “Você quer saber como é que eu ouço? Como é que um cego ouve? Eu vou fazer essa experiência com você!” Aí ele fez isso, apagou a luz... E não tem nenhuma fonte de luz numa sala de... Geralmente não tem. Daí... E aí apagou a luz e... Só nós dois... E aquele som perfeito, né? Seco. E aí ele girou, girou, girou...e aí pediu pra que eu ficar de olho fechado... Aí ele ficava... Aí ele falava de longe assim: “Oi, tudo bom?” Aí falava baixinho, depois falava alto, assim... Uma hora ele falou aqui ó... (risos) Uma hora ele falou no pé do ouvido cara. Então é assim, é extremamente aflitivo! Ele me ensinou a ouvir como cego, e apesar dessa altura do campeonato, eu já ter desenvolvido bastante... Naturalmente, né? Não é que... Eu não tenho nenhum tipo de super poder, mas, eu... A gente treina né? O borracheiro troca um pneu melhor que a gente entendeu!? Mais rápido que a gente! E enfim, eu desenvolvi legal a audição... Sempre foi, né? Sempre foi som a minha área e... Só que...e aí começou a... Comecei a ouvir vozes... Enfim, o Nino fez isso, então esse foi um estímulo! A preparação. Faz parte da preparação. Eu fui atrás do Instituto Laramara... de cegos. Outra coisa... Aí eu comecei a pesquisar *surround*! Microfones *surround*, 5.1 ! Aí eu vi que não era pro meu bico. Que além de ser uma coisa recente, só existe... Na verdade dois anos atrás... Pô, esqueci o nome do microfone cara! Eu vou te passar esse microfone.

K – Eu até cheguei a ver alguma coisa na internet sobre isso, mas...

G – É... Eu esqueci! É tão fácil! É um nomezinho fácil! Eu esqueci agora. Aí, eu comecei a pesquisar isso, e...

K – Mas a sua idéia quando você começou a pesquisar, era gravar ambiente, ou era gravar a cena o tempo inteiro em 5.1?

G – Não, era... É porque tinha me...O César, o fotógrafo, me falou que a gente ia ter muito ponto de vista, assim, muito...muita perspectiva da câmera. E...

K – Tipo subjetiva, assim?

G – É, subjetiva. Só que, como eu conheço também a dupla ali, o Fernando e o César há um bom tempo, eu sei que na hora H não acontece nada disso... Na hora H, são quatro câmeras: uma câmera mostrando o parque inteiro, a outra câmera fechada aqui na boca da Julianne Moore, a outra câmera ali, e assim: “Se fodeu né, Gui!” Eles

gostam, né!? Eles gostam, “Se fodeu!” É assim, toda a ...Quando você vai pra ... Não é por mal, é que todo mundo que vai pra filmagem, ou todo o profissional, ele vai brigar e vai fazer o melhor que ele... Ele vai fazer o melhor pra ele! Ele vai fazer o melhor! Então assim, eu já vi de tudo, agora assim: fotógrafo que joga junto, fotógrafo que sacaneia... Agora, fotógrafo que não sabe ouvir, fotógrafo que gosta de som, e... O César, ele adora cara! Ele faz isso tudo, mas ele sempre dá um jeito de, sabe? De te ajudar ali a resolver. Porque, a hora que o bicho pega... Todo mundo sabe o valor de um som, né? É, tem coisas que não dá pra dublar! Tem coisas que não dá! Enfim...

K – Mas vamos voltar um pouquinho, fala... Volta, quando você recebeu, você leu o roteiro, como é que é? Como é que foi? Você falou que ficou decepcionado no roteiro, ou... Me conta um pouquinho como é que foi esse...

G – Os estímulos... Li o roteiro... Ah, primeiro que é um roteiro em inglês, eu nunca tinha feito um filme em outra língua né, meu? Assim, já tinha filmado fora, gravado várias línguas, mas, fazer um longa-metragem em inglês, foi o meu primeiro. E... E aí, eu achei duro! Eu achei tudo muito duro. Muito... Meio careta, meio óbvio assim! Tudo meio previsível, e... Só que eu sabia que aquilo era porque quem escreveu, era um cara ali, um canadense que... Didático, acadêmico, entendeu? Que não tem... Não sabia o que estava por vir.

K – Ah, ele não é roteirista, o cara que escreveu?

G – Não, é um ator! É um ator. É um ator que faz o *Slings and Arrows*, que é o nosso Som e Fúria, que a gente fez. É um ator, que faz... O papel dele é o... Ele é o bandido. Ele é o cara que... Ele começa o filme, ele socorrendo o japonês ali, o primeiro homem cego. O Don McKellar. Ele que é o roteirista do...

K – Eu ainda... Quando lia um, lia outro, eu falei: “Pô, nome parecido, será que eu estou confundindo?” Eu não, não...

G – É... É, magrinho, quietinho... Eu acho ele muito melhor ator do que roteirista, mas enfim...

K – Mas essa primeira versão... Porque eu recebi, eu cheguei a ler um roteiro que ninguém soube me dizer exatamente qual que... Qual tratamento era aquele. Eu sei que foi um quase perto da filmagem, assim, agora... Mas você sabe se mudou muito... Teve muito... (trecho incompreensível) pro Fernando...

G – Muda muito! Muda muito, em cima da hora, muda... Muda, é muito dinâmico assim!

K – Mas o roteiro tem bastante citações de som né!? Isso de alguma maneira te estimulou a... Como é que foi isso?

G – Tem... Claro! Claro! Oh, pra mim, a hora que... O próprio título já é extremamente estimulante! Foi o filme que eu fiz com mais garra assim, até hoje! Mais... É o filme que eu fiz com mais envolvimento, mais amor, mais... Mais prazer eu tive! Mais profissionalismo, e fui... Tive tudo de volta assim, sabe? Fui tratado que nem um...

Que nem gente grande, assim, desde... Sabe!? É, foi muito legal a experiência! Foi extremamente positiva! E... Então, o roteiro...

K – É, me fala um pouquinho dessa pré, de quando você é recebeu o roteiro, leu o livro, que estímulos que isso te trouxe, pra você já ir pensando em relação ao seu trabalho? Você falou da coisa do *surround*, mas...

G – Então, daí eu comecei a pensar assim: “O que quê eu vou fazer...”, aí o Fernando há uma certa altura falou assim: “Gui, eu to pensando em deixar a tela *black* um minuto! Um minuto!” E ele acabou fazendo, assim, não chegou a ser um minuto...

K – Lá no porão...

(Pausa na gravação)

G – O estímulo, né? Ensaio Sobre a Cegueira, e o Fernando falou: “Eu vou deixar *black*!” É... E aí eu comecei a, enfim, a mergulhar no assunto. E aí, por exemplo, eu tinha um DAT, um gravador DAT. Daí tudo meu, tudo foi um movimento, esse filme movimentou minha vida e acabou de certa forma sendo muito positivo e, assim, dá pra resumir e falar... Eu acho que rolou um upgrade na... É, porque, eu consegui comprar um gravador muito bom né? Então assim, foi tudo... Esse filme mexeu muito comigo assim, porque, teve esse estímulo...

K – Aí você foi... Mas, você falou do DAT, mais ai você foi gravando alguma coisa antes?

G – Não, então, eu tinha DAT! Eu tinha um PD4. Eu fiz o Cidade de Deus com o PD4 entendeu!? Dois canais e... É uma loucura se você pensar bem, né? Eu não tinha...

K – Ah, mas naquela época ainda era mais usado, não? Ou não? Tava começando ainda o...

G – Era... Não, DAT... Todo mundo fazia com DAT! E eu ainda vou pro set com DAT, eu adoro! Agora, depois que você compra um Cantar fica difícil! Aí o que quê aconteceu, ai rolou: “Putá, preciso de um gravador pra fazer esse filme! Pô, um filme com a Julianne Moore né... Canadá! Puta, fechei bem o cachê!” Tava tudo certo, assim: “Vou raspar o... Vou dar uma baixa aí e vou...” Encomendei no representante aqui, no HD, fui pra França, fui pra fábrica da *Aaton*... Foi muito legal! Aprendi a usar o gravador rapidamente, e... Enfim, e voltei com ele. Aí, eu fui bastante seguro assim, pro set, já tendo um gravador. Porque eu sabia que era uma coisa de gente grande assim, sabe? E eu tava... Imediatamente eu passei a ouvir *surround*, entendeu? Eu passei a ouvir... Eu tinha que chegar o mais perto possível de uma super... De uma audição muito de desenvolvida, entendeu? E...

K – E ai nessa pré você também foi tentando fazer testes e...

G – Eu fui fazendo coisas. O mais legal, por incrível que pareça, e eu ainda não comprei, porque enfim, rolaram acidentes de percurso ai, mas eu... É o próximo passo: é um microfone binaural! Que é uma técnica esquisitíssima! Simplésima!

K – Não é o MS... é o MS?

G – Não, não!... Simplíssima!... De inversão de fase! O MS funciona o *mid side*, só que você... o MS, você precisa ficar regulando... Você precisa ficar controlando conforme a posição da pessoa, entendeu? Você precisa ficar fazendo a mixagem. E esse “microfonezinho”, ele já faz sozinho ali, é uma coisa maravilhosa! E...

K – E aí nessa...

G – Aí é o binaural, só que não dá pra fazer binaural no cinema! Porque o binaural só funciona, o efeito só dá, com fone de ouvido estéreo, e com fone de ouvido, então, não dava. Aí, era o *surround*. Enfim, foi um envolvimento tão legal, sabe? É... O mixador veio pro Brasil...

K – É, fala um pouquinho disso. Vocês conversaram... Vocês fizeram umas reuniões, né? Como é que...

G – É isso... Eu fiquei... Ele veio pro Brasil, o... Esse chapa dele ai, foi marcada de... Enfim, ele veio pro Brasil, foi super bem recebido! Um cara também fino, fodido de informação! Um cara muito preparado, parece um cara... Visualmente um cara que parou no anos setenta, cabelão, meio esculachado! Só que o cara é finésimo! Sabe tudo de conceito, e ele... Sabe o que ele fez? Esse cara, ele conseguiu ajudar a gente, nós brasileiros, entendeu!? Porque com esse movimento todo, e a persistência dele... Ele foi intransigente ali... Porque o Fernando queria mixar no Brasil, entendeu? De qualquer jeito! O Fernando viajou muito com o Jardineiro Fiel, viajou muito... Não parava de viajar! Ficou um período assim, viajando, viajando, viajando...

K – Mas mais por uma decisão pessoal dele mesmo né? De repente: “Ah, quero ficar no Brasil!”...

G – Decisão pessoal. Oh, ele falou assim: “Oh, eu vou fazer tudo! Finaliza ali no Canadá... Vou filmar... Não sei o que... Filma no Uruguai, tudo... Mas mixar, eu vou mixar no Brasil!” Por quê? Por dois motivos. Eu conheço bem o Fernando! Primeiro que, ele realmente queria ficar mais perto da família, né? É isso, que ele tem essa coisa. Segundo, porque ele não entende muito de som! Ele passou a entender... Ele está passando a entender cada vez mais! Por quê? Porque ele não é bobo, entendeu? É um cara inteligente. Então, ele sabe que o som ajuda muito, e então ele... Puta, hoje em dia é um delícia trabalhar assim com ele! Mas já... No começo ali, dez anos atrás... Era foda!

K – Mas aí essa opção por mixar aqui...

G – Aí foi dele. Opção dele... Isso ele foi... Ele foi definitivo! Aí...

K – Mais você achou que deveria ir... Assim, pra você, na época...

G – Não! Prá todo mundo... Todo mundo fazendo um filme desse, buaffh!!! Me aproveita o pacote, mixar nesses... Mixa nesse cinema maravilhoso! Os estúdios que eu vi ali no Canadá, já da mesma finalizadora ali... Eu não acreditava, estava tudo pronto! Uma super sala maravilhosa! Mas o Fernando queria mixar aqui. Pronto! Ele

fez um... O que ele quis, e eu achei ótimo! Por quê? Porque ele também tem uma coisa, é... Produtiva, ou então proativa, ou então patriota. Passa por um monte de coisa. O que aconteceu? Ele bateu o pé com isso, e aí, o que a gente precisou fazer pra mixar? Lou Solakofski, lembrei o nome dele, é! Então, o Lou veio né! Quietinho, não sei o que, conversamos, ficamos amigos... E ele precisava... O diagnóstico dele foi: precisa comprar equipamento, comprar duzentos...

K – Mas, já tinha a idéia de mixar na Álamo ou era... Eles chegaram a cogitar...

G – Não! Já era a Álamo. Só que ele foi lá na Álamo...

K – Não, a Álamo tava... Antes era uma coisa arcaica né meu!?

G – Então, ele foi na Álamo, e gostou do tamanho da sala, gostou... Ele viu potencial! Mas, não dava pra mixar lá por uma questão de padrão. Então, o cara ele agitou tudo, cara! Trouxe um arquiteto, um... Trouxe de lá do Canadá um amigo dele que... Projetista de estúdio. Meu, mexeram em tudo ali! Estrutural, sabe assim, de um *subwoofer* atrás da tela.

K – Mas como é? Essa grana veio... O Alan (Stoll, presidente da Álamo)...

G – Essa embaçou... Quase não rolou! Não! Quase não rolou. Por muito pouco não rolou.

K – Nossa! Que é uma puta grana né, pra você...

G – Rolou nos quarenta e dois do segundo tempo assim, sabe? Rolou... Acabou rolando assim ó, pufffh! Na hora que tinha que filmar, filmar não, mixar. É, porque quase, quase o Fernando abriu mão e... Por quê? Porque também é negociante! Entendeu? Por quê? Porque o cara da Álamo falou que a Álamo não tinha dinheiro, pra fazer esse *upgrade*! E é dele o negócio! Entendeu? Pô, o cara trazendo um filme desse, entendeu? Um puta *boom*, o cinema nacional crescendo! Um diretor que está começando a pegar grana de fora, né? Trabalhar com artista desse nível, já... O cara também tem que ter um pouco de visão. Mas enfim, eu até acreditei que o cara tava duro! Porque ele não é... Não é possível, entendeu!? Todo mundo veria que era um bom negócio! Aí o que rolou, eu não sei os detalhes, mas, pelo o que me contaram ali da produção executiva, rolou tipo um crédito ali, a O2 pagou metade e rolou um crédito ali pra poder os próximos filmes. Já ta pago, entendeu? Rolou uma coisa assim. Então, o que quê aconteceu, teve uma compra grande de equipamento, acho que tipo uns US\$ 200.000,00 (duzentos mil dólares) em equipamento, e uma reforma estrutural ali na sala. E aí mixou lá, enfim...

K – Mas aí, antes, quando essa vinda dele, ou nessa pré, vocês tiveram conversas entre a equipe de som sobre a questão de linguagem também? De uso de linguagem...

G – Não, a linguagem... A gente teve uma conversa dessas, mais foi numa reunião, eu, o Armando Torres, o Laroca... Lá em Curitiba, no estúdio do Laroca.

K – E como é que foi? Conta um pouquinho...

G – Eu fui pra Curitiba, pra falar de conceito, de.... Do meu plano..

K – E que tipo de coisas vocês conversaram? Você lembra o que foi?

G – A gente assistiu umas coisas, e eu falei o que eu achava. Eu assim, ó Kira, vou te falar um negócio agora: eu não tenho... Eu não posso te falar assim... Não posso te falar o que quê eu acho porque não... Eu não sei se está certo, entendeu!?

K – Não, é... Mas é sua opinião!...

G – Eu faço tudo na intuição, entendeu!? Eu não sei... Eu não tenho... Eu não sei te falar, é... Eu faço...

K – Não, mas acho que... Minha opinião é que ninguém tem a verdade, né!? Acho que cada um tem a sua...

G – Tem... Mas existe uma verdade! Existe uma verdade porque, tem uma parte dessa profissão, no som, que é completamente científica, e calculada, entendeu!?

K – Sim! Sim! Questão técnica ...

G – É!! Não sei se o ruído, essa baixa, esse agudo... Entendeu!? Filtra tanto, e você inverte essa fase, você cancela esse ruído, e... Saturou, então, sei lá... Tem uma parte que é completamente... E o que quê eu faço? Eu... A gente... Eu inventei... Eu comecei a fazer isso por intuição! Porque eu sou músico.

K – Sua formação é de músico?

G – É, eu sou músico e... Tem uma... Acho que é uma veia artística assim, então, eu faço, eu invento as coisas, entendeu? E agora, é... Tudo dentro também de um critério, um padrão existente, não é...

K – Mas por que quê você fala isso? Porque teve essa reunião, vocês discutiram, como é que foi?

G – É... Porque aí... Não, porque é...

K – Tinham conceitos diferentes assim, um que um queria, o que o outro queria? Como foi isso?

G – Então, eu já tinha ido para o Canadá visitar a locação, aí eu coloquei eles a par do que vinha pela frente...

K – Que tipo de coisas você contou? Que você achou importante...

G – Muito reverbe! No lugar havia muito reverbe. O estilo de filmar do fotógrafo...

K – Isso lá no manicômio?

G – É! Lá no reformatório. Aí, a gente já sabia que em São Paulo não ia rolar porque... Apesar de fechar ali o campo de imagem, não dá pra fechar o campo de som. A cidade de SP iria continuar “bombando” ali no Anhangabaú, então...

K – Não, e tem que estar silencioso, né? Pra cena aquilo não pode estar mais...

G – É... Enfim, justamente... Aquilo ali foram só dois dias. Aí...

K – Tinha a questão do reverbe...

G – Muito reverbe, muita gente falando ao mesmo tempo! Em vários cantos, entendeu!?

K – Mas você diz na cena?

G – Na cena. Então assim...

K – Mas vocês já tinham feito testes?

G – Eu já tinha feito teste. Eu não tinha gravador multicanal, mas eu aluguei do Geraldo Ribeiro um *Fostex*, e... Ali na raça, entendeu? Aluguei e não sabia nem mexer, e gravei multicanal pra poder mergulhar naquilo... Na verdade, eu acho meio burro gravar em multicanal, assim... É bom! Claro que é bom! Mas, você passa a ser só um técnico entendeu!? Você põe um lapela pra cada um, e você vira um americano daquele jeito, sabe!? Preguiçoso. Põe um lapela em cada um, põe o “nomezinho” ali... Enfim...

K – Mas aí nessa reunião você falou sobre as questões técnicas, de reverbe...

G – Rolou, rolou... A gente ouviu, eu falei pra ele da idéia, enfim, que eu queria gravar em *surround*, algumas coisas, para os momentos de ponto de vista, as subjetivas, né? E aí, por outro lado, esse microfone na época era muito caro, eram mil dólares o aluguel por dia, um negócio muito caro. E aí, eu falei que iria fazer um microfone, e comecei a pesquisar malucos por aí, entendeu? E aí, eu fiz um “guarda chuva”... Mas não deu certo! Eu peguei um guarda chuva, varetas, coloquei os microfones, mas, foi só um teste ali. Mas não adianta, porque isso ai você reproduz na mixagem, o importante é eu dar elementos...

K – E como foi essa coisa dos elementos, o que foi conversado?

G – Os elementos eu fiz muita coisa, porque eu sempre fiz, isso faz parte do meu jeito de trabalhar...

K – Gravar muitas coberturas?

G - Muita coisa ao mesmo tempo... Isso o que eu estava falando pra você... Que eu não sei... Que eu não posso te dizer... Porque se o Eduardo Santos Mendes ouvir isso...

K – Magina!!! Por quê? (risos)

G – É verdade! Ele vai ouvir e vai falar: “Pô, o Guilherme é um truque!”

K – Ué!? Mas gente, essa área é truque!...

G - Eu não ponho muita manta de som! Eu não uso muita manta de som! Ontem, por exemplo, eu filmei, e eu usei trinta mantas. Eu nunca tinha usado tanta manta na minha vida! Mas, eu não ponho muita. Então, o que acontece, eu ia lá no Cegueira, eu falei: “ Pô, os caras vão chegar num... Vai chegar o Médico, e a Mulher do Médico. Num lugar vazio, a criancinha ali...” E aí eu falei: “Bom, eu vou usar isso a favor cara! Eu não vou pirar aqui. Porque o César não vai deixar eu forrar o teto entendeu!? Eu não vou fazer o estilo que aprende na faculdade, na boa, cara!”

K – Não, mas acho que nem é isso. Porque, na verdade, o que eu aprendi, é que vai de acordo com o projeto, e vai de acordo com suas condições...

(pausa na gravação)

G – Lá no Canadá, o departamento de locação, o cara que cuida da locação, ele quem leva uns *carpets*. Ele é quem leva uns “tapetinhos” enrolados...

K – Mas faz parte da equipe de arte?

G – Faz parte da equipe de locação. De produção, locação... O cara leva um caminhão lotado de “tapetinho”, por quê? Porque ele precisa proteger o chão, né... Só que é um “tapetinho” maravilhoso, de borracha, um “carpetezinho”, então, assim...

K – E já resolve a absorção...

G – Resolve! Não escorrega, não dá problema de acidente. Seca o som, porque você secar o chão já é meio caminho andado. Meio, to dentro, entendeu? Você pode estar fodido ali de pé direito, e mármore, e vidro, e ruído de fora, mas, se você secar o chão, você ta bem.

K – E até voltando aquilo que você falou, de que né... De que eles chegam num lugar vazio. Eu acho que, é um dado que você tem esse reverbe...

G – Então, aí eu arrisquei né? Eu arrisquei. Aí já começa a entrar a coisa do conceito, né? Que poderia entrar na finalização, mas, já entrou comigo, já assumindo ali.

K – E isso é uma coisa que vocês discutiram ali nessa reunião, ou não?

G – É, eu comentei que eu ia fazer isso. Eu falei assim: “Não vai dar pra eu, em algumas situações, pra eu...” E o Laroca sabe que eu brigo, e faço sempre o melhor possível. Eu faço sempre o melhor possível.

K – Vocês trabalham muito juntos também, né? Já fizeram...

G – Inclusive, eu ponho minha cara pra bater, sabe!? Eu já fiquei uma semana sem falar com o César Charlone. Já fiquei uma semana sem falar com Lauro Scorel. Enfim... Mas é, tudo dentro ali do projeto né!? Porque eu falo demais, eu também... Você incomoda, entendeu!? Porque são departamentos... Incrível, né!? Deveria ser junto, mas, um atrapalha o outro, então... O Filme de ontem por exemplo, é... Tudo refletia, então, você tem que usar também um... Tem que negociar, e sem esperto, e fazer o melhor que dá.

K – Mas o que mais vocês discutiram dessa... Eles chegaram a falar, por exemplo, a fazer pedidos, ou a falar: “Ah, era bom ter...”

G – Não, então, daí o que acontece? Como tinham varias salas, tudo era vazio. Eles me pediram pra gravar um sinal sonoro ali, pra calcular... Um negócio...

K – De calcular o reverbe...?

G – É, ai você... Na mixagem...

K – Na mixagem reproduz isso com as dublagens.

G - É! Pra dublar você faz o mesmo reverbe do lugar.

K – E você conseguiu fazer isso?

G – É, a gente... Eu cheguei a fazer, mas eu não sei se eles usaram também. É, porque, também tem um procedimento ali. A gente viu junto ali, eu com o Armando...

K – É muito complicado?

G – Não é muito complicado, mas, ele não tinha na hora o *software*, entendeu? E, você tem que usar na hora um “playbackzinho” ali meio padrão. Que tem uma resposta de frequência boa, então, não da pra usar qualquer caixinha de som. Eu fiz, mais assim, eu fiz por curiosidade. Foi um teste. Eu fiquei sabendo... É sinal... É *input...é input* alguma coisa...

K – Eu me lembro, na ultima reunião da ABC que teve, ele falaram...

G – É *input signal*, uma coisa assim... Que é genial! Eu acho muito interessante! E... Aí, o que aconteceu!? Foi somando, né!? Foi somando, soma minha parte ali que é intuitiva, e guerreiro, e vai lá e resolve... Entendeu? A câmera com uma grande angular, e ao mesmo tempo com uma fechada, a Julianne Moore sussurrando: “Three... two... one...”. Sussurrando e olhando pra cima assim... Entende!? Um *close* na boca, sussurrando... Eu cheguei a ouvir o relógio dela fazendo...aquelas (trecho incompreensível) esqueceu de dar corda. E aí, você briga com a opção da câmera que o César gosta da *Aaton*...Você briga com tudo, cara, é foda!

K – Que a *Aaton* é barulhenta!

G – A *Aaton 35mm* é barulhenta! Então você põe tua cara pra bater... Se você quer fazer um negocio direito, você tem que brigar, cara! E todo profissional briga, entendeu!? O César, por exemplo, ele saiu da finalização do Cidade de Deus, ele saiu odiado! Odiado pelos finalizadores. Mas ta tudo certo!

K – É... Acho que faz parte da negociação, ali...

G – Não, é... Você tem que fazer o que você acha. Ele fez toda a lição de casa também, uma coisa de baixar as texturas ali do branco, né? Aquele leitoso ali... Ele fez a lição de casa. E eu fiz várias lições de casa também! Fiz essa coisa do... Passar a ouvir como cego, é... O 5.1...

K – Mas tem cenas específicas que vocês pensaram nessa coisa de captar coberturas?

G – Eu naturalmente pelo meio jeito de trabalhar, e depois com a ferramenta do multicanal, ai ficou mais legal a brincadeira! Eu ponho o microfone no pneu, eu ponho o microfone na... Sabe, na... Não sei se você lembra de uma cena no Cegueira, que tem um cara assim... Com uma vareta numa... No manicômio. Ele esta fazendo a guarda lá do terceiro dormitório... Ele está sentado numa cadeira, e ele fazia: “shiuuuu”. Então, aquilo lá tem um microfone debaixo da cadeira dele...

K – E qual que era? O direcional apontado...

G – Não, era um “lapelinha”! Só que... Os lapelas que eu uso são bons, então, é... Já vem um sinal limpo, com uma resposta boa, com uma presença... Uma pressão sonora boa, então, isso na mão de qualquer cara que saiba mexer com esse som fica de gente grande, fica legal! Então assim, esse tipo de brincadeira, sabe... Esse é o que eu mais gosto! É o que me fez levar a fazer som direto, foi isso! Esses desafios, entendeu? É o que eu mais gosto. Já perdi muito microfone na água e... Sabe!? De arriscar de mais e... Mas eu to sempre botando o microfone um lugares esquisitos! Escondendo...

K – Dá outros exemplos de coisas que você conseguiu pegar.

G – Ah!! É carro, é... Uma pessoa... Puta, eu ponho o microfone espalhado na cena, entendeu!? Ponho o microfone pra ter o plano de som ali entendeu!? De PZM... Eu uso muito... O microfone que eu mais gosto pra fazer som de carro, é o *Sanken*, é o *Cube*. Esse sim! Esse é maravilhoso pra esconder em qualquer lugar.

K – Ele é um cardióide?

G – Ele é um cardióide, só que ele é de diafragma largo, então, ele tem uma qualidade daqueles microfones *Neumann* de estúdio, assim, sabe!? Bacanudo. Então, aquele eu ponho, é... Realmente... Aí você joga ele ali junto com o ator, entendeu!? Às vezes... Era muita gente falando, entendeu!? No Ensaio Sobre a Cegueira, era muita gente! E tinha hora... Câmera pra caramba! E tinha hora que chegava no meu limite, entendeu!? Aí eu começava a negociar ali na criatividade. Passava a questão ali direto com o Fernando, enfim... Que é o esquema de trabalhar, não é o padrão. Ali, eu teria que falar com o assistente... Mas o Walter (primeiro assistente)... Ele não entendia bulhufas de português e...

K – O assistente era gringo!? Pra poder estar falando com os atores também, sei lá...

G – Era canadense. De brasileiro tinham só o Fernando, eu, Tulé...

K – Tulé é o que?

G – Tulé, direção de arte. Esse é artista também. Esse é maluco.

K – E aí, você negociava direto... Como é que era isso? Como é que essa negociação funcionava?

G – Então, eu negociava direto com o Fernando!... Funciona, funciona! Às vezes não funciona, tipo, Julianne Moore assim, concentradíssima pra entrar numa cena chorando, a hora que ela fala: “Matei o cara!” assim, e acaba minha bateria, entendeu!? E aí é o primeiro *take*... Acabou! E aí fui no boom, tudo bem!

K – E deu pra chegar com o boom?

G – Não! Tudo bem, mais aí também é... Acontece! Esse é um momento que não deu pra negociar com o Fernando, ele falou: “Não, essa agora não!”

K – E acabou não valendo esse *take* no final, né?

G – Não, não valeu! É, mas enfim, é isso, eu ponho o microfone na arma, eu ponho o microfone na grama, na máscara... Todo mundo... “Isso ai você faz depois...” o conceito...

K – O que? Os policiais?

G – É! Todo mundo... Aqueles caras de máscara, todo mundo... Qualquer técnico de som falaria assim: “Isso aí eu faço depois!” E eu faço tudo valendo! Porque eu acho legal, eu acho legal.

K – É o desafio, né!?

G – Eu acho legal gravar gente falando em asa delta, gravar gente...

K – E você sabe se depois esse som foi... Depois você gravou cobertura também, não?

G – Eu gravei cobertura também! Eu gravei na seqüência uma... *wild track*. E aí o que acontece? A equipe foi formando, começou com esse Lou, que foi uma coisa tranqüila, e... Aí teve essa coisa da Álamo, *upgrade*, que foi um projeto legal, porque todo mundo foi se envolvendo, e eu tive muito... Fui muito prestigiado assim, sabe, que você vê que... Pô esse filme...

K – Seu trabalho é reconhecido!

G – Esse filme dá prá... Aí chega ali pega um time de atores, e o Fernando disposto a fazer um bom som, entendeu!? Todo mundo ajudou, foi legal! E, enfim, resumindo, quando você tem condições né cara, e... Você realmente trabalha melhor! Trabalha melhor! Então ali eu ficava brincando, o tempo todo tinham dois caras fazendo microfone, mais um lapela em cada um, mais uns quatro escondidos assim na cena. Estratégicos... Tinha pegado bem uns dez canais...

K – Mas como, esse Cantar já gravava os dez?

G – É, eu não fazia... Tinha hora que eu...

K – Que ele é o que? Tem oito canais, é isso?

G – Tem oito! Não, mas às vezes eu ligava DAT junto.

K – E a questão com a arte, como é que foi?...

G – Pois é, a arte acho que... Porque os caras... O cara quando é bom também, ele já pensa em tudo, então assim, os colchões ali dos dormitórios, imagina o que que seria aquilo, as pessoas se movimentando se fosse de mola e fizesse barulho! Imagina! Foi tudo pensado. “Oh, o pé direito é alto! Não vai dar pra... Não tem *grid* aqui de luz!” Entendeu? Até tinha, mas... Os caras gostam de enquadrar tudo.

K – Aqueles colchões não faziam barulho? Porque no filme acabou fazendo, acabou tendo!

G – Os colchões eram de palha rígida! Palha, era muito bom! Aquilo absorvia muito, e feno... Palha é sempre um elemento legal! Sempre!

K – E com relação a figurino, teve algum problema pra posicionamento de lapela? Ou alguma negociação que teve que ter?

G – Então, aí o que quê acontece: logo de cara, eu falei assim... Eu fiz esse investimento do gravador, e aí eu falei assim: “Pô, eu vou filmar com a Julianne Moore, eu vou comprar mais um sisteminha sem fio aqui! Vou gastar aí mais US\$ 3.000,00 (três mil dólares) vou comprar, né!? Pra falar... Chega ali pra ela e falar assim: “Esse aqui é o teu sistema! Comprei pra você!” É, pagando, né!? Pagando um pau, baba ovo! Mas, eu sou baba ovo... Dela eu não tenho problema de dizer que eu sou baba ovo! E ela dá pra babar mesmo, porque ela corresponde na sinceridade, na integridade, na simpatia, enfim, ela foi discretíssima o filme inteiro mas, eu entrava no camarim ali, entendeu? Numa boa e... Enfim... E aí, o que quê aconteceu, olha só: essa foi uma coisa, uma mudança que eu não previ, e que tem muito a ver com o figurino! A Julianne Moore, chegou no primeiro dia de filmagem... Segundo. Segundo dia de filmagem, chegou e falou assim: “Gui, é... Você não tem um transmissor menor?”, eu falei: “Pô, eu sei que existe, mas...” eu falei pra ela. Então ela falou assim: “Duas coisas, você não tem um transmissor menor?”, eu falei: “Não, esse aqui eu comprei pra você, novinho! Eu posso até trocar que eu comprei aqui no Canadá, eu troco por um menor!” Ela falou: “Você vê se você consegue fazer isso?” Aí o que quê acontece, beleza, acabei de conversar com ela... ”E outra coisa Gui, eu queria cortar o comprimento do fio do lapela, pra não ficar sobrando aqui muito é... Eu queria que você cortasse na minha altura!” Por quê? Ai ela falou...ela deu motivos: “Porque o figurino vai rasgando, vai ficando menor...” E é uma roupa só, né? Os caras vão pra lá com uma roupa só! E a roupa dela era muito transparente! No começo do filme, ela tava com um *body fat*, né? Que é um enchimento! É um enchimento de gordo, pra fazer uma coisa de mais dona de casa. No começo do filme...

K – E aí, ela vai emagrecendo...

G – Ela vai emagrecendo... Aí tem hora que ela ta ali entendeu? Pele, pele... É... Pele, uma camisetinha, e aquela calça de *jogging* ali, entendeu!? E aonde você vai por isso né? Aonde você vai por? Tudo faz volume né!? Então tinha que ser pequeno, e é o que ela está acostumada também, né! Eu sabia que existia, mas enfim, é uma coisa que não fazia parte da minha realidade! Aí então falou isso, cortado no comprimento

dela... Eu nunca tinha feito isso também: cortar um fio de lapela, porque aqui a gente tem essa coisa...

K – Dá até medo. né!? (risos)

G – Não, é, aqui a gente tem essa coisa com o equipamento que realmente é pensar muito pequeno! É... Melindres, porque não tem na loja da esquina, só por isso! Não é porque é brasileiro...

K – Sim! Sim, claro! Porque “Se eu ferrar com o cabo, o que quê eu faço depois, né? E mesmo assistência técnica né!

G – Exatamente! Você vai fazer o que... Eu to com um *phantom power* quebrado e não sei o que fazer! Entendeu? Preciso mandar meus lapelas pra um “longuinha” mês que vem... Não sei! Não sei pra onde mandar! Eu sempre mandei pra fora, e agora não to viajando, então, o que quê eu vou fazer? Então, ela pediu pra cortar, e pediu pra ser da cor da pele! *Flesh color*, cor de carne que chama! *Flesh color*. Eu tinha um *flesh color*...

K – Isso foi ela que falou...

G – Ela pediu! Ela pediu! Não, ela pediu pra mim! Ela pediu direto pra mim! Aí eu cheguei... Eu cheguei ali na produção, falei com a produtora executiva, Sari. Eu falei: “Olha Sari, a Julianne acabou de chegar pra mim e falou isso...” Ela falou assim “É o seguinte Gui, eu vou te falar uma coisa...”, canadense é foda! Canadense é... E essa turma, também, né!? Enfim, ela falou assim: “Gui, a Julianne Moore, já ta trabalhando pelo o quinto do cachê dela pra gente! Eu não posso negar nada pra ela! Me fala qual o nome do negócio... Eu vou comprar já essa merda!” Dois dias depois tava lá entendeu!? Um “transmissorzinho”... E aí, quando chegou o “transmissorzinho”, eu ainda me dei bem! Porque chegou... Ela falou assim: “Pô, não dá pra alugar isso? Durante o período do filme?” Eu falei “É, vamos ver! O número de dias, né? Incluindo o Uruguai, o Brasil!” Aí, a gente fez um calculo ali, dava US\$ 1.000,00 (mil dólares) o projeto todo! Alugando o mini transmissor. E comprar um novo, era US\$ 1.200,00 (mil e duzentos dólares). Aí ela comprou e falou assim: “Você pagaria US\$ 200,00 (duzentos dólares) de diferença, depois você fica com o negócio?” Aí eu comprei, cara! Eu paguei US\$ 200,00 (duzentos dólares) no negócio, e fiquei com o mini transmissor. Beleza! Aí o que quê acontece... Beleza, ela ficou super feliz, papapá papapá, passou uma semana de filmagem ali no Canadá, o Mark Ruffalo falou...O Mark usa aqui... no tornozelo. E olhou... Ele falou: “Você ta com o “pequeninho”, é!?”

K – Vixe!!! (risos) Gerou inveja!

G – É, porque ele é de Hollywood também! Esses caras.... O Mark Ruffalo falou! O Danny Glover é de Hollywood, mas não ta nem aí! Porque o cara é gigante cara! Ele cabe até um... Entendeu!? Um receptor inteiro. Cabe tudo... E não ta nem ai também, você põe o que você quiser! O cara fica dormindo no set o tempo todo. Você põe o que você quiser nele. Aí o Mark falou.. Figuríssima! Esse cara é legal! Enfim, é... Olhou ali, e falou: “Ah, você ta com um negócio desse...” Aí eu cheguei pra ele, e falei assim: “Oh, a treta é a seguinte: É só você pedir!” (risos)

K – (risos) Fala: “Você pede, que eu falo que você pediu!”

G – “Você pede, e eu falo que você pediu!” Rolou o segundo! Aí também chega, né? Foram dois. Foram dois porque o senhor Jason Statham, sabe quem é esse cara?

K – Não!

G – Um inglês, a bola da vez de filme de briga! Que fez essa porcaria do Stallone aí agora, comigo no Rio. Ele conseguiu deixar cair na água, do mar, eu perdi esse transmissor da Julianne Moore! No primeiro dia de filmagem. É! Só não perdi o segundo... O segundo o Stallone, acabou a cena e começou a girar assim! Segurando pelo “cabinho” do lapela!

K – Ah, gente boa, ele!

G – Certo mana?

K – Certo.

G – Então, é isso, rolaram esses *upgrades*... Adaptações, então o que acontece, eu aprendi que lá no Canadá existem os *carpets*! Que a locação faz isso! Eles... Eu pedi manta de som, e os caras nem entendiam o que era aquilo. Porque eles usam panos grandes... É um pano grosso, que você fecha assim na parede. Amarra na parede. Não é tão eficiente quanto manta, mas é mais limpo, e funciona melhor! Eu me fodi muito assim, eu tinha muito problema com reverbe ali. A cozinha era um negócio insuportável! Era um negócio insuportável, a cozinha...!

K – E você falou essa coisa dos microfones que você usa, pra tentar minimizar isso, como é que é?

G – Eu... É isso que eu faço. Eu me garanto mudando o microfone. Secando...

K – Você usa o que? Um microfone mais duro?

G – Não, não! Eu uso... Uso...é, às vezes eu uso duro. Quando eu to desesperado, eu uso microfone mais duro! Mas não foi o caso. Porque eu sempre...

K – Você falou do *schoeps*... Eu não entendo muito dessas... Enfim, eu usei uma vez...

G – É que você usa... Você sai do padrão tubo, é... Tubo de cancelamento de fase, que é o... Direcional, aquele “rasgadinho” ali, cheio de... Você sai daquele padrão pra um compacto com um... Como é que chama? Sem esse tudo de interferência... Entendeu?

K – São cardióides?

G – Cardióides, hiper-cardióide, figura de oito, é omini... Entendeu? Você usa outras figuras, e tudo charutinho assim, “pequeninho” entendeu? Sem...

K – E da pra esconder no cenário...

G – Esconde mais fácil! Ele seca muito!

K – Mais pela proximidade... Por que que ele consegue secar?

G – Pela figura dele! Por que quê... Pela figura. É pela figura, e pela estrutura dele né, física ali... A estrutura dele é... É basicamente por isso! Ele é feito... Aí, isso é um negócio que eu sozinho, descobri há muito tempo! Faz muito tempo que eu uso isso, depois o pessoal foi comprando cinquenta...

K – É, eu... Eu não gosto muito também do ...Eu não gosto da sonoridade do 416 da *Sennheiser!* Eu acho muito ardido! Acho esquisito...

G – É, ele tem uma “puxadinha”. Todos eles vêm de fábrica já com uma... “puxadinha” ali, mas, é sensacional por outro lado né? Eu tenho dois que eu não abro mão assim, pra, deixar apontado pra um canto assim!

K – Mas pra pegar voz mesmo, você costuma pegar...

G – Voz eu gravo com um *Neumann*, ou um *Schoeps!* É o que eu tenho, né? Gostaria até de tentar outros microfones, mas, é aquela coisa da realidade né, cara! Eu, uma época, comprei muito equipamento, eu estou com ele até hoje, porque eu cuido bem! Mas uma época eu comprei, porque o dólar era mais barato, eu fazia muita publicidade, e aí eu fui comprando, comprando. Agora, mudou muito o mercado, e eu também mudei o meu enfoque. Eu fiquei sem paciência pra publicidade! Aquilo de duas mil notas fiscais de publicidade, eu falei: “Não, não é possível!” E eu ficando, né? Mas aí, começou a rolar mais trabalho. Quase que eu desisti ali no Sandy e Junior! O Aquaria ali, quase que eu falei: “Não! Não é longa que eu quero! Eu vou voltar pra publicidade!” Mas aí, na seqüência ali, outros filmes, e eu voltei a ficar animado!

K – Mas fala um pouco, agora você comentou desses outros trabalhos... Qual que é a diferença principal que você vê entre, por exemplo, esse trabalho com o Ensaio Sobre a Cegueira e os outros?

G – Estrutura, seriedade, sensibilidade, é... Envolvimento, transparência... Em todas as áreas: da produção, da direção... Transparência, cara! Profissionalismo...!

K – Em que sentido?

G – Profissionalismo... Sentido de... Trabalhando com gente grande! Trabalhando com gente que conhece, entendeu? Por exemplo, esse filme do Stallone, a única pessoa que eu gostei, do set ali, dos americanos que vieram, sei lá, sessenta... A única pessoa que eu gostei e me dei bem, e conversava... Foi o Stallone! Única! Foi a única pessoa que dava pra conversar naquele set. Você falava: “Oh, ta vendo? *Câmera car!* Fotógrafo estilo antigo... Escola antiga!” O cara fazia um *câmera car*, numa caminhonete... E o gerador do *câmera car*... Foi feito uma cabana. Eu tive que falar isso pra ele. Porque ele chegou pra mim... Porque eu fico na minha! Não é que eu fico mostrando meu trabalho! Mas eu to ali gravando, e ele solta um comentário assim, pro assistente de direção: “Escuta, eu não vou querer dublar isso aqui não, hein! Como é que ta o som?” Aí saiu de lá, eu fui falar com ele. Aí eu: “Seguinte: o diretor me dá cinco minutos pra explicar o que está acontecendo?” Eu falei, joguei a real! Gente grande, né? Fotógrafo aqui, espetacular, um velhinho ai... Mas, escola antiga! Na caminhonete, a Gisele Itie, esse Jason Stahem e o Stallone no meio. Três câmeras no

câmera car. Luz pra caralho. É... Os americanos pensaram pelo menos na coisa de não ter gelatina batendo, vento. Aí tava pra chover, fizeram uma cabana, então também... Tava sem o pára-brisa, mas, não tinha vento pelo menos. Então eles pensaram, eles trouxeram esse material que é um plástico grosso, eles têm uma tecnologia que ajuda. Aí, só que, foi pensado também, e eu pedi, um gerador pra alimentar essa porrada de luz numa caminhonete... Um gerador ali na frente do *câmera car*. Foi pensado... Foi construído uma caixa. Só que na hora H, o motorista do *câmera car* fala: “Oh, tá esquentando meu carro! Essa caixa está tirando a circulação do motor, então, vai ter que tirar a caixa!” Bahmmmmmmrammm, barulhão! Aí, fui sem a caixa, mas eu informei o diretor, e me garanti ali com seis microfones pra três pessoas, entendeu!? Lapela e o no painel, usei tudo o que dava ali. E tava bom, eu sei que... Isso aí não... Eu nunca entrego... É muito difícil eu entregar.

K – Mas esse tipo de negociação, por exemplo, é diferente em outros filmes? Na sua experiência...

G – Como assim? Que negociação?

K – Essa negociação de: “Olha, pra fazer meu trabalho eu preciso de tal... Preciso de mais espaço! Ou não consigo chegar porque não tem área onde eu consiga chegar com meu microfone, ou de repente fazer uma sombra..ou dos equipamentos...”

G – Depende do jeito que você fala! Depende muito do fotógrafo! Que o fotógrafo é um ser... É uma pessoa no *set*, que tem muito poder! Muito respeitada! E tem uns que são cri-cri mesmo! Que são chatos de propósito... São vaidosos. Todos são vaidosos, muito vaidosos, eu acho. E o técnico de som, como tem esse nome até hoje, “técnico de som”, não é o *location sound recorder*, ou *location sound mixer*, é técnico de som. Enfim, naturalmente ele é desprezado! Colocado... Entendeu!? E eu acho que, dentro de um terceiro mundo, de uma realidade pequena, assim, eu acho que eu ajudei a mexer um pouquinho nessa coisa de peão. Técnico de som peão. E eu criei muito problema, cara! Porque assim.... Briguei muito, cara! Mas hoje em dia é diferente. Hoje em dia, a galera tá cobrando bem a publicidade, está sendo mais respeitada, todo mundo se atualizou, correu atrás, entendeu!? Porque, eu causei uma ciúmeira desgraçada, entendeu!?

(pausa na gravação)

K – Uma outra pergunta que eu tenho, é que... A gente tava falando um pouco da diferença do Ensaio para outros projetos né, enfim...

G – É, por exemplo, vamos comparar o Ensaio Sobre a Cegueira com o extremo, O Cheiro do Ralo. Extremo!

K – Por quê?

G – Porque O Cheiro do Ralo, ele ficou decente, o filme! Por quê? Porque tem um puta ator! Porque o fotógrafo é bom! Porque o diretor é bom! Porque o roteiro é bom! Enfim, apesar de questionável, maluco, e etc e tal. É um filme... O que estraga muito o filme, é o próprio nome do filme. Tem gente que não assiste por causa do nome. É verdade! Eu ontem mesmo... Anteontem mesmo eu encontrei um amigo da família

assim, um amigo de quarenta anos. O cara foi presidente da Blindex, que é uma empresa de vidro, durante vinte dois anos. Presidente da Blindex!

K – Ele não gosta de cheiro de ralo! (risos)

G – Não, não é isso! Ou seja, eu só estou falando a função do cara, pra dizer quem é a pessoa e... É um cara... Uma delícia conversar com ele. Um cara extremamente inteligente! Uma delícia... É ótimo. E ele mora ali em Indianópolis e vai assistir todos os filmes nacionais, todos! Ele vai às onze horas da manhã no cinema, paga R\$ 2,00 e assiste... Ele é um cara, um brasileiro, que assiste todos os filmes brasileiros. Mas ele não assistiu O Cheiro do Ralo, por causa do nome. Enfim, eu mudei de assunto totalmente... Eu mudei de assunto...!

K – A gente tava falando da questão do...

G – As diferenças! As diferenças são as seguintes: fecha a locação que der! Eu nunca briguei com um diretor de arte nesse filme... Eu briguei sem perceber, eu briguei!

K – Mas por quê? Que tipo de problema acabava...

G – Porque é um galpão... Só tem uma situação ali básica: a mesa do cara... O meio escritório e a mesa do cara. Aí... Aí o que que eu pedi: é um galpão, uma avenida do lado, tudo... Eu precisava fazer o quê... Muito reverbe! E não tinha tanta coisa assim lá dentro, entendeu? Tinha muita área livre, muita! Era um salão...

K – Do filme dava pra ver!

G – É, então, é muito vazio, pé direito e o ruído de fora. Então, o que que eu fiz, consegui ali pegar cobertura de cobre, aquele que é um monte de fibra reciclada... Pegar aquilo com, maderite, com madeira e vedar as janelas que dão pra avenida. Quer dizer, fiz uma solução econômica de bloqueio meia boca, mas que ajudou um “pouquinho”! Aí, o que que seria lindo eu fazer? Eu precisava de alguma coisa no teto, ou no chão. O que que eu pedi pra direção de arte? Eu falei: “É o seguinte: forração!” Aquele carpete mais barato do mundo. “Não tem dinheiro, e foge da ‘palheta’ de cor!” Quer dizer, fala errado, fala palheta! Fala “palheta”, ao invés de falar paleta! E, não joga junto, porque foi a única coisa que eu pedi. A única! Eu só pedi isso, cara! Vamos forrar esse negócio! É claro que pode ser um carpete, é totalmente... Pega um carpete bege, envelhece, detona, põe café caído... Pinta... Entendeu!? Mas, vai mudar minha vida. E então foi o que? Acabou sendo cimento batido ali, o que era, ela não fez porra nenhuma, jogou só um tapete em volta da mesa. E eu consegui ali, com muito sacrifício, um teto móvel ali, de manta, um “gridezinho”, mas, pequeno também, porque, nego adora! Como eles são criativos, né!? Como esse povo acha que sabe enquadrar, né! Aí você assiste um filme do Woody Allen, você vê dois atores fazendo amor... Eu nunca vi uma cena de sexo tão maravilhosa, cara! Não aparece um peito, não aparece uma bunda, não aparece nada. É aqui ó, é o casal. É o Bardem...

(pausa na gravação)

K – É, só assim, sobre essa coisa das coberturas, você tinha tempo pra fazer? Era dado esse tempo pra você?

G – Então, o que eu fiz lá também, que foi curioso, é todo o *off* do Danny Glover.

K – Ah, foi feito lá?

G – Eu fiz lá! Apesar de ficar 2% do... Não ficou nada né? É, eu fiz lá! Fiz num quartinho ali...

K – Mas aonde? No manicômio?

G – Num quartinho, que eu... Aí sim, eu lacrei de manta. Ficava ridículo né cara! Fernando ali com... Danny Glover lá dentro...

K – Mas por que essa opção de fazer lá e não fazer no estúdio...

G – Por quê? Tudo é uma questão... Esses caras, né... Porque aproveitar e fazer entendeu!? Porque ele queria... O Fernando queria montar já. Ele tava montando. O Daniel Rezende já tinha voado, já estava lá no estúdio... Te incomoda se eu fumar? Não? Ele já tava montando, aí, ia ser legal. Mas, enfim, acabou ficando 5% de *off*.

K – E mas... O que você achou disso?

G – É, eu achei uma “forção” de barra, né? Porque eu tava encarando como guia. Eu fiz ali direitinho, “tripézinho”, microfone de diafragma largo. Peguei um grande ali, diafragma largo, e... Mas o Danny Glover não ta nem aí, cara! Ele não ta nem aí! Ele sabia que ele ia ter que fazer depois e...

K – Ah, foi feito de novo?

G – Não, alguma coisa ou outra. Porque, eles mudaram o texto, ai não adianta. Agora, deixa... Tem muita coisa... Tem mais coisa pra falar. O importante é eu te dizer, como é que foi formando a equipe. Teve o Lou. A primeira coisa que foi, o Lou veio pra cá. “Ah, o Lou vai vir pra cá, o mixador! Já esta escolhido.” Porque é um super amigo do Niv, que é um produtor canadense. Que é um cara que você precisa conhecer na vida. Enfim...

K – O produtor?

G – O produtor. Esse dono da Rhombus. Esse judeu... Esse judeu dono da Rhombus que procurou o Fernando, com o roteiro. Niv Fichman. Um canadense, cara... Brillhante também, estilo esse cara da Blindex, aí. Ele já fez cada coisa ali meu... Sabe!? O Yo-Yo Ma... Numa praça em Toronto... Ao vivo, virou um programa de TV, e aquela praça... Ficou pra cidade! Sabe assim, uma visão um “pouquinho” além, sabe!?

K – Não é só grana, não é só...

G – Mais ou menos o que o Fernando ta fazendo ali no... No Ceasa ali, num pólo de cinema ali... Enfim...

K – Mais aí, você tava falando dessa formação da equipe, que o Lou...

G – Foi formando a equipe assim... Daí eu fui... Quando eu fui... Se você parar pra pensar... “Pô, o cara vai fazer *tec scout*”. Técnico de som, eu falei: “*Tec scout* no

Canadá? Passar dois dias no Canadá?” Eu fui! Passei dois dias. Ridículo, né? Vai até o Canadá, fica dois dias e volta.

K – É, essa visão é muito diferente, né? De você ir lá...

G – Aí... Eu falei: “Pô, é gente grande, então tá! É gente grande!” É legal, cara! Foi maravilhoso. E isso, só ajuda, entendeu? Só ajuda, porque, você aprende... Eu aprendi muito, eu tava precisando disso, porque, eu tenho... Sempre tive uma puta carência de aprendizado, né? Porque, eu não fiz faculdade, entendeu? E, eu aprendi muito... Eu sou completamente autodidata. Mas, eu aprendi muito, porque eu sempre gostei dessa coisa técnica e artística, e, foi inato assim. Eu fui respeitando só minha intuição. E aí, eu aprendi tudo na internet com manual de... Torcendo e perguntando, porque eu não passei pela coisa... Adoraria ter passado por um *boom man*, assistente. Puta posição...

K – Você começou como técnico, né?

G – É. Puta posição privilegiada cara, *boom man*!

K – Você ta ali junto com o cara que manja e... Vai aprendendo...

G – E aí você vê que... Porque que... Poucos viram técnico de som. Enfim...

K – Por que quê você acha?

G - ...Como é que chama o negócio? Iniciativa, né? Porra, sabe umas coisas.. Eu vejo, enfim, algumas pessoas que eu trabalho... É impressionante cara, que você fala uma vez um negócio, fala outra, o cara não sabe soldar! Eu acho que o técnico, ele tem que ter... Ele tem que ter um... Ele tem que ser muito... É um ser a parte, assim, né!? Porque ele tem que saber conversar com ator, ele ta mexendo com ator. Ele ta mexendo com coisa extremamente técnica, se queima um fusível é... Dá pau, ele ta ali, para uma filmagem de cem pessoas... Caríssima! Imagina uma diária, né, de longa. Qualquer longa, não to falando só do Ensaio Sobre a Cegueira. Então, você tem que ter jogo de cintura, você tem que ser precavido, você tem que ser arrojado, você tem que ser responsável, tem que saber falar... Tem que saber usar desodorante!

K – (risos)

G – Não, tem um monte de coisas! Você tem que saber... Tem que acompanhar o teu trabalho, dar o prosseguimento ali, entendeu? Tem que saber como agir numa... Essa coisa de *sinc* aí também... Aí foi formando a equipe assim. Daí, lá no Canadá, eu conheci um cara que não tava ainda no projeto. Que é o David alguma coisa, não sei se é “McKolin”, acho que é “McKoney”. (McCallum) Você ta com o...

K – Não, não to com a lista de equipe. Mas, tem esse nome.

G – Então, esse cara, é o... Quetinho ali, num sei o que, e ...só que ele, é a pessoa mais cdf que eu já vi na minha vida... Que é bom por um lado, né? Mais é chato pra caralho! É chato pra caralho por outro.

K – Mas qual que era a função dele...

G – Ele é a única pessoa que conseguiu, deixar a Julianne Moore brava. Sair de si. Ele é o... Na terceira vez que ele chamou ela. Pra fazer presença na cena. Coisa que eu nem sabia que existia! Mas, eu achei genial. Ela virou pra ele, e falou assim: “Escuta, vem cá. Você ta me sacaneando, né? Já deu, né!”

K – Mas tipo, você ta filmando um ator e ela ta... É isso...

G – Não, isso é na parte de pós-produção. Na pós... Lá em Nova Iorque, ele ficou chamando ela pra fazer presença.

K – Que é isso?

G – Presença... Presença... Tá vivo... Respirar... Entendeu!? Sabe assim, é...

K – Mas, na pós-produção...? (risos)

G – Enfim... Teve um trabalho muito legal, que eu fiz dois dias, e ele fez três, com uma “equipezinha”, porque eu queria... Nem podia ficar mais... Eu não queria, e nem podia ficar mais ali no Canadá, entendeu!? Acabou o filme, e a gente ficou... Precisava gravar sons né!? Sons do... Por quê? Porque você ter aquele lugar ali, vazio pra você... Sempre a arte tava construindo alguma coisa, e eu... E aquele lugar... É alugado, né? Não sei o que, e, aquele lugar é único, e se tem um cara no terceiro andar, martelando, já estragou, entendeu!? Já não dá pra você fazer o que você quer! Então, precisava daquilo vazio, e foi depois do filme...

K – Vocês ficaram dois dias lá gravando...?

G – Na verdade foram cinco dias ao todo.

K – Só pro som!?

G – É! Arrastando cama, nego gritando de longe. Batendo porta, é... Sons adicionais pra enriquecer na mixagem. Camadas e camadas de sons.

K – Mais isso depois... Na pós?

G – Na pós. Não, foi logo que acabou o filme. Eu já gravei muita coisa durante, né? Assim, coisas que sei lá, tipo cenas que eu sabia que não ia... Sabe, não queria encher o saco, pedir pro ator fazer depois... Eu chegava ali pro Mark Ruffalo, falava pro Gael, pros atores ali, falava: “Você não quer já fazer um “wildzinho” aqui, já fica e a gente já grava?” Eles topam. Eles adoram, porque...

K – Mas às vezes é até melhor, não é? Porque já tem a acústica, já ta...

G – Já tem a acústica, o ator acabou de fazer a cena. Vai ficar igualzinha! Mesmo microfone, ele já ta ali, eles estão acostumados com isso! Eles gostam de fazer e não é problema. E tudo isso é a política. Tudo isso que eu falei pra você, como é que precisa ser um técnico de som... Você precisa saber a hora de pedir isso, e tem muita gente sem noção, né, cara. Tem muita gente que pede demais, e... Ou pede de menos

também. Porque é muito fácil você contar piada no set, e ficar quieto e... "Valeu, valeu pro som?"

K – "Oh, ta ótimo!"

G – Valeu! Agora, você botar sua cara pra bater e ter fama de chato como todo técnico de som tem...

K – Todo bom técnico pelo menos...

G – Tem fama de chato, é foda! É foda! E isso é o que me cansou na verdade. Fazer esse "papelzinho" chato. Só que, enfim, hoje em dia eu trabalho só com "véio" também, só com coroa, então, todo mundo já ta de saco cheio. Então, a gente já sabe... A gente já sabe o que é importante, o que não é, entendeu!? Ontem eu fiz um comercial, com o Fernando... Num lugar que não é estúdio, entendeu? É uma sala coringa da... Que é um galpão vazio, dois atores... Nunca vi tanta... Por isso que eu falei pra você, nunca usei tanta manta de som, mas... Então, assim, voltando ao Ensaio Sobre a Cegueira...

K – É, volta lá pra essa coisa dessas coberturas...

G – Foi... Então, foi chegando gente, assim, foi formando a equipe, eu vi que a gente tava super bem, porque, o Laroça... É detalhista, é competente, e sabe como é que chega num som legal! Sabe...

K – Vocês trocavam idéia de sons, que timbres, sei lá eu, que tipo de cobertura gravar, ou não? Isso foi mais seu?

G – Não, ele sabe que... Enfim, uma coisa que eu saí de lá dessa reunião, aliviado por um lado, e com uma resposta: "Foca nos diálogos! Que é a única coisa que... Não dá pra fazer depois! O resto a gente faz depois! O resto, a gente faz qualquer coisa!" Aí, enfim, faz na rua dele ali do lado em Curitiba, a bicicleta, o pneu, derrapando... Faz qualquer coisa! Na sala de *foley* dele... E você faz mesmo! Você faz! O som é um negócio, completamente substituível. Tirando... O fator humano, né!? A voz. Que você dubla, mas, precisa ser macaco "véio" pra dublar. Você precisa ser um Selton Mello, no mínimo, assim, aqui no Brasil entendeu? Precisa ser macaco "véio" pra dublar.

K – Então, porque gastar cinco dias lá com equipe, com essa locação, e fazer...

G – Não, não! Cinco dias não... Cinco dias de firula. Cinco dias de...

K – Mas essa firula dá... Você acha que vem o resultado...

G – Muito! Vem... No mínimo... Não, assim, cinco dias, é porque o cara... Era esse cara, o David. Eu cheguei pra Sari, e a...

K – Mas ele era o que? Ele era ...

G – Então, ele entrou no final. Ele não tava no projeto, mas ele entrou. Porque ele é...

K – Mas como um produtor, como um...

G – Não, como um editor de efeitos sonoros... de... Editor de ruídos, alguma coisa assim. Mas é... É foda!... É o único cara que contribuiu, mas, por outro lado... Careta, assim, sabe!? Eu fiquei um pouco decepcionado com o resultado final!

K – É, por quê?

G – Eu esperava muito mais! Porque nego num pira, né!? Nego num pira! Quem pirou foi o Fernando de deixar o *black* que ele falou que ia deixar. Entendeu? Eu faço as minhas pirações ali, sabe, de... Botar microfone na cueca ali, sabe, dependurada e... No óculos e... Mas eu também interfiro até certo ponto, por que? Porque tem coisa que eu gosto, entendeu? Tem ruído que eu gosto. Entendeu? Tem coisa... Sabe, aquelas mulheres com pulseiras, plackiiiklaaa... Aquilo é um terror! Por quê? Porque, dependendo do timbre, do material, atrapalha. E aí você vai cortar daquele, desse plano pro contra-plano, e não ta no mesmo momento... Enfim, essas coisas a gente procura evitar. Mas, isso que eu tava com receio de falar pra você, eu sou muito... É, porra louca, vamos dizer assim! Eu deixo rolar, entendeu!? Porque eu acho que... Eu não sei se é porque eu fui casado com uma atriz, eu interfiro muito pouco. Na verdade, eu interfiro pouco, mas eu estou toda hora falando no ouvido do ator ali, o que eu quero, entendeu? Eu não fico engessando ele de... “Não faça isso! Oh...” Eu não engesso o ator, mais eu falo no ouvido dele o que eu quero! “Oh, você pode falar baixinho... você pode falar mais alto... Você pode fazer de um outro jeito!” Enfim, isso é quando você pega gente legal né!? Gente aberta. No filme do Stallone ali, eu tive problema sério com gente baixa ali, o irmão da Julia Roberts ali. Foi meio barra pesada! Ele rodou a primeira cena... Eles têm uma coisa de “Não me toque” né!? Esses americanos que vieram, eles não gostam que encoste neles!

K – (trecho incompreensível)

G – Aí, eu botava lapela no colete do Stallone, botava lapela no paletó do outro...

K – Sério!? Você não podia...

G – É, eu já deixava pronto! Aí, rola uma movimentação, você percebe o clima, e vem o cara do figurino ali, o americano lá: “Então, o que quê você acha de colocar aqui?”, com todo um “jeitinho” assim sabe!? “É, põe...” puhffff! “Ponho! Ponho! Mas se não ficar bom, eu vou mudar! Mas eu ponho” Porque eu também num né... Eu também faço o joguinho, mas não deixo... Eu brigo até o final! Agora, esse cara... Esse cara, o Eric Roberts ele... Eu botei ali no paletó dele... Rodou o primeiro *take*, ele vem até o meu carrinho de som... Ele saiu de lá do *set*, do... Trinta metros... Veio e falou assim: “Isso aqui não vai funcionar! O som não vai ficar legal! Eu já sei.” Chegou assim... “Aí você tem que furar o paletó aqui, e passar aqui por dentro... e deixar ele aqui, o microfone.” “É? É pra já!” Peguei meu Goldermann (?) meu canivete, pra furar, “Ta aqui! A única coisa, Erick é que eu não to com coragem de furar esse Donna Karan esse paletó, é... Pô, é um Donna Karan!” Ele ficou olhando sério pra mim assim... “*Shut up!*” Ele mandou eu calar a boca! Aí eu falei assim pra ele: “É, *shut up?*”, eu falei... “Meu pai nunca mandou eu calar a boca!” Eu falei assim: “Agora é minha vez ta!? Vamos brincar?”, eu falei assim: “Agora é minha vez! Deixa pra lá, vai! Agora é minha vez!” Tirei o microfone do paletó dele, o transmissor de dentro, tirei, ele ficou olhando assim... Eu dei um tapinha no ombro dele, e falei: “Boa dublagem!” Aí, o que

quê eu falei? Eu falei pro meu assistente... Os dois cariocas ali... Eu tinha que falar em português, mas eu falei em inglês com assistente, pra esse cara ouvir. Eu falei: "Aproveita e coloca... Aproveita que o *moron* não vai... vai sobrar um lapela, coloca ali naquela gaiola que está cheia de porco, porque eu quero gravar uns nhoc nhoc!" Entendeu!? Eu to nesse ponto, entendeu!? Eu to nesse ponto! Então, eu faço muito isso! Eu ponho o microfone em gaiola, eu coloco o microfone... Eu ponho o microfone em lugares, que eu acho possível, entendeu? Então é, eu coloco o microfone em moitas, por exemplo, esse Stallone tinham cinco câmeras nessa cena. Aí tinha um cara com *steadycam* ali, um americano. Ele tinha colocado numa... Aqui é uma cena cheia de... É fogo, não sei o que... Eu coloquei o lapelinho aqui assim, o transmissor aqui. Coloquei, aí o cara... O *steadycam* tava aqui. Aí eu cheguei pro cara e falei assim: "Você não vai bater ali né!?" Eu falei pra ele: "Eu coloquei um microfone ali!" Era assim, era só uma coisa. Ele ficou quieto olhando pra mim, eu falei assim: "Você não entendeu? Eu coloquei um microfone ali. Eu queria que você evitasse de bater ali." E o cara fez assim ó... Ele não falou, ele não abriu a boca, ele fez assim ó... Eu falei: "O que você quer dizer com isso?" Ele falou: "Só Deus sabe!" Ou seja, esses americanos que vieram... De quinta, cara! E aí, não vale a pena, entendeu? Eles são da indústria americana, eles são ótimos. Então, a gente... Eu to feliz aqui com esse esquema mineiro do Fernando. Esse esquema de alguns diretores que gostam do meu trabalho. Tem diretor que gosta do meu trabalho!

K – Sim, e é bacana você ser reconhecido também, você estar trabalhando com gente... Parceria...

G – É, porque... Parceria, e é uma coisa de envolvimento mesmo, sabe!? Sei lá. O Cegueira foi assim, entendeu? Eu não to nem aí, cara, eu... Sabe? Eu faço o que eu acho que tem que fazer, entendeu!? Por mais absurdo que seja. Como eu não tive aula, como não tem técnica, né? Então...

K – Mas tem esses quinze anos ai de experiência, e vai...

G – Você inventa! Você inventa! Você fica inventando coisa. Sabe, eu já fiz muito... No Cidade de Deus eu fiz muito isso, é... Fazer uma câmera de cinema virar uma câmera de vídeo, assim, no conceito de *shotgun*, sabe!? Então a *Mínima* do César ali, a gente fez um "suportezinho", entendeu? Com transmissor, um... Tem um 416 ali, entendeu!? Então assim, vira... Um transmissor, um *plug-on*, então, sabe, esse é um conceito legal que eu acho que cinema perde, entendeu? Que é legal você ter um canal a mais ali daquele... Andando e... Eu sei que tem uma cena no Cidade de Deus que ... Uma correria ali... Logo quando a galinha... Aí bate, umas panelas caem... Enfim, tem muita coisa ali que é feita dessa forma. Agora, é assim, é uma coisa completamente incompatível, né!? A imagem com o som é uma coisa completamente...

K – Como assim?

G – Eu não sei como é que dá certo!

K – Por quê?

G – Porque nego faz o que é melhor pra imagem, sempre! Não ta nem ai pro som.

K – Por que você acha que acontece isso?

G – Por que que acontece isso? Porque é assim, é um pouco... Porque é assim o conceito, entendeu!? Então, por exemplo, é, uma câmera numa moto, ou uma câmera numa van, junto... O Banheiro do Papa, por exemplo, que o César dirigiu. Dois caras andando de bicicleta e falando. Ele tava num... Como é que chama aquele veículo de quatro rodas... Aquelas motinhas... Não..não...não é AVC, é uma sigla... Enfim...

K – Fazia um puta barulho!

G – Um barulho daquilo! Sempre foi assim. Desde de que eu comecei a trabalhar, sempre foi assim! “Ah, vai ser essa câmera! Ah, vai ser... vou ter que fazer isso! Ah, o gerador não pode parar mais longe porque não tem cabo! Ah, porra, não tem manta de som!”

K – Mas essas coisas não dá pra... Por exemplo, o cabo do gerador, isso não dá pra ser visto, planejado antes de alguma maneira? Como que isso pode...

G – Bom, é assim, é... Não existe... Existe o *pré-light*, mas não existe o *pré-sound* né!? Existe o *tec scout* em longa. Em longa você se envolve mais, mas, quando você está em longa, já é uma outra tribo entendeu!? Aí, já é uma outra tribo! Então, quando você faz longa-metragem, a não ser que seja longa muito sem vergonha, mas, quando você... Pelo menos a turma que eu já trabalhei até hoje, o *gaffer*, o electricista, o cara já tem noção, entendeu!? Já pede. Agora na publicidade, tem muito pára-quedista, entendeu? Tem muito nego que não tá nem aí. E é um conceito diferente, também. Na publicidade, você não precisa ser também tão... É, porque, é mais fácil dublar, porque...

K – Se dubla muito em publicidade, né?

G – Dubla muito e... É curto, né? Enfim, é... E basicamente tem uma coisa de frequência ali também que... Você não ouve tanto, né!? É... Porque... Você tem a TV na sua casa, mas, a tua mulher tá... Enfim, batendo roupa, lavando roupa. É um outro conceito entendeu? Diferente! É isso, eu acho que é uma coisa de envolvimento... Eu acho que o Ensaio Sobre a Cegueira, apesar de eu ter ficado, assim... Não é que eu fiquei...

K – Mas o que quê você esperava...

G – Acho... Acho que eu esperava muito, porque eu pirei muito! Entendeu?

K – Mas que tipo de coisa assim, você vê... Que você gostaria de...

G – Pirar, pirar, pirar!!! Pirar com o 5.1. E o que acontece... Os caras não tem coragem na hora, entendeu!? Na hora de... Porque...

K – Pois é, né? Eu fiquei um pouco com essa sensação, porque...

G – Na hora... É assim, é claro que é bom, entendeu? É claro que é um som bom! Eu assisti duas vezes só, mas, eu queria ver de novo, e queria ver em casa, no *home theater*, mas é... Ficou assim, sabe? É claro que é bom! Claro que é... Tem tudo ali.

Não, tem tudo, tem tudo! Mas... É o problema de... A pessoa que transgride, ou arrisca... E a pessoa que faz, né? Faz direito...! Faz direito, é! Eu acho legal correr risco, entendeu!?

K – E é curioso, porque eu fui estudando um pouco essa coisa do processo, né? E no começo, no blog do Fernando, e ele mesmo fala...

G – O blog é demais! Puta, o blog é... O Fernando é foda, né? Por que que o cara é o Fernando, né? Porque ele é ele! Só por isso, meu, só por isso! Porque ele não faz... Entendeu? Porque ele ta sempre sabe... “Agora num quero mais fazer... Tudo bem! Agora eu quero fazer uma comédia romântica!”, ele vai atrás de coisas que... Estimulam, entendeu? Eu acho que é isso, resumindo é isso! Se você ver a preparação do César Charlone, no Cidade de Deus, no... Nos projetos que eu fiz com ele, o Cegueira... É uma delícia ver nego envolvido nesse grau assim, entendeu!? Aí não tem como você... Só se você for muito bunda mole, ou então desalmado, entendeu!? Pra... Aí você vê o Fernando, cdf ali também... E é uma coisa natural, gostosa, não é pesado! É uma coisa de responsabilidade, é uma coisa de envolvimento mesmo. Aí fica bom! Agora, a gente é brasileiro né cara! Ou então, sei lá... Eu não sei...

K – Mas por quê? Qual que é a diferença?

G – Eu acho que tem uma coisa. Eu acho que o gringo ele.. O gringo tem uma hora que ele entrega, que ele vive muito dentro de um padrão, assim. Eu acho que é isso! Talvez seja isso. Talvez seja isso!

K – Porque, nessas idéias do Ensaio tinha uma coisa de pirar muito no 5.1, de fazer muito mais coisas em *off*...

G – A gente... Quando o Lou veio aqui, cara, o que eu botei de referência, o que eu... Eu fiz uma mixagem pro Fernando! Porque ele filmou um teste lá no Canadá... Um teste. E eu peguei em casa meu *Pro Tools*, e fiz um negócio bem louco, assim, sem... (problema na gravação)

K – Você tem isso ainda, ou não?

G – Ah, não sei! Não, eu fiz um negócio... Não tinha diálogo, ninguém falou nada! Mas foi um negócio bem louco, sabe!? Pra mostrar que dava pra fazer mesmo!

K – Que legal! Se você tivesse isso ia ser muito legal de ouvir!

G – Talvez... Eu vi isso a pouco tempo atrás num HD ali. Eu posso tentar ver se eu ainda tenho. Porque eu tenho minhas “pastinhas” ali em HD. É...

K – Então, e teve toda essa coisa no começo... O que quê aconteceu?

G – O que?

K – De que... Acho, assim... Mesmo nessa versão do roteiro, tinha muito mais coisa em *black*, muito mais coisa, ou em branco sabe!? Muito mais...

G – Tinha muito mais ponto de vista, foi por isso que eu também desisti, a certa altura, desisti do... A hora que começou a filmar, eu falei: “Ah, puta... Se eu tivesse comprado aquele microfone, eu teria me arrependido amargamente! Ainda bem que eu não comprei!” Porque primeiro que você faz tudo depois, e esse jeito que eu gravo, se você quiser você faz, você simula isso também! Entendeu? Porque eu ponho o microfone na câmera, eu ponho o microfone lá embaixo, eu ponho o microfone debaixo do colchão, entendeu? Enfim, é isso! O lugar que eu mais me ferrei no Cegueira, foi na cozinha! Ali foi jogo duro!

K – Aquele refeitório?

G - É, porque, ai... Foi o único erro da arte, o filme inteiro! Assim, erro!

K – Sim! Coisa que te prejudicou?

G – Um equívoco. Não, não, mas eu resolvi a tempo ali. Os kits de alimentação ali...

K – Era de alumínio? O que quê era? Eu não lembro.

G – Não, não! Era uma caixinha de isopor, tipo como era no Mcdonalds antigamente... Uma caixinha de isopor, e o pãozinho, não sei o que, mais a frutinha. Tudo vinha enrolado num papel... Lacrado, num papel, então, num lugar daquele, com um reverbe daquele, todo mundo falando, e abrindo aquela quantidade de “plastiquinho”... Eu falei: “No way! Fernando, posso limar o plástico?” “Lima o plástico! Tira tudo! Tira tudo!” O cara joga junto! Hoje em dia, ele joga muito junto.

K – Mas como é? Essas coisas assim...

G – O plástico foi pro saco, entendeu? O plástico na hora! Na hora!

K – Mas isso, eu não sei se tem... como a coisa que eu perguntei do gerador... Mas, se tem como ter, de alguma maneira, essa conversa anterior, tipo: “Ah, o que você ta pensando em usar?”, sei lá...

G – Tem! Tem! Mais aí é que ta: quando você trabalha com gente boa, o diretor de arte, ele já também pensa em som! Na hora que ele constrói um fundo ali do cenário... Ele já põe borracha, é... Serragem. Ele já sabe, que se ele fizer um tabladão... Que vai gongar! O técnico de som...

K – Ele já tem essa experiência que...

G – Então, ele já sabe! O bom profissional! E eu também... Eu já passei por isso, entendeu!? Já passei por... Eu não sei por que, mas acho que é uma coisa natural. Vai ficando mais velho, e você só trabalha com nego que já sabe muita coisa. O eletricista...

K – Ainda bem né?

G – É! O eletricista já pega o gerador silencioso, porque ele sabe... “Quem é o técnico de som? Ah, é o Guilherme!”

K – Então já vou pegar... (risos)

G – ...Pegar um “geradorzinho” mais silencioso! Já para mais longe, entendeu? Porque ele sabe que eu vou chegar no set, e vou cortar a luz...

K – E vai pedir...

G – “Não, Não! Para a filmagem! Para a filmagem!” Num vai cortar a luz... Eu chego pro fotógrafo e falo o seguinte: “Oh, o gerador ta muito perto!” Sabel? Faz o teu, cara! Faz o teu! E...

K – Mas essas coisas da arte, vocês não conversam? Tipo, o que que...

G – Olha, não, alguma... Muita coisa conversa!

K – Tipo o que?

G – O que menos conversa, que eu gostaria de conversar mais era o figurino! Porque o figurino é... Um momento de criatividade, é o jeito que a figurinista, ou o figurinista tem de... Eu acho que o figurino é um negócio tão íntimo ali que... Hoje eu já me ferrei muito! Os lugares que eu mais me ferrei foi com figurino. Figurino assim que não tem jeito de... Por causa do tecido, sabe? O tipo de tecido. Eu fiz um longa, no final do ano passado, que vai estrear... Um infante-juvenil que chama Eu e Meu Guarda-Chuva, do Toni Vanzolini. E aí, tem um barão, que é o Daniel Dantas que faz, que tem uma roupa antiga... Um veludão... Você olha a foto né... Você vai na reunião de preparação e análise técnica. Você vai, você vê foto, você vai na sala do diretor de arte... Você vai lá e fala: “Que legal cara! Veludão, pesadão! Tranquilo, beleza!” Na hora que você vai filmar o negócio... Você vê que aquela gola é sintética, entendeu? E aquela gola, ta do lado do microfone. E o ator é careca, ou então, sabe? Ou então o ator ta de mal humor aquele dia, e não vai deixar botar o microfone onde você quer! E, algumas... Aconteceu, entendeu? Acontece...

K – Mas tem coisas que são resolvidas nesse trabalho anterior?

G – Tem, claro! O ideal é você se envolver um pouquinho antes. É, porque, ainda não tem essa...

K – Essa política...

G – É, não tem! Mas é importante você conversar sobre conceito... Por incrível que pareça, foi um projeto super curto, mas... Um dos projetos que eu mais conversei antes foi esse do Stallone! E eu conversei com o técnico de som que iria continuar... Lá em Nova Orleans. A gente se falava por skype ali, dia sim, dia não e... E fala a mesma língua! É legal! É legal! E você fala umas coisas, ele compra e... Aí...é isso! Esse é o conceito entendeu? É você definir entendeu? Ele, por exemplo, me falou assim: “Oh, você vai filmar ali no porto né? Tem hidro-avião, barco, não sei o que... É legal, sempre ter um microfone MS, é... Ou um estéreo ‘bacanudo’ pra pelo menos... Há uns cem metros de distância.”

K – De captação de ambiente mesmo?

G – É! Só que a cem metros de distância, tem a população inteira da cidade...
Fazendo cerca... (risos)

K – (risos)

(pausa na entrevista)

K – E essa relação com a pós, como é que é? Depois...

G – Eu não, é... Infelizmente, eu não sou o cara que acompanho muito não! Eu não acompanho...

K – Você acha que isso faz falta?...

G – Faz falta! É uma coisa mais antiga, né? Eu achava mais legal como era antigamente, o técnico de som sentava ali junto! Ele mesmo às vezes mixava. Era ele quem mixava. Eu acho que a coisa deu uma... Cresceu e setorizou muito ali, deu uma... Como é que chama?

K – Engessou?

G – Não, não é engessou não! Separou muito ali, cada um faz o seu. É, por exemplo, a Simone Alves né!? Ali no... Sei lá! Em algum dos filmes que a gente fez junto... Você vê ela ali na fala da personagem, limpando ali... É um negócio... Cada um faz uma coisa, assim!

K – Mas, por exemplo, essa quantidade de sons, de coisa que você capta e tal, isso no boletim já dá pra... É um instrumento de comunicação?...

G – Eu... O boletim tá aí! O boletim tá ali, e eu passo um telefone também, um e-mail! Eu informo: “Oh, fiz isso!” Quer dizer, eu faço a lição de casa: tá escrito no boletim, eu falo pro diretor, também porque, na hora da edição, o diretor não vai lembrar, mas, pode ser que lembre! Por exemplo, eu faço... Tudo que dá pra fazer eu faço ao vivo! Tudo! Por mais que... A pessoa fala, principalmente a turma mais antiga. “Não vai usar essa porra...” Foi o maior erro do Aquaria, na minha opinião, o que deu... Um dos fatores do fracasso, foi a coisa de terem dublado todas as músicas, e enganado o povo, entendeu? Aí eu acho que... Se engana!

K – Ah, é, e povo... Eles que, né? Ela canta, né? Não precisa...

G – É, você não sabe as coisas que eu gravei ali cara! Puta coisa... Sem vergonha... Sabe!? O violão... É que os caras são muito caipiras, bicho! É caipira!

K – Literalmente? (risos)

G – Porque a arte.. É o fera, o Tulé também... Pega um violão *ovation*, que é um violão antigo... É um violão antigo, mas, é um violão bom! Entendeu!? Afina, e vai lá e forra inteiro de madeira... Faz um negócio esquisito... Fica um negócio esquisito. Mas sai som, e afinado. Agora, dá uma “abafadinha”, não é o ideal! Não! Entendeu!? E aí tá ali sentada, dentro de um galpão gigantesco, forrado de areia, pra fazer um deserto que

eles não queriam ir pro deserto... Quer dizer tudo... É uma seqüência de coisas, entendeu!?

K – Tudo de mentira!

G – Tudo de mentira, entendeu? Por que não foi pro Chile, pô? Vai pro Chile suar ali! Vai suar, vai escorrer... Vai se fuder um pouco, entendeu!? Pelo menos o povo, quem for assistir teu filme, vai saber que você tava lá! Pô, fez tudo em Campinas, cara, ficou horrível! Daí, como é que faz, né? Como é que eu faço o som de um deserto dentro de um galpão? Entendeu!?

K – Com ar condicionado né!?

G – Com dez máquinas de ar condicionado. Como é que eu faço? Eu cheguei um dia ali... Do lado da Flávia Moraes, cara! Escorreu lágrima, cara, eu chorei! Chorei, cara! Eu falei: “Flávia?” Foi assim ó: “ Você vai achar super estranho o que eu vou te falar, mas é o seguinte ó: Eu gosto de você, entendeu!? Sempre quis trabalhar com você! E eu não to fazendo o que... não to conseguindo te entregar o que eu gostaria de te entregar!” Aí, eu chorei, entendeu!?

K – Não, mas dá umas angústias, eu...

G – Aí eu fui desapegando entendeu? Fui desapegando, fui desapegando...

K – E aí, parece até que é pior, né!? Eu não sei... porque quando desapega...

G – É pior! Porque ela... Ela não... Acho que ela tem um limite ali de sensibilidade também! Ela tem o bichinho da... Sei lá, da crueldade, maldade. Ela tem um... Enfim, é... Não deu certo! Não adiantou nada! Mas enfim... Aí o piano ali, esquisito... “Porra, que saia desafinado!” Eu num sei se porque essa coisa de documentário! Pô, e depois concerta! Ou então...

K – É eu acho também que...

G – Pô, trocou tudo cara! E aquilo dá aquela distanciada! E o que acontece? A hora que entra, vira um musical! Vira aquele negócio chato! Por que que o pessoal fala que musical é chato? Musical tem muita gente que... Não suporta musical!

K – Eu sou uma! (risos)

G – Então, não suporta... Então, eu nunca suportei musical, até assistir o Hairspray, ou então até... Entendeu? Sei lá! Tem um ou outro ali que é bom! Mas eu não tenho saco... Agora, eu acho que foi isso, cara! Essa coisa de mentira. E eu lembro muito bem! Eu gravando direto no *Pro Tools* a música, em vários... Eu não tinha... Tinha DAT naquela época do Aquaria. Mas, eu levei o *Pro Tools*, então eu gravava em vários canais, entendeu? E ficava bom, cara! Ficava legal. Mas aquele bom que... O Junior ali... Faz mais perguntas direcionadas Kira!

K – Então, na verdade...

G – Faz pergunta direcionada! Senão, não adianta! Não adianta!

K – Perguntas direcionadas? “Como são seu boletins? Você faz algum outro tipo de registro?” (risos) Você já falou, né? Não na verdade, eu até depois queria... Você tem ainda boletim? Ou registro, e-mail... Essas coisas de como foi...

G – Tenho! Tenho e-mail, que eu mandei pro Fernando falando das câmeras da *Aaton 35mm*...

K – E aí você faz comentários do que quê esta valendo, do que não ta, o que quê... Que som a mais você esta privilegiando em cada canal? Como é que é?

G – Não! Não! Eu já fiz muito isso. Hoje em dia eu não faço mais não!

K – Não trabalha...

G – Não, não é isso! É... Como assim, não entendi!

K – Não, não sei! Na verdade eu to pensando no boletim como esse instrumento de comunicação com quem vai estar editando som, sabe? Você disse que você grava, sei lá, põe um aqui na câmera, um ali pra pegar no cachorro... Tudo isso dá...

G – Sim! Ta escrito o nome do que é... No boletim ta escrito o que é cada um! Eu chamo de “plantado”...

K – E tem uma comunicação com, por exemplo, o pessoal da pós... Laroca, ou seja quem for, que te liga as vezes pra falar: “Ah, esse tal plano...”, ou não tem uma comunicação, nesse momento não rola...

G – Não precisa porque os caras, é... A hora que você abre uma cena, já abre os quatro, cinco, seis, sete, oito canais! Entendeu? Já abre o número de canais ali, e tem um nome de cada um. O que quê cada um! Então, “plantando1”... Se o cara abre e não...

K – Ah, já é do arquivo, é verdade!

G – Não, se o cara abre... Tem muita coisa que eu mando, que é inútil! Eu to apostando numa coisa ali, e não acontece entendeu? Sabe? Por exemplo, botar microfone na grua... Movimento de grua! Eu sempre ponho microfone em grua, eu gosto! Eu to ponho um a mais... Eu solo ali...não é que eu to esperando nada. Mas, é pra ter! Precisa brincar entendeu?

K – Sim! Com essa coisa da aproximação e...

G – Precisa brincar!

K – Deixa eu ver... Você até falou de outras coisas... você falou que queria falar de outras coisas...

G – Não, eu acho legal essa coisa... O processo...eu acho legal dizer isso, do processo de... (trecho incompreensível) sabe? Primeiro entrou o Lou. Já deu um empurrão com os anos setenta dele. Um cara que entende! Envolvimento...

K – É o que quê... Como você vê o que cada um contribuiu assim, pra esse som...

G – Pô, tava batendo um bolão ali no papo né? Aí, eu não sei o que... Vai acontecendo muita coisa no meio do caminho, né? Até, por exemplo, o Gael ta ali na cena e começar a imitar o Steve Wonder, isso é coisa dele entendeu!? E aí, sabe, na hora você já fala: “Não, deixa eu amplificar isso aqui, botar um playbackzinho e já faz uma microfonia aqui!” Entendeu!? Microfonia é um negócio que eu adoro!...

K – Isso vocês gravaram lá... Aquela acústica já foi gravada...

G – Ela não... Naquela eu acho que não! Aquela não. Mas, eu sempre dou um jeito de microfonia, fazer valendo! São coisas completamente fora do... sabe? Do padrão! Do *playback*! “Ah, essa cena aqui...” Ontem, por exemplo, aconteceu isso: “Faz com o motor do carro ligado ou não?” entendeu? Tem coisas que são fora... Completamente fora daquilo que você aprende na escola entendeu? E... Sei lá!

K – É, você falou... Uma coisa que me interessa um pouco, não é nem... Até uma coisa meio subjetiva, mas essa coisa do trabalho de equipe, sabe? Como fazer pra que isso... Acho que você passou um pouco por isso, a coisa que você falou do respeito, de...

G – Equipe geral, ou a equipe...

K – Não, da equipe do filme inteiro, sabe? Isso funcionar, e virar um filme só! E não estar cada um fazendo um filme, sabe!? Pensando uma coisa diferente... Sei lá, eu vejo que as vezes acontece umas coisas assim, né? De, sei lá... Um ta pensando uma coisa, outro ta pensando outra, outro...

G – Ou então o jargão, você lembra né? Quando você quer provocar o outro, você fala assim: “Oh, você não ta fazendo o mesmo filme!” Quando você quer pegar muito pesado em... Com o comentário! Porque o filme...

K – Mas o que quê você vê como... Atitudes, ou sei lá, procedimento... Coisas que colaboram pra estar sendo feito um filme só, e um filme bacana?

G – Começa na produção executiva, né, cara! Porque é foda! Porque tem gente, que só pensa em dinheiro. O que é muito legal é pegar ator experiente, diretor experiente. Porque esses caras já aprenderam! A vida ensinou.

K – Essa experiência traz o que? Traz...

G – Traz qualidade! Traz tranquilidade, traz qualidade... Astral... Traz tudo! O que quê é essa experiência... Essa experiência traz tudo! O que quê é você... pode reparar cara! Toda atriz, e todo ator fodão, é muito mais fácil gravar, cara! O cara já tem a voz colocada, entendeu? O cara já... O cara sabe sussurrar! Sussurrar alto... Ele sabe o que funciona, entendeu!? O ator só faz isso! Eu nunca vou esquecer, o Matheus Nachtergaele numa cena... Por exemplo, o Cidade de Deus era outro conceito! No Cidade de Deus eu não usei lapela, microfone de lapela! E, eu usei muito boom, e microfone plantado! E eu sempre lembro do Matheus, sacando onde eu escondia os microfones assim, entendeu? E aí, ele vai lá, e eu vejo que ele vai lá e faz a cena... Ele sabe que tem... Não, ele sabe o que tem ali! O ator só faz isso! Ele sabe onde ta a câmera, sabe onde ta o microfone! Esse é o ator safo! Eu já, por exemplo... Já me

dispus, mas o cara era bipolar, ele tinha problema, um ator, ele... Eu fui comentar com ele, que ele... Se ele poderia falar um pouquinho mais pra cá! Porque eu tava fudido ali entendeu!? Reflexo, tal, não dava pra por lapela! Era barulho de máquina ligada... se ele poderia falar... Nossa! O cara veio com umas idéias pra cima de mim!

K – Como assim?

G – Não, falou assim: “Você não tem que dizer pra mim, onde eu tenho que falar! Grava aí! Grava aí” Enfim, eu não sei porque quê eu lembrei disso! É...

K – Ah, mas acho que tem haver com essa coisa do... Da equipe, né!? Desse diálogo... Dessa compreensão...

G – Ah, de conseguir! Conseguir! Então, é isso, é uma soma! É uma soma, e uma politicagem... É, eu fui fazer visita de locação pra esse próximo longa, e tem um salão ali, de cabeleireiro, que o diretor adora! Mas é um chão de porcelanato, cheio de espelho, numa esquina barulhenta... Eu tava gongando a locação! Tava gongando! O pessoal sentiu, porque eu fui lá, e fiz um relatório do que eu achei! Tipo: “Oh, primeira locação, aprovadíssima! Fui lá, é um bar... Finnegans ali... Por mais movimentado que seja, tranquilo...

K – Ta fechado, lá...

G – Lacrado! As janelas estão lacradas! Esse outro, aqui no Ibirapuera, eu tava gongando! Mas você vê o cara ali... Dono do salão torcendo pra rolar! Todo mundo fazendo uma puta pressão, sabe? Todo mundo, a assistente de direção, a produtora executiva, o diretor... Puta, pressão pra você aprovar aquela merda! E eu apontei todos os problemas e defeitos. E aí, eu peço um pouco de ajudar pra arte... Eu falo: “Então, ó... Vai ser isso? É isso?” entendeu? Eu não vou fazer o papel de chato, de gongar entendeu? Eu gongaria!

K – Que isso facilitaria seu trabalho pra caramba!

G – Não, mas é porque também... Tem um limite, entendeu? A arte pode ajudar um pouco. Então, a arte entrou com um tapete!

(pausa na gravação)

K – Ta... Dessa pesquisa, porque assim, essa pesquisa que eu to fazendo... Eu to mais ou menos seguindo uma linha de pesquisa que existe...

G – É, então, me fala um pouquinho, porque, de repente eu posso ajudar você... Me fala um pouquinho de você...

K - É porque assim, eu to seguindo... To estudando uma linha de pesquisa que se chama: Critica Genética.

G – Critica genética?

K – É! Que na verdade começou com literatura, né? Com coisas de manuscrito, que tem haver com essa coisa do processo de criação mesmo. De obra de arte, de produto de comunicação, enfim...

G – É isso que você está fazendo?

K – Tem haver com isso! Eu to fazendo... Na verdade eu to fazendo a coisa do processo do som, né? Da criação do som do filme...

G – Do som... Do som em geral? Mas não...

K – Assim, em geral, mas eu to fazendo especificamente do Ensaio Sobre a Cegueira. Meu interesse é geral, mas lógico, pegando uma...

G – Precisa... Pra ser mestrando precisa ter...

K – Facilita, né? Se você tem um objeto de estudo... Eu acho mais bacana você estudar um processo, do que eu ficar falando de processos em geral que não tem...

G – Eu encontrei faz três dias atrás, a noite, em Paraty... Eu fui pra Paraty fazer visita de locação, eu encontrei uma menina que... Eu não lembrava dela, mas, a gente se conhece e ela lembrou de mim. Aí, conversando... Ela faz a FAU, e ela comentou pra mim... Ela falou assim: “Pô, então, legal né! Eu vou fazer minha tese de mestrado e...”, aí eu falei: “E fala do que? Como é que é?” Ela falou: “Pintura amazônica!” Aqueles quadros de por no sol...é muito vago isso! Eu só fiz esse comentário porque, tudo pode ser muito vago, então interessante quando você...

K – Me deu esse... Meu interesse na verdade é entender um pouco mais, e ver o que, assim, o meu interesse geral é pensar que tipos de procedimentos, que tipo de metodologia, que tipo de técnica, ou que tipo de... Sei lá, trabalho de equipe que a gente pode ter, pra ter um resultado de som mais interessante! Né, enfim... Eu interesse geral é esse! E aí, com isso, assim... Acho que pegando um filme, e conversando com profissionais, e tentando entender os processos desse filme eu posso...

G – Você vê ali o fotógrafo still, que compra um *grip* pra fotografar durante o *take*... Qualquer câmera ele põe aquilo... É um negócio, feito...

K – Especificamente pra cinema...

G – Especificamente feito pra isso. Só vende em Los Angeles, é um maluco que faz... Entendeu? Você vê algumas pessoas com isso, são... Isso ajuda! O cara consegue o melhor dele, sem me atrapalhar! E você vê, também, fotógrafo que clica no meio da cena, e... Sem noção, e aí...

K – É porque essa consciência... Essa noção né... Consciência de equipe...

G – Aí você vai lá e fala assim: “Ouvi um clique!” Hoje em dia, eu sou completamente diferente, mas eu já fiz muito isso! Teve um clique, eu só falo assim, acabou a cena, eu falo: “Teve um clique!” Os caras já tão enlouquecidos ali, pensando na próxima cena, almoço que tá vindo, a grana que tem que descolar... Passa batido o clique do...

Caga pro som! Nego caga! O pessoal não tá nem ai pro som! Não ta nem ai. Agora, é legal quando você pega gente que gosta, entendeu? O Fernando foi gostando, eu não sei, de repente foi eu até que sem perceber, acabei ajudando!

K – Essa coisa de vocês trabalharem... De trabalharem sempre juntos, porque tem equipe que...

G – Trabalhar junto e ele ter a oportunidade de mixar em lugar fodão entendeu? Saber o que quê é um filme que soa bem! Ver o dele soando magrinho, entendeu? Porque o primeiro longa que ele fez, foi o meu primeiro longa também, o *Domesticas*, não vem ao caso quem mixou... Mas o cara falou: “Um filme só de mulher aqui... Irritante, vou tirar esse agudinho aqui!” O Fernando me contou isso! Eu não fui. Enfim, ele achou muito ruim a finalização! Enfim, é, esse é um assunto... O still, aí, o figurino. O figurino junto também ajuda. O estúdio, é... A câmera... e assim, é fácil ser legal, cara! Tem um cara aí, por exemplo, que é um assistente de câmera, eu voltei a falar com ele ontem! Eu fiquei... Desde o *Blindness*, faz o que, dois anos? Sei lá! Desde o *Ensaio Sobre a Cegueira*... Eu voltei a falar com ele ontem!

K – De puto que você ficou?

G – Não, ele ficou puto comigo!

K – Por quê?

G – Porque, no *Ensaio Sobre Cegueira*, usaram a *Panavision*, a câmera. E, essa câmera tem um *gadget*, tem um “acessoriozinho”, que é um radarzinho igual a um morcego. Pra fazer foco pro cara, entendeu? Não precisa ficar esticando... Levando na cara do ator a trena, entendeu? Eu esqueci o nome do negócio agora! É um... É igual morcego!

K – Isso é coisa de ressonância... É por som...

G – É... Eu esqueci... É, é por som! Então, conceito americano, de filme de ação! É prático? Pra caralho! Filme de ação americano é... 70% dublado, entendeu? Mas não vai usar na “ceninha”, que o... O Danny Glover ta do lado da lareira... Eu to preocupado com o tipo de lenha, pra não explodir muito no meio da coisa... Entendeu? E ele ta falando que ele gosta da Alice Braga ali, da personagem... Pô, puta cena legal! Eu respeito! Eu respeito essas coisas, sabe? Eu acho que ator bom, merece todo respeito! O ator bom assim... O que eu quis dizer ator bom, não é... técnico. Ator de verdade, eu to querendo dizer! Quando a pessoa ta ali, corpo e alma, entendeu? Interessa, cara! Interessa... A Alice faz isso, entendeu? A Alice faz isso muito bem. É só você fazer... É aquilo que eu falei, ali quando eu recebi o premio... Eu falei mais ou menos isso: “É só você fazer... Faz de verdade, cara! Faz sem pensar que...” Sabe!? E foda-se, meu, sabe!?

K – E essa coisa... De não estar pensando só também, no seu trabalho né!? Mas de conseguir estar... Acho que isso que você ta falando, de você pensar também no trabalho do ator, de estar favorecendo pra ele consiga exercer o trabalho dele da melhor maneira e...

G – É, exatamente! Aí, por exemplo, esse assistente de câmera, veio ali no kit. Pô, legal pra caramba o negócio pra fazer foco... Rápido! Eu não conhecia... tikitihhh, eu ficava ouvindo, tikittih...

K – Ele fica o tempo todo fazendo isso?

G – De vez em quando.

K – Ele faz correção de foco também?

G – Não, mas o barulho... O barulho é o que ele emite de som, pra ir e calcular o foco. Ele faz barulho no meio da cena!

K – Mais é meio bizarro, porque... É foco automático...?

G – É baixinho! É baixinho, mas é...

K – Mas se depois eu quero foco nele, eu não quero foco na árvore, eu quero foco... Bom, enfim, não vem ao caso! Mas é uma porra que tem barulho!

G – Eu não sei! É um negócio assim... Eu conheci lá no Canadá, e, lá mesmo eu também já... E esse negócio de tratar mal o som é geral! Eu descobri que é geral!

K – Não é do Brasil!

G – Não é do Brasil! Porque... Eu vi um cara ali, o canadense... Na verdade ele é australiano, mas ele mora no Canadá há muitos anos. Ele era o maquinista ali, e, eu ouvi ele falando não muito respeitosamente com meu querido cubano... Cubano, o Hullan Duck... Puta cara... Na verdade... Ele e o Bob Rose, os dois do Ensaio Sobre a Cegueira... Nossa! Como é bom trabalhar com nego fera, né, meu!? Isso é outra coisa que soma! Esse foi um diferencial! Porque você não perde tempo... Você só acrescenta, entendeu!? Você não perde tempo explicando, você não perde tempo... Sabe!? O que acontece, cara! Esse filme do Guarda-Chuva... Ah, puta, você tá lá com o cara gente fina, o negão. Você tá lá com o assistente que te arrumaram, entendeu? É legal pra caralho! Eu adoro, beijo, abraço, cuidado... Sabe, empresto dinheiro. Mas o cara sai correndo com o microfone, entendeu!? E estoura um cabo de US\$ 300,00 (trezentos dólares), com dez soldas... Entendeu!? Meu multicabo principal! Entendeu!? Eu to lá no Canadá, o cara fala assim: "Você não quer comprar uns cabos não, cara? Porque a gente... Você viu o tamanho desse negócio?" O cara sugere! Eu falo: "Putá, lógico!" O cara já agiliza! Traz um carretel de Canary, cabo... "Ó, Gui, saiu US\$ 60,00 (sessenta dólares)! Oh, aqui ó!" Sabe? Agiliza, cara. Aí o cara já... A hora que você vê já tá escondido o cabo, passado por ali, metros e metros de cabo, muitos metros de cabo. E você só acrescenta, e aí, o que acontece: quando o cara tá fazendo isso, eu to ali, bicho! Eu to ali, sacando o que vai rolar! Eu to ali viajando...

K – Com outras coisas...

G – Eu to ali... Eu to ali sabe... Vendo que caiu o vidro de esmalte, da cena do Gael, e trocando uma idéia ali... O Gael... Eu fico viajando. Eu faço parte... Eu começo a fazer

uma outra função, que é onde eu me sinto melhor! Que não é o cara que fica sentado no carrinho de som...

K – Não é o técnico lá...

G – Eu to ali do lado da cena! Não sei se você lembra, no Ensaio Sobre a Cegueira, tem uma cena... O primeiro cego, logo no começo do filme. Ele leva pro apartamento dele. Aí, ta esperando o elevador chagar no térreo, ele faz assim... Então, aquilo sou eu. Eu que cheguei pro roteirista, e pro Fernando do lado... “E se depois esse filha da puta sacaneasse o cara... Desse um golpe no cara?” Meu, o cara compra a idéia entendeu? Sobra tempo pra você fazer outras coisas. Isso que é acrescentar, entendeu? Acrescenta.

K – Estar pensando no filme inteiro né?

G – Pensando no filme inteiro! Pensando no filme inteiro! Aí...

K – E tem esse espaço né? Bacana do Fernando é que ele dá esse espaço também, né?

G – Tem esse espaço! Esse Guarda-Chuva... Tudo o que eu falava, não rolava! Aí... Vai murchando, vai murchando, e você vira o técnico!

K – E você acha que a qualidade do trabalho modifica? Como, assim?

G – Claro que modifica! Você desapega! Você faz o... Todo mundo é assim! Acho que advogado é assim, ou... Todo mundo é assim, eu acho! É muito difícil, você colocar aquele a mais que você colocaria. Que são os líderes, inteligentes, e espertos que sabem cativar... Tirar o melhor de você. O político, né? O... O médico, que fala um negócio ali... Que você ta se entregando ali, se fudendo, e o médico fala um negócio pra você, que mexe com você... O psicólogo, sei lá! Num sei!

K – Mas no som, como é que você acha que isso se traduz assim, como é que eu posso ter isso palpável? Que tipo de coisa... É.. no Guarda-Chuva, você não fez que você poderia ter feito, se tivesse esse envolvimento, ou que, no Cegueira você conseguiu fazer porque você tinha...

G – Quando... Quando... Tudo que é coisa ruim, piora entendeu? Quando o cara não esta aberto a ouvir... Tudo bem! Eu acho que o diretor, tem que ser focado, respeitado, é... Poupado, entendeu!? Mas pô, se você ver alguém da equipe ali... Eu sou assim, se eu vejo alguém... Eu, por exemplo, já dei aula uma época. Eu dei aula de saxofone... Num conservatório. E aí, eu tinha alguns alunos. Eu tinha aluno que... Eu não tinha saco, o cara já chegava... “Putá, esse cara, é lógico que não estudou! Não fez o que eu pedi!” Aí eu vou ficar de novo na mesma coisa! Aí, tinha um molequinho ali, o mais novinho de todos, vinha com sugestão, outra coisa, e tocava cada dia melhor! Pô, é isso! Entendeu? É um exemplo. É equipe. Cinema é um trabalho em equipe. Cinema, você não faz sozinho. Cinema, você depende de uma infra-estrutura! Então, por exemplo, como é que você consegue gravar ruído ambiente? Se, você tiver cercado de pessoas conscientes. Pessoas que conhecem o *metié*, conhecem o trabalho. Que são profissionais. Entendeu!? Gente que não ta nem aí, sai merda!

Então você precisa gravar um minuto de silêncio, de continuação de som... Hoje em dia você nem, sei lá... É um pouco mais fácil, porque tem esse negócio de *pré-roll*, é automático, entendeu!? Você sempre já tem o rabicho ali meio automático, e dependendo do jeito que o assistente de direção conduz... Tem ali o *stand by*... Tem um respiro ali que te permite fazer *looping* e etc, e tal.

(fim da fita e da entrevista)

ENTREVISTA COM ARMANDO TORRES JÚNIOR E ALESSANDRO LAROCA

8/ MAR/2010

A entrevista foi realizada “ao vivo”, num estúdio da Álamo, no final de um dia de mixagem de Quincas Borba. Segue a transcrição da gravação.

K – Vocês começaram a trabalhar em 2007, foi antes das filmagens, certo, que vocês chegaram no filme? Como foi isso?

L- Assim, é porque a gente trabalha com a O2 já faz tempo, e já era um projeto que estava certo e que a gente participaria dele.

K- Mas teve uma conversa antes?

L – Então, uma coisa que acontece sempre, é que aqui no Brasil tem um abismo muito grande entre etapas e departamentos. Entre som direto e edição, som direto e mix, entre música e edição, música e edição, coisas desse tipo assim...

K – Mas abismo em que sentido? De não haver conversa? Mas isso gera problemas, assim, na prática? Por exemplo?

Armando – Vários (risos) Agora mesmo deu um problema desses!

L- O que acontece é que, na mix... É porque assim... Vou te dar um exemplo bem simples. Uma historinha que o Gary Rydstrom contou... Você lembra dessa, do Jurassic Park? Você conhece essa “historinha”? Ele estava numa palestra dela e o Gary Rydstrom falou assim “Então quando eu tava fazendo uns sons, tava trabalhando no Jurassic Park, um dia eu tava lá na minha suíte...” ele tava lá na “estaçõzinha” dele, e aí... De repente chegou o John Willians, que é o compositor do filme. O John Willians chegou lá e falou assim “Ei! Deixa eu ver como são esses sons ai dos...Trararáciotiparatorepiteres”, sei lá, de uns dinossauros lá...

K – Mas isso enquanto eles estavam editando?

L – É, ele tava trabalhando no filme assim, “deixa eu ver como é que são os sons desses dinossauros aí!” Ai ele foi lá e mostrou, abriu os *sound effects* que ele estava fazendo pros bichos e tal, aí o John Willians olhou e falou assim: “ Nossa eles estão bem nas regiões dos meus cellos! Preciso mudar esse arranjo...” E aí ele voltou, foi lá, e mudou o arranjo da música. A coisa funciona mais ou menos, ou teria que funcionar mais ou menos assim.

K – Isso de uma passada... e é uma coisa simples assim...Não é um negócio que...

L- É uma coisa simples! Você pega o *making of* lá do Gladiador, você vê o Hans Zimmer editando, compondo a música do lado da sala de montagem de edição, uma coisa vai e volta, vai e volta. É uma coisa comum, tem que ser sempre em duas vias assim. O que acontece é que, isso não acontece. A gente fica no final da cadeia, e depois a gente vem remendando. Então assim, a gente tem que fazer o desenho de som do filme, á partir da música que foi composta, decidida e... O compositor não tem o menor contato com a gente, nunca! No “Blindness” não teve também. É, depois, o som direto não tem a menor noção do que é o trabalho de pós-produção, não sabem mesmo, não tem idéia! Os técnicos de som direto na grande maioria, não têm idéia. E aí, o que aconteceu foi isso, que, como a gente tinha muito problema... A gente falou acho que com o Bel (Berlink), né? Que é produtora da O2, e pediu e marcou pra conversar com o Guilherme antes dele viajar. Aí o Guilherme foi lá pra Curitiba, o Guilherme e o Armando, foram os dois pra lá. E foi um dia que a gente ficou só lá?

Armando – É!

L – A gente passou o dia juntos, e vendo coisas assim. Ah! Legal isso porque o Lou (Solakofski), ele veio pra cá pra conhecer a sala, quando a gente tava mixando o Cidade dos Homens. E aí, a gente mostrou pro Lou, o nosso esquema de edição, formatos e coisas desse tipo. E o Guilherme (Ayrosa) tava junto, e ele falou: “Não tinha a menor idéia que fosse assim! Eu não imaginava que fosse desse jeito!” Eu falei: “Pô, então vamos combinar de você ir lá pra Curitiba pra ver, e pra entender como é que é!”

K- Mas que tipo de coisas que ele não tinha idéia?

L – Do tamanho...

A – Eles não têm em geral! Isso é geral!

L – Que eles não tenham, não é do Guilherme, é geral!

K- Sim, mas que tipo de coisa foi mais...

L – A idéia que eles têm em geral, é que o som que é captado no set de filmagem é o que vai pra tela. Você só equaliza um pouquinho e ponto final. Eles não têm idéia do volume e do trabalho de construção, as possibilidades de desenho de som e o trabalho que você pode ter na pós-produção. Não se tem essa idéia de que o... de que grande parte do filme ele é composto da pós-produção no caso de som. Por causa da própria complexidade que é isso, que envolve isso. E não adianta, filmagem é feita pra imagem. Você não tem possibilidade de fazer a captação que você quer dentro de um set de filmagem. Você tem que ir no básico, no objetivo, e no mais viável. Mas isso não é problema nosso, só aqui no Brasil! No *making of* lá do Identidade Bourne mesma coisa, o Per Hallberg começa falando assim: “As pessoas acham que o som de um filme, é colocar o microfone em cima do ator falando e ta feito o som! Eles não tem idéia do que é o trabalho de pós-produção.” O cara fala isso no *making of* de um filme “hollywoodiano” e tal. Aí o cara chega, e ele mostra uma cena onde 99% do som foi feito em pós-produção. E é o que acontece. Então, o Guilherme, não imaginava, por exemplo, o que era o trabalho de foley, de efeitos e de coisas desse tipo. Quando ele viu, ele se assustou. E aí foi feito um teste de câmera, pro Cegueira, que eles estavam querendo fazer uns teste, lembra!? Que foi aquele que você apresentou pro Fernando aqui... que a gente fez lá em Curitiba... Exatamente! Que ele não sabia exatamente como que ele ia filmar ainda, o olhar dos cegos, umas coisas assim... Eles fizeram um “testezinho”, e o Guilherme gravou. Aí Guilherme gravou e assim, passava carro de polícia, tudo, ele gravou tudo junto. Só que quando você caía na subjetiva do cego, as pessoas quebravam, tinha quebra de eixo... As pessoas passavam pelo cego e os sons mudavam e tal. Aí o Guilherme, quando foi pra Curitiba nessa vez que ele foi com o Armando, eu falei: “Olha Guilherme, eu fiquei com tudo isso junto! Eu não tenho isso isolado, como eu vou fazer agora pra tirar essa sirene de cima...?”

K – Mas ele não gravava em multipista?

L – Gravava em multipista, mas o vazamento era muito grande. Ele tinha um lapela num ator, um lapela noutra ator, passava a ambulância aqui, passava por cima dos dois, não tem esse controle. Ele disse: “Mas o que eu devia ter feito?” Gravado o dialogo! “Mas e daí?” Daí, a gente acrescentava essa sirene depois. “Mas não é pior pra vcs?” Não! Esse é o nosso trabalho. Então assim: “Mas por que que vai fazer depois se pode fazer na hora?” Você faz na hora mais olha como engessa a montagem aqui! Você vai cortar daqui pra cá, pronto! Você já não consegue inverter isso, você já não tem o controle sobre a sirene, perdeu na voz... O que que a gente teve que fazer pra essa cena funcionar? Dublou ela inteira. A gente pegou aquele teste inteiro, só pra ele ver aquilo, né... Era uma coisa curta, um minuto, dois... Sei lá, a gente dublou ela

inteira pra fazer o desenho de som como deveria ser. E porque teve que dublar? Pra você ter controle sobre todos esses eventos que estão acontecendo aqui. Aí ele: “Ahh!!!”, meio que caiu a ficha, assim. Aí ele foi lá e fez o melhor trabalho de som direto que a gente já teve. Foi bacana! Era bom, né!?

A – Era, porque ele se concentrou em gravar aquilo que as pessoas falavam, o resto pra ele...

L – Os timbres eram muitos bons...

A – Ai o que ele fez, ele foi, quando a locação tava vazia... Ele mandava varias coisas: portas, coisas que ele gravou lá.

K – Isso que eu fiquei na dúvida, porque ele citou na entrevista dele, que eles ficaram lá, sei lá, mas uns três dias no manicômio gravando coisa...

L – É, porque a locação do hospital era muito bacana! Aquele era... Aquilo mesmo... E antes quando ele foi pra Curitiba ele já mostrou as fotos do lugar, ele levou e tal, e a gente conversou sobre isso. Aí o David, que acabou editando o diálogo depois, fez essa gravação com ele também. Foram lá e gravaram muitas coisas. Essas coisas que eles gravaram, a gente não usa exatamente pra fazer... Então uma porta que era gravada lá, a gente não usou pra colocar no som de uma porta que a gente via, mas, todos aqueles sons que foram gravados, a gente usou pra criar a ambientação, movimentação das pessoas, aquele... *Soundscape* todo. E, então, esses elementos todos foram, né, você fica ouvindo as camas, as pessoas, essas coisas.

A – Era muito bem gravado...

L - Muitas coisas usadas disso. Aí, você isola esses elementos e desenha musicalmente do jeito que você quer, distribui, faz do jeito que você quer.

A – Um uso muito inteligente do multipista foi feito. Muito, muito!

K – Por quê?

A – Porque era tudo muito separado, e muito estudado. Ele via uma cena que tinham uns 10 atores, “Quem é que vai falar? Esses seis?” Ele separava tudo direitinho, lapela por lapela, e colocava o boom pra garantir. Agora aqui no Brasil, as pessoas acham que usar multipista, é gravar um ambiente com cinco microfones, por exemplo. E um boom pra voz. Só que, bom, dos filmes que eu pelo menos participei, eu nunca usei esse ambiente 5.1 que eles falam.

K – A voz também ta junto, ali, né?

L – O vazamento vem pra tudo... O que a gente precisa, a palavra chave que a gente sempre usa, que a gente precisa ter na edição, na mix e tal, é controle! Então pra isso, a gente precisa das coisas o mais isolado possível, pra redesenhar do jeito que for. Essa coisa de ficar vazando de um pro outro a gente nem... Mas teve uma coisa muito importante... Não vou citar nomes, mas veio um técnico de som direto um tempo atrás aqui, e eu falei assim: “Olha, uma coisa que vocês precisam se concentrar mais é gravar lapela bem!” Porque assim, é... todo mundo vai falar: “Ah! Mas o som do boom é mais bonito!” É, mas, a relação sinal/ruído no lapela é sempre muito importante. Muitas vezes, você tem situações, onde o controle do lapela é maior. E muitas vezes a gente usa uma palavra, que você salvou, perdeu o eixo, entrou um som junto, e você usa o lapela, muitas coisas assim. E, então, é meio que um mal necessário. Aí o cara fala: “Mas eu não gosto de gravar lapela! Não gosto porque o ator fica incomodado...” Ele arrumou um monte de desculpas. Quando a gente falou isso pro Guilherme, “Você tem que usar lapela, e tal...” O cara foi lá, ele procurou, estudou, ele montou o melhor sistema, foi o melhor timbre de lapela que eu já ouvi na minha vida! O Paulo Ricardo está com um sistema igual agora, que é bem bacana.

K – Mas porque, é o equipamento?

L – É a combinação da cápsula, que é uma cápsula Sanken que ele tá usando...

A – Os cabos eram excelentes também, não tinham um ruído...

L – O transmissor, o receptor, a gente tinha muito pouco problema de RF, por exemplo. E o timbre... Ele começou a filmar, já na terceira ou segunda diária ele me mandou o material, lá de Toronto. Eu tenho esse e-mail ainda, eu mandei esse e-mail pra ele, eu falei: “Cara, não to acreditando, me manda esse boletim, não to acreditando que isso aqui é som de lapela!” Não parecia som de lapela. “Pô, o que você tá usando e tal... Segue nessa que tá ótimo!”

K – Mas essas conversas anteriores à filmagem que vocês tiveram, eram mais em relação a essas questões técnicas?

L – Sabe porquê? Exatamente por esse motivo. Sobre som, a parte mais técnica, dentro de um filme, é a captação. É o som direto. Não adianta esse papo de técnico de som direto de dizer que ali ele tem que captar o conceito, ou num sei o que... Desenho de som é dado na montagem. O primeiro *sound designer* de um filme é o montador. Antes disso, você não sabe o que pode acontecer. Então “o que que se tem que fazer?” Captar da melhor forma possível o diálogo, pra você dar uma maior possibilidade de controle, pra que melhor se possa construir um desenho de som depois da sua montagem. Se o montador não faz proposta de som, beleza! Então, o primeiro desenho de som

vai ser na edição mesmo. Mas no caso do Blindness, ou de qualquer outro filme que o Daniel monte, ele já propõe muitas coisas. Então, não adianta o técnico de som direto ficar pensando conceitualmente coisas, não é! É técnico.

K – Mas em termos de cobertura? Por exemplo, como foi feito lá. Seria interessante ter certas coberturas que facilitam um pouco o trabalho?

L – Seria! Mas ao mesmo tempo, é uma coisa que a gente não sabe direito. Então, se eles não tivessem feito esses sons do hospital - que a gente usou muito! Mas se eles não tivessem feito, a gentealaria depois: “Olha! A gente vai ter que gravar esses sons de hospital e tal...” A gente iria pra algum lugar gravar.

K – É possível se refazer, mas o diálogo é mais complicado..

L – Sim! Agora, por exemplo, a gente vai fazer um filme lá da O2, que tem um monte de avião. Aí, o Guilherme que ia fazer o som direto não pode fazer, isso meio que em cima da hora... Aí ficou uma coisa assim, a gente tem mania de dizer que “técnico de som direto não sabe gravar essas coberturas”. Que a equipe de efeito mesmo que tem que gravar o que quer! Então vamos fazer essas gravações de aviões, aproveitar que a produção vai ter esses locais, e esses aviões e tal... Pega, lê o roteiro, aí já tem dificuldades: “um avião vai ser tal dia não sei onde, outro num sei onde. Mas ele vai ter que fazer rápido por causa da filmagem e tal...” A gente chegou à conclusão, assim, mandamos um e-mail pra Bel (Berlink): “Bel, esquece! Não precisa. A gente já fez aqui um levantamento. Uma diária de um avião... Dos modelos que vocês estão usando são esse e esse? A gente já fez! Esse aqui vai custar R\$700,00 a diária, esse aqui vai custar R\$ 1500,00... Você banca isso depois pra gente?” “Sim!” “Então deixa que a gente faz pro som depois!” Por que? Aí você tem o filme montado, você vai lá, “spota”, marca tudo o que você quer fazer, “a gente precisa de avião assim, assim, assim...”. Duas, três, quatro, cinco diárias você vai lá, grava avião. Fica o dia inteiro fazendo só som, sem ninguém da equipe te pressionar nem nada pra fazer isso. E pronto! Você faz o que você quer e o que você precisa. Você não precisa mais, ficar... É difícil chegar pra um técnico de som direto e falar assim, “Não faça nada!” Muitas vezes eles fazem muitas coisas, e que ajudam! Inclusive, muitos dos carros que ele gravava lá, se fosse pra som direto... Mas aqueles das ambulâncias chegando... Os que chegavam mais no hospital, é, mesmo aquele som de portão abrindo quando eles chegam, os infectados... Muita coisa a gente usou do som direto! O som tava bom, e aí a gente só somava coisas. Acrescentava coisas a partir dali. Mas, se ele não tivesse feito, jamais eu iria falar: “Pô, o trabalho do técnico de som direto foi ruim porque ele não gravou esse tipo de coisa...” O trabalho do técnico de som direto é ruim quando ele não capta bem diálogo. Aí, é foda! Porque é a única coisa que ele está lá pra fazer.

A – Ou o cara que ta com muito fundo, com ruído de fundo...

L – Ou o timbre ruim ou qualquer coisa assim. Aí ele não capta bem, né! Então assim, não foi tão conversado não. A gente não esperava que eles mandassem todo esse material. Acho que eles fizeram... Mais por causa do David, que tava na pilha pra fazer o filme, “Vamo lá...!”, e tava animado e tal... E ele foi pro set, e ele, o David, que teve essa idéia de fazer essas gravações lá. Não sei de quem partiu a idéia, mas era uma coisa que a gente não tinha combinado e não tava contando! Não que eu me lembre. Acho que não, né? Que você tava lá em Curitiba no dia...

A – Em Curitiba não! Falamos sobre o som mesmo...

L – A gente falou só sobre técnico... Muito técnico..

K – Ele citou uma coisa que vocês pediram, é... *impulse response*...

L – É mais quem pediu foi... O Lou que falou sobre isso!

K – Mas vocês chegaram a usar isso?

L – Sabe se o Lou usou?

A – Não lembro! Não, acho que não. Porque modificava aqui, mas eu não... Tinha só as vezes como referência, ele ouvia como referencia e modificava.

L – Ah, isso é bom! Usar essa referência. Eu lembro até que mesmo no...

A – Pra colar dublagem mais. Mas eram tão poucas dublagens que não...

L – Lembra no Cidade dos Homens, que chegava um cara..sei lá, ele chegava num penhasco, e...e gritava... Você chegou a ver esse filme, Cidade dos Homens?

K – Cidade dos Homens eu não vi.

L – O cara chegava no penhasco: “O morro é meu!!!” gritava assim. Beleza! Tava lá o lapela dele e veio pra cá. Depois, não sei por qual motivo, eu ouvi um microfone que o Paulo Ricardo botou de ambiente lá embaixo e tal, é... E assim, eu não sei porque eu ouvi e falei: “ Pô Débora, tem que mandar isso aqui pro Armando. Mas é só como referência!” Porque não dava pra usar, mas, o *delay* que ele criou, o reverbe daquele penhasco era tão bonito... Aí a gente usou como referência. Vamos tentar...

A – Mas ele não fez muita *impulse response* não, porque ele não tinha nem o equipamento...

K – Acho que ele citou um pedido que vocês fizeram...

L – É, foi o Lou que pediu isso, que ele gostava de usar...

A – Mas depois nem acabou rolando...

L – Ele usa no...

A – No *out verb*...

L – No *out verb* né!?

A – Mas acabou nem rolando... Eu lembro que a gente não usou não. Ele só ouvia e já...

L – Mas essa referência é boa assim... Sempre ajuda...

K – Não, eu só queria voltar um pouquinho, quando vocês receberam – não sei se vocês vão lembrar né!? – mas quando vocês receberam o filme, se já receberam o roteiro nessa fase? Se já começou a imaginar alguma coisa do que quê seria o conceito de edição de som, enfim, de mixagem...

L – Imaginar, você imagina, mas, vai mudando tudo no meio do caminho! Não, a gente tinha, mesmo aquele teste que o Fernando fez, foi tentando uma coisa, que fez com que a gente imaginasse alguma coisa, que depois não foi nada daquilo.

K – O que? Por quê?

L – Não, a forma de lidar com os brancos, com a cegueira...

A – É que iria ter um número bem maior de subjetivas, de cegueira branca, mas, depois foi caindo, caindo... Tanto pela... Acho que pela Miramax, sei lá, foi... Tinha na primeira versão...

L – Tinha muita coisa...

K – É, no blog ele fala, o Fernando falou uma coisa que ele tinha imaginado: “Quase um programa de rádio!” Eu falei: “Nossa, um negócio todo branco o tempo todo!”

L – O Fernando fez um teste, que ele conta que foi... Não sei onde ele foi, numa câmara anecóica dessas ai, sei lá... Pra você ficar num lugar... Não, anecóica é de som né!? Não como é que fala pra ir numa... Pra... é tudo escuro! Absolutamente escuro, sempre! E você fica lá ouvindo os sons assim, e eu lembro que ele passou essas sensações e tal, e ai, ele fala que ele queria que algumas coisas fossem contadas mais em *off*, e... Mas ele não (trecho incompreensível) (...) branco, enfim, coisas desse tipo. Mas, isso é legal quando, assim... Antes de você perceber que seu primeiro corte deu três horas né!? Depois... É a primeira coisa que vai cair (risos), não teve muita... Mesmo

na versão que veio pra cinema, ela já tá com muito menos branco do que a que foi pra Cannes!

A – (trecho incompreensível)

L – É! Ele tirou bastante coisa de lá pra cá. Depois de Cannes, ele resolveu enxugar... Ele achou que aquelas coisas inclusive, deixavam uma coisa um pouco mais espetacular. Tinha um, logo no começo...

A – Não tinha muito a perspectiva da pessoa que tava vendo, assim, não rolou! Não deu... Não deu certo! E o filme ralentava muito, então, eles... Resolviam mais agilizar o filme do que ter...

L – E era muito mais no começo esse tipo de situação. E era exatamente o problema do filme, sempre teve muito no começo... e acho que no fim...

A – Depois que saia da...

K – Mas isso em relação à recepção do público? *Test screenings*?

L -... De mexer na montagem. E era o ponto onde tinha mais brancos e mais coisas assim, então, eles começaram a: “Vamos acelerar isso! Tem que acelerar!”. O começo era um problema, sempre foi um problema. A parte do hospital, sempre foi melhor! Acho que é até hoje no filme né?

K – É mais ágil né? Tem mais coisas acontecendo... Eu acho uma pena! Não sei! Eu gostaria de ter visto, assim, sabe essa coisa...

L – No começo tinha... Inclusive, lembra do japonês, ele pegava o elevador... Não me lembro agora como ficou...

A – Se apagava...

K – É, não tem mais aquilo. Eu vi umas versões de montagem que era isso. Quando ele entrava com o olho ali, tinha uma coisa de que ele né... Ele esbarrava nas coisas...

L – Tinha! Tinha! Tinha bastante coisa! Ele andava dentro da casa...

K – Era até a mulher chegar, ficava tudo branco.

L – Tudo branco, é. Foram feitas coisas assim, algumas já foram caindo na montagem, outras, depois na edição, nos *screenings*... Então, isso o que aconteceu: a gente entrou no filme, em dezembro. Até o final de janeiro, foram três ou quatro *screenings*, né!?

A – É!

L – Aí, quando a gente entrou pra valer...

K – Mas como vocês faziam? Faziam uma geral...

L – Não, foi uma loucura! Pelo menos o estúdio inteiro entrou junto assim, e a gente, porra, meio que sonorizava tudo mesmo! Fazia bastante *foley*, fazia bastante efeito...

A – Foi pra valer quase...

L - É! Eu lembro que o David e o Lou, quando eles viram lá em Toronto, acompanharam o *screening*, eles falaram: “Nossa! Melhor som de *screening* que a gente já viu na nossa vida!” Porque ninguém faz isso! Viagem!

A – Uma semana mixando!

L – É viagem! Um *screening* você mixa... *Screening* você mixa em um dia, ou dois, sei lá...

A – Ah! Mas foi importante pra ir achando também como ia ficar a cara do negocio né!? Porque muitas coisas que a gente fez ali foram modificadas depois pro filme!

K – Em termos de sonoridade mesmo?

A – De sonoridade, é! De...

K – O que? Você não lembra?

A – Não lembro.

L – Eu lembro que teve muita coisa que a gente foi experimentando, em relação a essas ambientações. Essas coisas das camas *off*, porta *off*, de não sei o que... De começar a usar esse material, que tinha sido gravado lá, e eram sempre os mais distantes. Os próximos, as camas próximas, a gente fez em *foley* mesmo. Fez em estúdio... Lembro que a gente comprou uma cama de hospital! Pagou cinqüenta reais na cama.

A – Mas a seqüência inicial foi muito importante a coisa dos *screenings* teste. Porque foi dali que a gente começou a ver...

L – A dinâmica dos carros! Essas coisas... Foi! Foi!...

A – É... Porque, ele queria montar, re-montar... O Fernando: “Putá! Não ta rolando! Ta muito lento! Ninguém ta...” E ai acho que foi no ultimo, ou no penúltimo que vocês re-editaram, que resolveu fazer o carro alto, o carro baixo...

L – É, porque o que acontecia naquele começo, isso eu lembro bem assim. Aquela música inicial... Você entende de música? Você toca?

K – Não, mas entendo bem pouco...

L – Mas ela tem um pedal ali, uma suspensão, uma nota, que sustenta o tempo todo... uahmmm uahmmm...E assim, isso, toda música modal que tem um pedal assim muito marcado, ela tende... Por isso que ela é o tipo de música usada pra meditação e coisas desse tipo... uahmmm uahmmm...tudo que é repetitivo é...

A – Ela era assim mesmo!

L – Ela puxa pra trás! Ela tava puxando pra trás aquilo o tempo inteiro. E era uma coisa que a gente conversava, e falava pro Fernando. Aí eu lembro que o Fernando falou: “Mas porra! Eu vejo lá o Sangue Negro, e coloco ali no início, parece que... você vê que as duas montanhas... uahmmmm uahmmmm... Aquela música fica suspensa também, é um pedalzão. E parece que vai acontecer alguma coisa...” Não! E não é! Aquilo não é um pedal, aquilo é um *cluster*, você tem muitas notas... BAHMMMMMM...aquilo é tenso! Então, é diferente! E a do início do filme, não era. Ela é suspensa no sentido, de porra, “Vou meditar! Vou puxar pra trás!” E aí... Mas não adianta, ele achava que tinha que ser aquela música. Aí a gente trocou uma idéia lá em Curitiba, e eu falei: “Bicho! Vamos criar dinâmica nisso aqui. Com esses carros, com isso aqui...” E ai começou a fazer isso, e o Dani acho que foi nessa, embarcou né!? Ah! Isso é uma outra coisa legal, assim que, em geral existe esse abismo é... O cara monta o filme, joga pra gente, e muitas vezes o cara monta sem pensar no som e depois a gente remenda né!? Com o Dani é um pouco diferente! Primeiro porque ele tem essa “sacação” de som, e segundo porque no *Blindness*, a gente já tinha um intercâmbio maior assim por causa dos *screens*, e porque ele quando entra no filme já pede um monte de som, e já gosta.

K – E como é que é isso? Ele pede... Eu quero um som de cidade...

L – Ah, ele manda uma lista!

K – Lista de sons, assim?

L – Ele manda uma lista! E tem coisa que: “Ah, não entendi! Pra que quê você quer isso?” Ele manda um *quicktime*. “A cena é essa! Eu preciso isso aqui, aqui!”

K – Mas a principio ele manda a lista de sons, e não fala exatamente qual seqüência, ou fala?

L – Não, não diz! Mas às vezes, principalmente nesse caso, a gente conhecia o roteiro... Ah, uma outra coisa que aconteceu, num lembro o que eu tava mixando aqui em SP...você não foi comigo! Ele tava começando a montar, eu fui lá na ilha onde ele tava montando, e ele mostrou um monte de material. E

aí, eu já conhecia algumas coisas, então, às vezes ele falava: “Eu preciso praquela cena!”, ou então, ele dá características: “Eu preciso de um som de carro, interno, saindo devagar...” Ai você manda. E a gente manda de biblioteca, ou o que tiver na mão assim... Referência.

K – Mais pra referencia! Mas a partir de um determinado momento, você já editou o som... Mas isso foi a partir dos *screenings*, foi isso? Que você já fazia essa edição de som, e tinha...

L – Sim! Aí já foi pros *screens*. Quando a gente recebeu já um corte pro *screenings*, a gente começou a fazer já algumas edições de som.

A – Ai mixava, reduzia pra estéreo, e ia pro *avid*. Aí o que ele re-montava muito, ele tirava, re-montava com o material bruto. As seqüências que permaneciam ficavam com aquele som já mixado. Do primeiro...

K – Então, isso tudo era guardado? Que vocês tinham essas...

L – Porque ele pegava a mix... Fazia a mix *do screening*, o Armando sempre salvava um...quais eram os temas?

A – Diálogo, música e efeitos.

L – Três estéreos?

A – Três estéreos.

L – Ai esses três estéreo separados iam pro Dani.

A – E *voice over* que tinha, depois caiu.

L – Ai ele editava, tentando usar isso. Em alguns momentos ali: “Ah, não dá! Preciso do material bruto!” Então, já ia mais ou menos, sentindo melhor. Então, o som foi aproximando, já... Porque tem uma coisa assim também, o diretor, é... Ele fala: “Eu quero ver como é que ta ficando a edição de som!” O cara vai lá, vê tudo fora de lugar, sem mixar às vezes... O cara não entende! Se você já vai, meio que mixando pro *screening*, ainda que re-faça muitos sons, por motivos técnicos, sei lá, autorais, sei lá, qualquer coisa assim... Porque às vezes a gente, num *screening* é mais rápido, você pega um *library* ali e sai editando e tal, e depois fala: “Não! Agora vamos fazer um valendo!” Um exemplo, foi a cena do incêndio, que a gente pegou *librarys* de incêndio e tal, editou. Depois, a gente saiu, foi gravar fogo, e coisas desse tipo pra re-fazer a cena, mas, já num desenho que já tava meio que pré-definido porque tinha funcionado. Mas, só por questões...

A – Demorou pra fazer aquilo lembra? Nossa!

L – Qual? Para o *screening*, ou pro filme?

A – Não, pro filme mesmo!

K – Pra mixar o incêndio?

A – Demorou! É muita coisa aquilo lá.

L – Era bastante coisa.

A – Tinha muita pós também, tinha muita voz!

K – Essas vozes vocês gravaram também?

L – Não! As vozes foram todas do David (McCallum, editor de diálogos)... Ele além de som direto, não tinha tanta coisa off, ele fez os *wallas*, ele tinha um *loop group* dele lá. E eles fizeram algumas gravações. Inclusive pra dois rolos, ou três... Pra três rolos, nos *screenings* a gente já usou gravação dele! Ele enviou pra gente, e... Só que era um inferno né!? Ele mandava: “Oh, acabei de enviar isso aqui. Tá no corte... Vinte e nove.” A gente já tava mixando o trinta e dois!

A – Porque mexeu muito.

K – Ai, tinha que re-editar tudo!

L – Eu não lembro agora o número de cortes! Você lembra?

A – Não, não lembro.

L – Mais eram números altos assim, eu me lembro que eram números bem altos.

A – Não tinham nem letra mais! Eram só números. Ate o ultimo que mudou né!? Aquele último a gente mudou, nós mudamos no Canadá. O último, o último mesmo eu nem lembro...

L – É, eu nem lembro. O depois de Cannes né!?

A – É! Depois de Cannes o Daniel mexeu, e ai depois mudou um rolo no Canadá... Que era o rolo primeiro. Que inseriu a cena da mulher do japonês chegando. Que nos fizemos o pré lá, não lembra!?

L – Ahh! Essa cena voltou depois! É verdade.

A – Porque era pra ser branco ali. Era pra ser branco e ia ser tudo em *on*.

K – Isso foi depois de Cannes que mudou?

L – Foi! Foi! Coisas que a gente já tinha feito, já tinha caído, e depois de Cannes voltou! Teve uma outra também que era o ladrão dentro do apartamento, tem essa cena no filme?

A – Tem!

L – Ele entra, e o cara tá na porta, e ele vai lá pro fundo... Então, essa voltou depois! Essa era uma que não tinha. Teve, no *screen* lá, caiu e depois voltou. A gente teve que fazer pré... Tudo de novo! É verdade!

A – Eu ainda acho até hoje que, a coisa dos brancos, tinha funcionado melhor se tivesse tido uma integração maior da música com o nosso trabalho.

L – É! Você entrevistou o... (Marco Antônio Guimarães)

K – Eu mandei algumas perguntas pra ele...

A – Ele respondeu?

K – Ele respondeu algumas coisas, mas...

L – Respondeu legal?

A – Toma cuidado hein!?

L – Deixa eu ver se é mentira, ou se é verdade! (risos)

K – (risos) Mas eu vou pedir pra ele detalhar um pouquinho mais... Ele respondeu mais em linhas gerais.

L – Mas não teve integração com o nosso... Não!

K – Ele falou uma coisa de que, ele ouvia os ruídos, e procurava trabalhar outras regiões e tal.

L – Não, os nossos mesmo ele não ouviu. Ele ouvia antes a referência do Dani. O que ele ouvia, era o que o Dani tinha.

K – É, acho que ele nem sabia. Acho que ele imaginou que seria de vocês...

L – Então, essa coisa do John Willians é raridade.

K – Mas chegavam a pedir: “Pô, seria legal se tivesse esse diálogo!” , ou é uma coisa que vocês até já nem ... Já desistiram...?

A – Não! Quando eles voltaram de Belo Horizonte, o Fernando, o Kiko, tal... o Dani mesmo acho que foi.

L – Foi! O Dani foi pra lá.

A – Dali pra frente a gente já não teve mais...Porque não...

L – Não dava. Mas isso é geral! Não é um problema com ele.

K – Mas porque vocês discordavam da maneira como ele...

L – Não! Mas é que é uma coisa difícil deles entenderem... Isso que a gente tava conversando com o Beto aqui hoje, é... A gente ta conhecendo a música do Beto na mix final, e ele vendo o que a gente ta fazendo na mix final (sobre o filme Quincas Berro D'água, que mixavam no dia da entrevista). E é uma coisa que não... Não sei como corrigir isso. A historinha que eu contei do Gary Rysdtrom, assim... Não vejo como corrigir isso aqui no Brasil, porque os músicos não tem idéia do que é o nosso trabalho...

(corte na fita)

L- ...Referência da edição, compõe, e não... E isso é muito difícil assim, você pega – Eu e os *making ofs* aqui hoje! – O James Newton Howard falando do Sinais... Pô, ele fala assim: “Eu sei que a minha música vai conviver com os *booms, wooshes, e crashes* e não sei o que, blá, blá, blá... Eu já tenho que trabalhar pensando nesse tipo de situação!” Então, você desenha a música de acordo com isso. Imagina... O cara bota...ele não considera nem o diálogo! Sai fazendo! E ai, a gente, tem que sair remendando.

K – Ah... Não sei como funciona na prática, mas ele diz que procurava conviver com isso... e que...

L – Deveria...

K – Mas e o contrário, como é que funcionava isso? Você recebeu uma referência da música...

L – Sim! A gente recebia a referência da trilha... Muitas músicas foram compostas pelo Dani, assim, pegava duas, três músicas dele, e fazia uma nova.

A - Isso que era um problema... Pra remontar, não lembra!? O sufoco que nos passamos quando chegou o material?

L – Tanto que a gente teve o problema de uma música... A gente não teve um problema no...

K – Mas na mix chegou esse tipo de material? Achei que depois eles tivessem...

L – Duas músicas... Duas cenas a gente teve problema, e eu acho que foi depois de Cannes não foi?

A – Mais no Canadá. Lembra!? Que ai o Fernando falava: “Aquilo lá não está certo!”

L – O Fernando fala: “Ta errado!... Isso aqui nos *screenings* tinha mais força do que nessa projeção de Cannes.” E ai, a gente pensa: “O que é!? Vamos comparar então.” Buscou versão antiga, achou lá... Você tinha no HD uma versão antiga!?

A – Tinha!

L – A gente foi comparar: tinha um *layer* de música, que era de uma outra música que o Dani colocava somando, e se perdeu. Que se perdeu assim, não tinha, só que a gente recebeu a música lá de Minas, eles mesmos não viram, perderam, não veio...! Era uma voz, era uma mulher lá, tal, não sei o que, tinha um solo de... Que dava uma força bem maior mesmo.

A – Foi difícil também...

L – E a gente não percebeu, ninguém percebeu! A gente sabia que tinha alguma coisa, mas, não sabia o quê que era!

A – Eu me lembro que foi difícil receber os elementos separados, foi uma briga!

K – Mas como é que veio isso da... Porque eles... Eles fizeram um pré mix, alguma coisa assim?

A – Fizeram um pré mix, mas, às vezes é que é com os instrumentos muito fechados...

L – Fazem! A gente sempre pede os *stems* da música. As famílias separadas. Então, manda a percussão separada de metais, manda a de cordas... Todas essas coisas elas precisam estar separadas, porque, chega na mixagem... às vezes assim: “Putá, essa percussão ta embolando com isso! Acho que de repente dá pra baixar ela um pouquinho!” Sem precisar baixar a música! Só que eles acham, os compositores acham que a gente vai mexer na mixagem deles! E na verdade, a gente quer integrar a música deles melhor a coisa assim, ao filme. E aí... Eles não vinham, eles não mandavam.

A – E tinham coisas que estavam fechando (trecho incompreensível)... Vocês dois juntos. Você e o Juan Milênio (?) Ouviram a música que veio de lá, o Lou falou: “Não! Eu quero isso separado!” , na época que a gente já estava mixando.

L – Ah, isso foi! Depois de um... A gente já tava mixando o filme. Eu mandei um e-mail com pelo menos alguns temas, assim, era algumas coisas que tinha que... Pedindo pra separarem alguns elementos. Mas é uma dificuldade geral, assim. Grande parte dos compositores...

K – Com que frequência o músico participa dessa mixagem aqui? Não tem muito essa prática?

L – Não. Muito difícil. Eles vêm quando a gente já ta fechando... É, o que a gente tem insistido, é que esses *stems*, venham separados, e ai, depois quando ele vem aqui e tal... É que existe uma coisa, no Blindness, a gente teve uma chance de trabalhar com uma cara lá no final, que é uma figura que não existe no Brasil, que é o editor de música né!? Que é o *music editor*. Aí...

A – Não me lembro o nome dele.

L – Qual era o nome dele?

A – Não lembro. Ele parecia o Bee Gees... (risos)

K – Parecia o Didi? (risos)

A – O Bee Gees... o Bee Gees...(risos)

L – Não sei... Kevin Bacon era o nome dele. Não era isso?

A – Era alguma coisa de Kevin, mas, não era Bacon não.

K – Kevin Bacon é aquele ator também, né?

L – Francis Bacon? Não! (risos) É, eu tenho... Depois eu procuro...

A – Não meu, mas, o cara parecia um desses...

K – Eu procuro, *music editor* era o cargo dele? Era isso?

A – Ele era editor de música. E putz, uma tranquilidade pra gente, porque, a gente não se preocupava...

K – Mas como é que funcionava isso, ele...?

A – Não, ele editava... Porque, houve um *conform*... uma re-conformação no Canadá. A gente fez uma parte aqui, e outra parte foi feita lá.

K – Mais por quê?

A – Por causa da montagem nova.

K – Mas por que quê foi pra lá?

L – Pra onde?

K – Para o Canadá.

A – Porque a última mixagem, nós fomos mixar lá.

L – Porque eles tinham um problema de agenda, coisas desse tipo, a gente ficou três dias, lá mixando?

A – Uma semana quase...

L – A gente ficou uma semana, mas, de mix foram quatro dias, né?

A – Quatro dias.

L – Ai, a gente foi pro Canadá. E aí, tinha que re-conformar a música nesse novo corte. Então, o que quê o *music editor* faz? Alias, tem na internet, você acha as funções de um editor de música... Teve um que era bem legal, que eu te mandei lembra? Que era um texto bem completo. O cara faz o meio de campo entre montagem e compositor. Faz esse meio de campo também entre... e entre o compositor e a edição de som, depois, ele faz esse meio de campo entre o compositor e a mixagem. É um cara que... sim, está desde o início, então, vai lá assim: “Ah, você tem que desenvolver um tema pra Mariazinha!” Aí vai o compositor, “gleim gleimnn gleim”, compõe isso. Manda pra montagem. Aí chega o montador lá: “Ah, não! Mas eu preciso disso pela metade, blá, blá, blá...kriziuhhmm”. Só que o montador, muitas vezes, pode não resolver musicalmente. O editor musical olha e: “Ah, eu sei! Se a gente pegar essa parte e copiar aqui... blá, blá, blá... Então espera aí...”, ele faz, arruma...e beleza: “Oh, funcionou né!? Mas acho que aqui vai ter que compor uma parte nova pra fazer melhor essa passagem aqui.” Beleza! Manda de volta pro compositor, compõe essa passagem, manda... ou seja, ele fica fazendo tudo isso. Na mixagem... Não, aí esse editor ele vai, acompanhar a gravação de música, acompanha a mixagem de música, ele pega, separa o *stems*, prepara na sessão, faz tudo isso.

K – Ele é quase um supervisor da música, praticamente...

L – Não, mais ele não precisa tomar decisões, assim, ele é subordinado ao compositor, pode ser. Mais aí, ele faz tecnicamente o que um compositor não pode saber: “Ah, agora eu vou preparar a sessão! Puta, o Armando esta trabalhando a 24, antes a gente tava em 29.97, eu vou fazer isso... blá, blá, blá...Ah, mudou o corte! Deixa eu mudar aqui...Chega uns *stems*, Armando, ta tudo aberto...funciona aqui.” Aí, a gente ta mixando e: “Putz, não ta funcionando essa entrada aqui! Tem musica demais. Aqui a gente ta perdendo essa informação.” Isso que a gente fica fazendo aqui: “Vamos cortar os metais pra ver o que acontece!” Ele já fica do lado, com o computador dele *on line*: “Não, péra ai que eu resolvo de outro jeito...” Ele resolve isso, e beleza...

A – Nossa, uma tranquilidade meu! É uma coisa que...

K – E isso foi só nessa re-mixagem...

L – Só lá. Aí o cara ficava o tempo inteiro com o *laptop* dele, e teve: “Putá, aqui tá acontecendo uma coisa que não sei o que...”, o cara já: “Espera aí que eu já sei o que dá pra fazer...” Enquanto isso: “Pô, que legal... vamos tomar um café!?” Quando você voltava, estava lá cara! É ótimo!

A – Agora, quando a gente estava aqui, ou a gente fazia, ou o Lou fazia... O Lou também metia a mão pra...

L – Mas eu lembro que eu fiz essa pergunta quando o Lou veio aqui na época do Cidade dos Homens: “Tá, não tem um editor musical e tem que fazer alguma mudança, quem faz?”, ele falou: “Eu!”, assim sabe, não tem problema. É uma coisa que, ele fala: “Só as grandes produções tem o editor de música!”. Mas, o grande problema não é assim: “Ah, as grandes produções tem dinheiro pra bancar um editor de música, as pequenas não tem!”, o grande problema é: “Não temos um editor de música no Brasil!” Não temos, não existe! Não existe ninguém que faça isso. Então, assim, é um problema e a gente teve vários problemas nesse sentido. O cara que fez pro Uakti, que era... Como era o nome dele?

A – Alexandre.

L – Alexandre. É o técnico deles! Ele veio pra cá, sentou com o Dani lá pra tentar entender o que quê o Dani fazia nas montagens, mas, não é um cara de cinema também, enfim, o editor de música é um cara que entende de cinema e entende de música.

A – Mais esse cara era impressionante porque ele era muito rápido né, cara? Você fala pra ele... E aí começou essa onda...

L – Eu vou descobrir o nome dele!

A – Essa coisa que o Fernando falava: “Putá, mas, não tá certo! Não sei o que, isso daqui não é daqui!”, aí o cara, puta, começou a checar tudo quanto era versão da música... É, e não era, não achava. E aí que a gente... a sorte é que tinha um HD com o último *tape*. E aí ele ouviu, e falou assim: “Ta faltando coisa!”, e eu tinha tudo separado. Era uma sessão de *Pro Tools* com tudo, do jeito que eu tinha mixado. E aí tinha lá, separada a música, que nós usamos em *off*.

(troca fita)'

K – Isso de antes de vocês irem pra essa pré-mix, é isso?

L – Não, isso é depois que a gente fechou o filme, lá no Canadá. Então ele fez isso, só que tá incompleto. Isso é só um *sample*. Se você quiser isso... Mas eu

não tenho, tinha que pedir pra Ale, ou pra O2... Ó aqui ó, Kevin Banks, o e-mail dele...

K – Isso que ele mandou, foi um registro pra ter...

L – Deixa eu ver...É, ele só mandou esse *sample*, pra ver se estava tudo ok, e assim que foi dado o ok, ele fez completo. Kevin Banks, ele é da MPCA, olha...

A – E ele não ficava disperso não. Ele ficava durante o trabalho, mesmo que ele não estava sendo acionado, ele ficava lá ligado em tudo que estava acontecendo.

L – Você fica com o teu computador o tempo inteiro do lado, acompanhando o filme, assim, você tem que estar à disposição.

A – E no nosso caso aqui, seria uma ótima, porque, não tinha nem esses encontros...

L – Cara, o que a gente ia ganhar de tempo em mixagem, se existisse alguém que fizesse isso... É impressionante!

A – Que nem hoje, paramos duas horas pra resolver problemas de música. Menos duas horas de mixagem. No *Blindness* também teve...

L – Sem contar o tempo que a gente gasta pra pedir pra eles mandarem certo, no padrão. E pra convencer os caras pra mandar o *stems*. Lembra no *Besouro* agora pra mandar a música aberta das lutas, da capoeira!? Quantas vezes eles mandavam errado, porque eles tinham medo que a gente...

A – Porque não entendia! Não entendia.

L – É... depois eles falaram que não entenderam, mas, parece que tem medo de...

K – É, mais, acho que tem mesmo. Uma vez eu tive uma coisa com um músico uma vez...: “Ah, não! Depois vai mexer na minha mixagem!” Justamente, esse discurso...

Mas, voltando pra coisa do som, desse começo, do conceito do som, como é que foi desenvolvido isso? Esses conceitos usados no som? Por exemplo a diferença entre, enfim, de uso de ambiente ao longo do filme, é... O som do branco, a questão da espacialidade, vocês lembram disso?

L – O que aconteceu é que assim, esses *screenings*, eles... Eles foram dando uma cara pro filme.

A – Mas os brancos foram feitos aqui. Os brancos foram definidos na mixagem final, na pré-mix...

L – Não necessariamente! É que eram alguns brancos diferentes. Teve uma coisa de ambiente muito importante, que foi *spot* do Fernando. Que tinha coisa de...

A – Cidade normal...

L – Não, não! Os *wards* lá, os... Pavilhões. O primeiro é sempre cheio, o segundo não sei o que, o terceiro dos... Dos malvados, ele era sempre vazio e ele...né!? Era só aqueles caras, mas, eles diziam que estavam lotados, então, a gente tinha que sentir essa diferença de movimentação entre as pessoas. A coisa do ambiente, que você está falando, de você sentir cidade, e a cidade ir ficando cada vez mais vazia, e pra isso, a gente forçou uma ambientação de cidade um pouco incomum assim de, estar dentro de um lugar limpo daqueles como o consultório de médico, e estar ouvindo moto passando lá fora, e carros passando. A gente forçou bastante isso no início, pra sentir que isso esvaziasse mais depois. Eu acho que isso foi idéia do Eduardo, não me lembro. Foi no processo, mas, eu me lembro assim da primeira argumentação que eu ouvi sobre isso acho que foi do próprio Eduardo, que... Falando que ele já estava tentando isso. Ah, tem uma coisa dos *lows* que a gente descobriu depois, lembra? Que a gente começou a usar o *low* nesse filme. Que era uma... de completar o *range* de ambiente, um específico pra gravar, a gente começou a usar nesse filme. E aí, a gente começou a forçar, deixar o ambiente mais pesado, mais grave no início, pra cair depois. E aí, foi feito um tipo de gravação, diferente que eles fizeram lá em Curitiba, pra criar esses *lows*. São um tipo de captação diferente...

K – Com microfones diferentes, que pega mais graves, é isso?

L – Ele é mais focado em grave. Isso foi desenvolvido, agora não sei em que parte do processo. O grande lance assim que é importante, do nosso jeito de trabalhar, é que, a gente tem essa linha odiada por muitos, assim, mais *hollywoodiana*, de segmentar mais o trabalho. Porque essa porra é complexa demais! Esse negócio de... Teve uma estagiária que foi trabalhar a pouco tempo lá no estúdio, e ela se formou em cinema lá na... E assim, quer dizer, ela está há um ano lá com a gente, mas, quando ela entrou, alguns meses depois, ela falou: “Nossa, eu to...” - isso ela já estava se formando! Ela - “A cada dia que passa eu to percebendo que cinema é mais...é...o quanto mais complexo é o cinema! Que eu não imaginava.” E é complexo mesmo, por isso, que tem que ter equipe! Por isso que tem que dividir.

K – E como é que isso funciona...

L – O Fernando tem uma frase boa, que ele soltou aqui na Álamo ainda, ele falou assim: “Ah, fazer um filme é fácil! É só você chamar um bom roteirista, um

bom fotografo, um bom montador...e aí você deixa eles trabalharem, porque assim, depois você vai lá e dá entrevista!"

A – Ou dá um palpite, né? Agora muda isso, muda aquilo!

K – Dar palpite é bom, né... (risos)

L – Então, é muito complexo! A gente tem um trabalho muito segmentado lá em Curitiba, uma equipe com bastante gente, né? Grande, assim, ainda está em desenvolvimento, está em formação, porque, a gente não tinha isso aqui no Brasil. Então, sei lá, a maior parte criativa das coisas que apareceram no Blindness, não saíram de mim, com certeza! É que quando a gente chega na mix, a gente também vai re-desenhando e tal... Ou as idéias vão acontecendo...

A – Mas foi uma coisa meio conjunta! Cada um dava uma sugestão, entende? E depois...

L – É isso que vem acontecendo. Então as coisas vão... Os departamentos vão trabalhando, e as opiniões vão aparecendo, e as idéias vão aparecendo, e, quando a gente vê, a gente não sabe nem de onde surgiu! Nem de onde veio a idéia.

K – Mas essa equipe é como, é segmentado por tipo de edição, é isso?

L – Diálogo... São três, basicamente: diálogo, efeito e *foley*. Ai, a de diálogo é a Débora e o Henrique. Ah, Hoje! Só que no Blindness a gente mudou um pouco, porque, o diálogo iria ser feito lá no Canadá. Mas, em diálogo, é a Débora e o Henrique, então, ele é assistente dela. Ai, *foley* tem: o gravador de *foley*, o artista de *foley*, André Roger. Aí, o Tieta, que é o editor de *foley*, e tinha uma assistente de *foley* que agora saiu lá do estúdio. Eram esses quatro. Aí, efeito: é o Eduardo, que é o *sound designer* do departamento, a ai tem a Lilian, a Priscila, a Andressa, são as meninas que trabalham com ele lá. E aí, eu teoricamente seria supervisor de edição, só que não supervisiono nada. (risos) Então assim...

A – Não, tudo cai na mão dele, antes de vir pra cá, então, tem que... Eles filtram lá, tipo: "Putá, vamos fazer assim!" e...

K – Mas como é que funciona o seu trabalho? Você vai acompanhando...

L – Deles? Eu só tenho contato direto mesmo... Quer dizer, não que eu só tenha contato direto, mas assim, eu tento sempre conversar com o André, que é o cabeça de *foley*, a Débora de diálogo e o Eduardo de efeito. Então, hoje, por exemplo, a gente precisou fazer uma "reuniãozinha" aqui via *skype*, pronto, só estava eu e os três. Então beleza, é... O meu trabalho passa por toda essa

coisa de...do *spotting* com o diretor, de saber o que o diretor quer, e todas essas coisas e tal, blá, blá, blá, transmitir isso pra eles e tudo mais, o que precisa ser o desenho de um filme. É... a coisa operacional também assim, de produção, coisa do tipo: cronograma, né, Débora!? Cronograma, e coisas desse tipo. Ficar re-desenhando todas essas merdas. Eu faço o meio de campo com o Armando, é... De mix.

A – Diretor de clima ele faz também.

L – Diretor de clima.

K – Diretor de clima? Como assim?

A – Entre o músico, o diretor, o mixador...

L – Entre música... Ah, uma pessoa muito importante no processo todo de um filme, no nosso caso, é o coordenador de pós-produção né!? Supervisor de pós é... putz, mais importante que diretor e que qualquer outra coisa. Então, com eles... É por isso que um filme onde o diretor... O finalizador é meio ausente, a gente tem muitos problemas. É, ou não é!?

A – Sim!

L – Ai, toda essa coisa com a trilha também de tentar... Uma coisa que a gente fica pedindo o tempo todo, é ainda que a trilha não esteja fechada, aprovada pelo diretor, ou qualquer coisa, é que a gente vá recebendo essas etapas de aprovação de trilha, porque isso... muda diretamente o desenho de som! E aí, lá dentro, é... *foley*, eu converso muito no início, e ai depois eles partem pra gravação. Só uma outra dúvida: “Oh, estamos em dúvida se é por aqui, tal, não sei o que...”, e a gente abre na minha máquina e tal. Com o Eduardo, volta e meia, a gente conversa. Agora assim, eu tenho muitas conversas de corredor com eles, assim, de... Ou então de ir na sala. Ah, tem uma coisa que a gente sempre faz muito também: é conversar em cima de cenas de filmes. De filmes que existem assim... “Putz, mais tem uma coisa ainda que quando entra nesse branco que podia, ter uma inversão...”, lembra, ai você falou da coisa da fase, e me falou de uma cena do...Como é o nome do filme lá porra?

A – O cara era cego e lutava, o...

L – Não! Não! Qual que é esse do “cego e lutava”?

A – Eu te falei também, Demolidor. Nós vimos juntos.

L – Não! Não! Mas que você falou pra... “A gente tem que ver essa cena!” Do filme do... David Fincher lá pô... Do cara que matava todo mundo... O Zodiaco! Zodiaco.

A – Zodíaco, ah é.

L – Aí você me mostrou aquela cena do Zodíaco. É, ai eu fui ver o Zodíaco assim, e eu lembro que eu vi aquela cena do porão, que é uma obra prima de som. Você já viu esse filme?

K – Acho que não vi...

L – Então veja só essa cena, não veja nada. O cara entra no porão, e ele esta conversando com um cara, tentando falar sobre o cara que cometia os assassinatos lá e tal, e aí, o clima começa a ficar diferente entre os dois. Porque ele começa a ficar desconfiado do cara com ele está conversando. Ele já começa a achar que o assassino na verdade é... E o cara bota uma chaleira ali com água, e tal não sei o que: “Ah, eu tinha esses cartazes lá no porão. Vamos lá ver!”, ai, o cara já começa a estranhar, assim: “Mas, aqui na Califórnia, as pessoas não tem porão!”, mas ele desce pro porão. E ai, ele desce, e ele começa a ouvir sons na parte de cima, e: “Você não falou que morava sozinho?”. E têm umas coisas muito interessantes, que você tem uma identificação de canos, umas coisas assim. E você começa a ouvir uns sons de água transformados, e mais esse som, e nada fica muito identificado. Aquilo vai dando um clima assim, de repente, parece que vai ter um pouquinho de trilha, mas, na verdade é a chaleira que esta lá em cima, cara, é muito bacana! Aí, quando eu vi aquela cena, que eu só vi essa cena porque o Armando tinha me falado de outra cena, porra, cheguei pro Eduardo e falei: “Cara, olha esse negócio aqui! Porra, vamos fazer... essa coisa tem o encanamento no hospital. Vamos fazer uns climas com água assim, passando por tubulações e tal!” Aí surge idéia, chupada de algum filme. Quer dizer...

K – É referência, né?

L – É, mais isso, a gente faz muito! A gente sempre fica vendo...

A – Tem a cena do ladrão, ela fazendo curativo na perna do ladrão, tem isso.

L – Exatamente! Aquilo ali, assim, foi inspirado no Zodíaco.

A – Nela lá embaixo também, que a gente fez, inverteu a fase...

L – Inverteu a fase, que foi esse negócio. E essa coisa de inverter a fase, tinha é... A gente pegou uma cena, assim: “Porra!...”

K – Uma cena dela no porão do mercado...

A – No porão lá embaixo, é!

L – Exatamente! Tinha todo esse trabalho de ter um *earring*, um clima todo com os sons que a gente foi invertendo fase, umas coisas assim, pra ficar meio

krwwhhh, torto tudo aqui. Quando...a gente falava a coisa do branco, de mudar radicalmente, ai o Eduardo falou: “Pô, eu me lembro de uma cena do Homem Aranha, quando ele vai cair...”, eu nem tinha assistido o Homem Aranha, ele foi lá buscar o filme, putz! Cara, é muito simples, o que quê ele faz: a buzina que inverte, e vai pro *surround*, parece que tem um negócio... E ai você pega, grava no Pro Tools, a gente estuda a cena... Isso a gente faz bastante! A gente faz essas brincadeiras assim de... De ter essas inspirações. Chupando na cara dura.

K – Não, é referência tudo, magina! Nada se inventa do nada...

L – É, a gente faz bastante. Então, essas conversas que vão surgindo assim. A Débora, quando ela termina o diálogo ela sempre... Eu passo inteiro com ela. Sempre tudo pra dar o veredicto com o que tem que... O que quê vai dublar, e o que não vai. E depois quando ela dubla, ela edita a dublagem e a gente assiste inteiro.

K – Dubla lá também tudo?

L – Não. A gente dubla em geral, onde é mais fácil pra produção. Se os atores são mais baseados no Rio, no Rio, aqui em SP, em SP, às vezes até nas duas. É muito difícil dublar lá.

K – E ela que acompanha essa dublagem também?

L – Desde o Besouro, ela quem tem acompanhado. Até o Besouro, era eu quem acompanhava. Aí, agora ela tem ido. Aliás, ela vai fazer uma amanhã no Rio. E...

K – Então vocês iam batendo essa coisa assim, de idéias pro filme e tal...

L – Sempre! Sempre, sempre! E isso é legal com o Armando aqui também, que a gente sempre fala sobre cenas de filme, ele me manda, a gente fala e troca idéia, e usa inclusive no desenho, no conceito de som. E sempre pessoas tem idéia lá. Lembra no Besouro!? O André que veio com aquele filme, que ai eu falei pra você assistir: o Yuma (?) lá.

A – É...

L – Como é que era o nome do filme? Os Intocáveis? Não, Os Indomáveis. Que foi o André que sacou aquilo lá: “Pra criar o *sound scape* dos cavalos e tal, não sei o que...”, ele quem veio mostrar, e eu falo pro Armando... E quando a gente ta mixando, sempre também a gente: “Putá, vamos entrar numa cena, sei lá, fazer o Tropa De Elite...”, de tiro e tal. Porra, a gente ficava uma tarde vendo cenas, de tiroteio... Filmes com tiroteio. Só vendo cenas... Tem um

monte de filmes que a gente usa de referência, usou cenas de referência, e eu nem vi o filme. Vi a cena, assim, você pega uma cena ou outra...

K – Do Cegueira o que quê você lembra além dessas que você citou, tem alguma outra que você lembra que era...

L – Que quê a gente... Não, mais tinha...

A – Eu lembro do Demolidor! Do Demolidor eu lembro!

K – O que quê era do Demolidor?

A – O Demolidor, o Zodíaco...

L – O Zodíaco... Ah, o Sangue Negro! O Sangue Negro foi uma referência.

A – O Demolidor ele fica cego. Ele não tá cego às vezes. E quando... não é cego totalmente! E quando ele ficava sem a visão, assim, visão meio turva, aí o som se modificava totalmente. E a gente queria fazer mais um...

L – E tem uma coisa, a gente tem uma referência com som e imagem, que é assim, a partir do momento que você perde... é uma bobagem isso, mas é cultural, sei lá o que. A partir do momento que você perde foco, fica com uma cena desfocada, ou qualquer coisa, você tem uma tendência natural a...

K – A prestar mais atenção no...

L – Não, mas você tem uma tendência a embaçar o som também, abafar sons e coisas desse tipo. E aí, fazer destacar coisas... Então são as bolhas que a gente chama, ou coisas desse tipo.

K – Não entendi! Como é que é, o som ficaria mais... Eu achei que seria ao contrário: que você definiria, ouviria mais detalhes assim...

L – Não, a tendência cultural cinematográfica, do espectador. Então, você tem uma cena lá, beleza, de repente o cara tal, o personagem, de repente tudo vai ficando fora de foco, o que quê você faz com o som? Você deixa o som fora de foco também. E como que você faz? Você borra. De que forma? Ah, *reverb*, tira brilho, faz coisas desse tipo. E aí, sei lá, alguma coisa destaca no meio daquilo: você destaca! Essa é uma tendência natural de combinar na mesma idéia. É... a maior parte dos filmes onde você vê situações dessas assim, é, de um personagem...e é muito clássico por exemplo, um personagem levar um estampido, de um tiro, de uma explosão, de uma bomba, Soldado Ryan, é...Putá, vários filmes, O Pianista, Mestre Dos Mares, sei lá o que. Esse booommm, abafa aquilo de uma forma geral, e aí os tons agudos começam a sair mais. O que quê isso tem a ver com a visão? Teoricamente nada, mas, cinematograficamente, dramaticamente, funciona. Então, a gente fez umas

coisas assim do tipo: abafa tudo, e assim, “Ah, aparece o japonês ali no canto, vem claro...” Sabe, coisas desse tipo. E aí, surgiu a idéia de ter também esses “tonzinhos” agudos, tem um monte no filme. A primeira idéia, acho que de tom agudo, veio do Dani né?

A – É.

L – Que ele tinha... Ele pegou uma sinetinha... É... Da própria trilha do Uakti e colocou. E a partir daquilo a gente fez... Começou a trabalhar esses tons agudos, abafando o resto, fazendo essas coisas. A coisa do Sangue Negro que eu falei na época... Porque eles mostraram, foi o Dani e o Fernando que mostraram o Sangue Negro, aquele início do Sangue Negro, eu vi lá na ilha, foi o Dani que me mostrou. Na época não tinha sido lançado ele ainda aqui no Brasil. Só que como eles votavam lá no Oscar, eles tinham o filme. Aí eu fiquei bem impressionado, e depois, quando o filme saiu, eu fui ver no cinema, e falei pro Eduardo ir ver... Isso é uma coisa que a gente faz bastante: “Ah, vai ver aquele filme”. E aí, a gente conversa depois sobre o filme... Tinha umas coisas de dinâmica muito forte, e tinha essa do...

Pulo na fita

L – A dinâmica era muito forte, era aquele jato de petróleo, uaahhhh!!.. Tudo ficava desse jeito, assim, era... Porra... “Vamos trabalhar com isso!”, sabe? São coisas assim.

A – A gente viu o Ray também.

L – Ray, principalmente aquela cena que ele percebe que ele tá ficando... Ah, puta, a gente viu um monte de filme! Isso é uma coisa que a gente faz bastante.

K – E como é que funciona essa mixagem com um monte... Porque, muita gente participou da mixagem, né? Porque tinha o mixador de diálogo, você, tinha o supervisor...

L – Não, era o Lou...

A – Era eu e ele. Só eu e ele.

K – Mas não tinha também, você, e o David também estava aqui, não?

A – Não, mas, o David respondia pela parte de diálogo, o Alessandro pelo todo.

K – Tá, então era bem setorizado isso, assim...

A – Como um trabalho normal, todo mundo opinava e tal, não era uma coisa... Mas, quem... Vai, era o Alessandro que era o...

L – O David nem ficava aqui! O David, ele ficava, ele veio pra cá, pro Brasil, e ele ficava ali embaixo, onde, ele ficava editando dublagens, ou *walla*, sei lá, coisas desse tipo. E o Lou, ficava fazendo a pré de diálogo. Aí, quando o Lou tinha alguma questão, alguma coisa, ele chamava o David. Mas era exatamente, pontual em diálogo. Acho que na mix... Eu fiz... Não, esse... Eu não fiz *foley* desse filme, né? Foi você. Aí não, eu ficava aqui enchendo o saco deles. ...

A – Não, mas, tudo passava por ele. E ele... muitas vezes o Fernando falava pra ele, e ele que, passava... Pra não ficar uma coisa de passar pra mim, e passar... E passava pra...

L – Tem uma coisa que é muito importante nessa coisa de segmentação, que foi até o Sergio, que saiu aqui, o Sergio Machado, que falou uma coisa bem legal. Que ele tava tendo um “probleminha” lá com imagem, de uma coisa de efeitos assim, e ele falou: “O grande problema, é que eu vou lá nesse lugar, e assim, cada dia eu falo com um, e eu não sei, a pessoa com quem eu estou falando, eu não sei exatamente o que ela faz! Porque eu não entendo daquele processo!” Então, assim, ele falou: “Eu sei que, a Débora é super competente, eu sei que o Eduardo é super competente, mas, eu não posso confundir minha cabeça! Então, eu vou, e falo com você. E eu sei que você... Ainda que não seja você que defina, eu sei que...” Ou seja, segmentação, não é uma questão de hierarquia, de quem é melhor, e não sei o que. É uma questão de organização! É por isso que você precisa fazer isso, então assim, por que quê em termos de estruturais, organização Hollywood dá certo? Porque eles segmentaram, e cada um... E eles criaram, sei lá, limites pras coisas, e cada um cuida do seu! É muito máquina aquela merda. Quando eu fui mixar o Cidade de Deus lá, assim, foi a primeira vez que eu fui pra lá, e eu nunca tinha visto nada daquilo, porra, eu fiquei assustado! Porque assim, o mixador começava a fazer um negócio, assim, ele falava: “Ah, tem um negócio aqui... isso não tinha que estar nessa pista aqui!” E ai então, esperando que ele fosse lá, e puxar. O cara: “Não! Isso não é trabalho meu! É você que tem que fazer!”

A – O Lou também não fazia. Dificilmente ele fazia. Ele chamava o David. É uma questão que acostuma, entendeu? A mesma coisa nas minhas coisas, se ele quisesse alguma, ele pedia pra mim, ele não ia na minha máquina e mudava.

K – E como é que funciona, porque, tudo bem, fez a pré de diálogo, você fez as prés...

A – Não, ele fez a pré de diálogo sozinho! Enquanto a gente terminava de montar o estúdio, tinha um monte de coisa pra acertar, estava terminando. Aí, quando começamos a trabalhar juntos, eu estava fazendo *foley*, e ele fazia ambiente. Aí os dois ao mesmo tempo.

K – E como funcionava, porque, era uma imagem só.

A – Uma imagem só! Eu dava *play*, ele dava *play* na sequência e ia. Os dois em *preview*... Eu acertava as minhas coisas, ele falava: “Putá, eu to... O *BG* eu acabei aqui, essa sequência.”, aí, eu tinha coisa de *pan*, de *foley*, de *reverb*, essas coisas, eu demorava mais. Aí depois, eu fui fazer efeito, ele foi fazer *BG FX*, são efeitos de ambiente. Aí efeito, foi feito *sound effects 1*...

L – Não, *sound effects* a gente fez lá em cima! Enquanto ele fazia o que aqui? O *walla* aqui...

A – O *walla* e dublagem. E a mix final foi tudo juntos. Os dois juntos. É como a gente faz, eu e ele.

L – Que é como a gente trabalha hoje, assim, o Armando fica ali numa máquina... É... A gente começa assim: o Armando fica fazendo pré de diálogo aqui, aí... Como é que você tá fazendo agora, diálogo e *BG* juntos, ou diálogo depois o *BG*?

A – Diálogo e ambiente junto eu faço.

L – Aí ele me manda pra Curitiba, via FTP. Lá, eu vou fazendo *foley*. Fazendo a pré... é, a pré mix de *foley*. Ai...

A – Ele me manda a pré mix de *foley*...

L - Eu mando a pré mix de *foley*, ele vai fazendo efeito.

A – Enquanto ele está fazendo *foley* de outros rolos.

L – E aí, ele vai mandando efeito, aí eu vou fazendo esses *BG FX*, esses efeitos de ambiente e coisas desse tipo, ou algumas coisas de efeito ainda... A gente vai segmentando. Depois a gente junta tudo, e fica na mix final. Ai ele fica naquela máquina com: diálogo, música, e *walla*, vozes e coisas desse tipo. Eu fico aqui com *foley*, efeito e... *Sound effects*. E aí a gente vai! As duas máquinas estão linkadas, é claro...

A – Mais é difícil trabalhar junto! Porque no meu caso, eu nunca tinha trabalhado junto. Ele já tinha muita... Pra mim foi um pouco complicado os primeiros dias, pra... Até acostumar o ritmo e... Muitas vezes eu tava fazendo uma coisa ele dava *stop*, ou, ele tava fazendo algumas coisas eu dava *stop* e não podia...

K – Ah, então eram as duas máquinas... é...Não era só uma que coordenava...as duas eram...

A – Não! Não! Era *play*... Cada um podia dar o seu *play*...mais tinha que ter o respeito ao que o outro estava fazendo, entendeu!? Então, eu avisava...

L – Abre um rolo só pra...

A – Eu avisava: “Agora é minha vez! Para de mexer.”

L – Eu estou com o cinco aberto aqui!

A – Mais muitas vezes ele mexia, e esquecia de mim...ai ele ficava, coitado...

K – Mas você curtiu trabalhar assim? Vocês passaram a trabalhar desse jeito então?

A – Ah, depois disso... Eu não fiz mais filme só...

L – É muito difícil, em alguns países com os Estados Unidos, mesmo nos filmes independentes, é, no Canadá, Inglaterra, Austrália, mesmo a França, um mixador só. É muita coisa! Quer dizer, depende do sistema que você trabalha!

A – Mas foi muito legal, porque, ele dava *play*, ele se preocupava com o diálogo, com a música... E eu me preocupava, em integrar isso no mesmo filme. E, às vezes, a gente trocava idéia: “Putá, você esta sujando não sei o que...”, sabe? ...

K – E como que era isso? Você lembra de algum ponto assim que, vocês discordaram mais, sei lá, você queria mais efeito e ele não...

A – Na entrada do... Quando chegam os ônibus no...

L – Os infectados?

A – É!

L – Putá! Pior cena no filme. É!

A – É! Ai houve uma discordância. Porque, eu queria mais... Porque eu já tinha feito quatro vezes o filme, cinco vezes sei lá.

K – Já sabia como tinha que ser né? (risos)

A – Quatro vezes eu tinha feito! E, ai, eles resolveram fazer uma coisa mais de música e de voz. E eu na verdade queria... Era uma coisa mais de efeito dos ônibus, era mais impactante. E eles resolveram fazer... Até no ultimo estágio a gente mudou isso. Mas sem confusão nenhuma, cada um... sabe? E ai acontecia às vezes de ele demorar, sei lá, uma hora e meia pra fazer uma seqüência, e eu demorar duas. Porque, dependendo do número... Essas do... Quando tinha muito efeito, eram muito mais demoradas. Mais na minha parte, do que na parte dele. Mas às vezes tinha muita coisa com música, por exemplo, na hora que transforma do rádio pra música. Ele demorou muito porque...(risos)

L – (risos)

K – Por quê? (risos)

A – O editor de música, aí... Fez o cara coitado trabalhar duas vezes, foi...

K - O que quê foi?

L – Eu não lembro como foi isso, mas, ele tinha que fazer um efeito só que ele processou o efeito, ele não estava usando em tempo real.

A – Não, era assim... Ela processava um canal, de reverberação daquele ambiente com a música, e somava os dois, e mixava junto. Só que aí, resolveram mudar o ponto da música. E aí, o Alessandro, editou pra ele, e aí ele começou a...

(corte na fita)

A – E às vezes, a gente falava português... A gente falava inglês, falava em português.

L – Ah, eu e o Armando, a gente só falava em português.

A – Às vezes falava em português. Às vezes falava, sei lá...

L – Ai a gente aproveitava pra falar mal dele! (risos)

A – Não, não falava não! O cara era ... Ele aprendeu um monte de coisa. E o que eu aprendi de coisa...! Ah, você troca informação, né? O cara via umas coisas que a gente fazia que eles não faziam! E a gente via coisas que eles faziam que...

L – É, o filho da puta trouxe até gente de lá pra copiar nossas coisas...

A – É, veio um monte de gente aqui pra ver a...

K – O que?

A – Porque sempre tem aquela coisa do brasileiro, né! Sabe? O cara veio aqui primeiro pra falar assim: “Pô, vou trabalhar com esses caras, eu quero ver quem são esses caras primeiro!” O cara veio, ficou três dias, viu dois dias de mixagem com a gente aqui...

K – Mas o estúdio já estava pronto?

A – Putz! Era terrível...

L – Ah, isso foi horrível, porque a gente teve que fazer muitos testes, teve que parar muito...

K – Era... Eu achei que ele veio um pouco também pra ajudar na reformulação do estúdio, tinha entendido...

A – Não, não! Isso depois.

L – Não, é quando ele veio ver a gente fazer o Cidade dos Homens, ele pediu umas mudanças. Ai ele pediu umas mudanças na sala. E, a gente concordava com todas. E aí... A gente também já falava muito sobre algumas delas...

K – Daí vem um cara de fora e resolve!

L – Não, mas, é normal assim! Porque, na verdade, não é só porque veio um cara de fora! É porque... Isso é legal do Fernando, assim, o Fernando ele banca essa bandeira, tipo: “Vamos mixar no Brasil! Não, não, a gente pode, e tal, não sei o que...”, o Fernando tem essa coisa de: o máximo que ele puder botar daqui, ele sempre coloca!

A – É, eu no caso, ele me bancou mesmo total, porque, ele nunca tinha trabalhado comigo. Nunca, nunca! A gente nunca tinha trabalhado junto, de filme assim...Tinha trabalhado com a O2, nos outros filmes da O2 ,e, coisa do Cidade dos Homens pra TV, que trabalhava eu e o Alessandro. Ai um dia teve uma reunião aqui, e ele falou: “Putz, eu quero que tragam mais...Queria que você trabalhasse junto!”, foi uma coisa mais ou menos...ele que bancou. Porque o Alessandro ia fazer de qualquer jeito. Se fosse mixado no Canadá, tudo, já estava certo que... Mas eu, quem bancou foi ele. Ele falou: “Não, vamos fazer e vamos...”, pra mim, pô, foi uma puta oportunidade, e o que eu aprendi de coisa com os caras... Porque depois que ele veio aqui, só voltando a coisa do estúdio, ai, era, putz... Era precária, nossa instalação era...era difícil de trabalhar! Era uma *Control 24*, que não tinha nem um terço de automação, e de recurso que tem isso aqui hoje. E ele viu que a gente meio que se virava bem, dentro do que a gente tinha. Aí resolveram... O2 com Álamo resolveram reformar. Então, o que quê aconteceu: ...

L – Então, não é porque veio um gringo! E porque assim, quando o Fernando bancou isso: “Vamos mixar ali! Oh, a gente quer mixar aqui! Só que precisa de uma reforma!”, ai o Alan falou: “Ah, então tá! Vai ser uma coisa boa pro estúdio...”

K – Eles fizeram meio uma parceria, também, né? Parece que o Fernando deu uma grana, entrou uma...

L – Não sei se foi pra...

A – Não sei, coisa de dinheiro acho que não.

L – Teve muitas conversas nesse sentido, mas, eu não sei no final das contas, a onde eles pararam!

A – Não teve não! Foi tudo... Quem bancou foi o Alan mesmo! Então, o que acontecia: eu cuidada da obra aqui, e tem um rapaz que é o Paulo que cuida de tudo aqui na Álamo, e eu mandava as informações pro Lou. Então falava: “O que está acontecendo? Ah, agora estão fazendo o painel acústico.”, Aí, às vezes... Porque era pra ser um projetista canadense que não deu certo. Pra ele tocar a obra toda. Então, a gente pegou um projeto canadense, adaptou com uma empresa aqui do Brasil, e ai eu mandava informações pra ele. Então: “Agora fechou a tela!”, era até isso aqui, sem a tela de projeção, onde estão as caixas. Ai ele via as medidas, ai via... “Ah, como vai ser a mesa?”, eu mandava pra ele. “Chegou os equipamentos?” Ai foi feito intercâmbio... Até ele chegar aqui, uma semana antes do filme, pra alinhar a sala. E ai demorou uma semana até... Porque essa mesa não era aqui na frente, era aqui atrás. Esse...

K – Mas essa posição, acusticamente é melhor? É isso?

A – Essa posição acusticamente... Era pra ser a primeira vez... Era pra ser assim! Foi um detalhe que, tanto ele, esquecemos de... Depois que o estúdio estava pronto, que a gente percebeu que o centro da sala, era aqui!

L – É, isso, depois do estúdio pronto, que a gente começou a ouvir as primeiras coisas, a gente já sacou isso. Que a gente estava pra trás demais.

A – Você não tinha a imagem estéreo perfeita do que estava na tela. Daí, veio um canadense alinhar... Veio... Foi uma semana...

L – Só que foi uma merda porque, assim, a gente já estava começando o mix do filme... Aí, puta, era um tal de..

K – Ah, já estava começando a mix!

L – Já! Dava problema, o Lou ficava inseguro... Aí: “Vamos pra um cinema!”, Aí fomos pra um cinema. Pega, grava tudo, vai pro cinema: “Ah, não! A gente precisa de um...”

K – Pra que cinema que vocês iam? Porque aqui também em SP, às vezes, tem uns cinemas...

A – UCI... Jardim Sul.

L – Pra qual que a gente ia... Jardim Sul. Ai, a gente ia lá, ouvia, aliás, não era tão boa a sala, era um banheiro...

A – É, não, mas a gente ajustava a sala! A gente primeiro ajustava a sala depois dava *play* no filme, pra ele... Pra ele ver!

L – Ah, é, tinha que calibrar a sala. Olha, isso que é legal: os caras ganhavam ainda uma calibragem de graça. É, aí chegou a conclusão de que tinha que ter mais um *surround* na frente, que a gente estava com a imagem muito pra trás, não sei o que...E assim, isso ia mudando durante o filme! Então, a gente perdeu muito... A gente ficou oito semanas mixando essa merda!

A – É, nos perdemos uma semana... Nós perdemos uns oito dias só com essas coisinhas. Mas foi puta... Não teve uma confusão! Não teve nada. Sabe, um querendo fazer uma coisa, outro querendo fazer outra.

L – Não, foi bem tranquilo!

A – Às vezes tinha coisas que a gente pensava de um jeito, eles pensavam noutra, mas não...

K – Isso, alguma tinha sido conversada antes, sei lá, de conceito: “Ah, essa cena aqui tem que ser mais tal...”

A – Durante os... Como é que chamava...

K – *Test screenings*?

A – É! Eles assistiam todos lá. Tudo que a gente fazia, eles assistiam.

L – Mas aqui mesmo, a gente falava muito sobre... O tempo inteiro, né? Sobre conceito, eu lembro que essa coisa do início, de explicar a dinâmica do início, porque tava *flat* o início. Antes de começar a mix final, eu lembro que a gente sentou, e aí eu lembro que eu expliquei direitinho essa coisa de blá, blá,blá...Aí os caras: “Ahhh!!!” Eles não tinham entendido aquilo. Ah! Várias coisas assim, você estava fazendo e de repente, conversar sobre... “Aqui, vamos deixar mais vivo, porque esse pavilhão é mais vazio, isso daqui não, porque depois vai acontecer isso...” Já nas prés a gente conversava, durante o processo, o tempo inteiro conversava.

K – Isso é normal em todos os filmes que vocês fazem, ou essa...

A – Como assim?

K – Ah, esse planejamento anterior, essa...

A – Ah, não! Mas é que, depois disso, eu mixei um filme só sem trabalhar com eles (equipe do Laroça), e daí pra frente eu fiquei... Com uma, sei lá, uma questão de ter um monte de trabalho, já tinha um monte de trabalho emendado. Eu fiz um filme no ano passado sem eles, que foi o Contador de Histórias... E no ano depois do Blindness, foi o Zé Do Caixão. Depois de resto eu trabalhei direto com eles. Sei lá, acho que cada um cria uma identidade no trabalho...

L – Uma coisa que é bem legal, é que assim: a gente tem gostos parecidos para a maior parte das coisas! É uma ou outra coisa que a gente... Outra coisa, é que, tecnicamente a gente tem uma terminologia rápida e fácil. Que é uma coisa que tem lá em Curitiba, com o Eduardo, com o André... O trabalho da Débora é mais técnico, mas, em termos de *sound design*, assim, a gente se entende muito rápido. A gente conversa até menos do que deveria, porque é... Sabe, é um exemplo. “Putá, eu vi uma cena num filme, não sei o que...” Cara, pronto! Resolveu! Não tem... A gente não tem esse problema, principalmente com o Eduardo... E aí, eu acho que não tem essas discordâncias todas, mas de qualquer forma, a gente precisa... Esse termo que você usou é bom: Planejar um pouquinho mais! Eu ainda acho que a gente está achando muito o filme avançado demais, sabe? Tem uma coisa que a gente tem falado bastante que é: Antes de começar a mixar, do Armando ir pra Curitiba conhecer o material todo. Isso não tem acontecido!

A – A gente fez no Tropa De Elite só!

L – É, porque o que quê tem acontecido: como a gente esta dividindo as prés, e eu tenho feito pré lá...

K – Sim... só chega aqui na mix final!

L – No Besouro lembra? Que eu cheguei aqui a gente teve que voltar um efeito e re-mixar umas quatro coisas ali, cenas importantes.

A – Que era uma coisa que era pra ser de um jeito, e estava de outro jeito.

L – Aqui mesmo no Quincas rolou agora também assim, eu falei: “Não, assim...” Ah, e aí quando você fez o pré pra lá, rolou um negócio até numa cena agora no Quincas: ele mandou uma pré, que o Eduardo estava ouvindo uma pré de efeitos, tava ouvindo pra fechar lá o *walla* e coisas desse tipo, ele falou: “Não, o Armando não entendeu!”, eu falei: “O que quê é?”, ele: “Ah, essa cena tem que ser, assim, assim, assim!” Eu falei: “Caralho, nem eu tinha entendido desse jeito!”

K – (risos)

A – Ele não passou pra ninguém!

L – É... Não, ele fez assim a coisa, mas assim, não sei! Eu não tinha entendido!

K – Achou que estava subentendido!

A – Isso acontece... Acontece!

L – Não, e era uma coisa que era uma cena num terreiro e ele foi pra Bahia, o Eduardo foi pra Bahia pra gravar as coisas, então ele tinha, ele sabia... Putz,

ele me contou um monte de coisa que era novidade! Eu peguei, né? Chamei o Armando, contei, o Armando falou: “Pfhuuu... Não sabia!”, e aí a gente voltou e refez. Mas aí isso é ruim, né? Quanto mais a gente souber do filme antes, melhor! Isso é uma coisa que a gente tem que corrigir, tem que corrigir. A gente tem que corrigir.

K – Nesse sentido o Cegueira foi... Vocês entraram bem...

L – Os *screenings* ajudaram! Por isso que é... Pode bancar tanto tempo assim no filme. Esse filme tinha mais dinheiro, então, deu pra fazer isso. Se a gente ficar quatro meses de edição de som num filme, com o que pagam aqui no Brasil, quebra o estúdio! Mas esse filme deu certo! Mas a gente foi achando nos *screenings*. A gente ia conversando e executando. Acho que foi isso.

K – Eu queria que você falasse um pouquinho mais sobre a coisa do trabalho do Daniel, que você falou, né, que ele já cria bastante na montagem... Queria saber o que você lembra de coisas que vieram da montagem, ou de coisas que de repente você fez, se chegou a alterar alguma coisa da montagem a partir disso...

L – A primeira coisa é que o Daniel tem uma sacação musical e um...*felling* pra usar o som no corte assim que...

A – A música na verdade, foi ele mesmo quem... A música era muito, muito... muitos *layers*... Ele quem montava mesmo.

L – É, ele quem fazia. Mais ele tem uma coisa... Quer ver um... Vou dar um exemplo: naquela cena, que aliás não está boa, mas a melhor coisa daquela cena é o final dela lembra!? Os caras quebrando o vidro, Brhaaa brhaaa, vem um branco... Fica silêncio na tela.

K – Qual cena do...?

L – Os infectados...

K - Ah, quando eles vão entrar...

L – É, que aquilo mudou tanto, que eu acho que não fica claro mais no filme!

K – É... Não dá pra entender o que aconteceu no livro, que eles invadiram...que tinham duas alas separadas...

L – Eles cortaram essa coisa, que eram duas alas: que eram os infectados, e os...

K – E os cegos, né?

L – Os que já eram cegos, e os que tinham tido contato com os cegos, mas ainda não eram! É... Eles acabaram abolindo isso! Essa informação não existe mais no filme, mas, existia no começo. Então, isso estava filmado, e tinha a cena... Então dá a impressão que é só mais cegos chegando. Então tem os cegos chegando, e tal, não sei o que... Fôda-se porque que eles querem passar do outro lado! Ta todo mundo doido ali e tal, não sei o que. Antes tinha a coisa de: eles estavam querendo passar pro outro lado, por causa disso...

K – Acho que no filme acabou ficando uma coisa que o policial começou a atirar... Não é junto? Não é essa mesma cena? Ai eles começam a ficar desesperados, é...

L – Ah, é.... É porque o policial atira no...

K – Num dos caras que...

L - ...no cego surdo! É, no cego surdo. E ai, tem os tiros em *off* lá, e ai eles acabam se desesperando. Mas antes não, tinha até uma cena do Gael, que ele ficava cedo naquele momento.

K – Acho que essa cena até ficou, mas que não dá pra entender que é isso... Ele tá... Existe ele no meio ali... Ele ta ali...

L – Acho que não! Acho que caiu. Será que não?...Ah, ele esta ali, mas não aparece ele ficando cedo.

A – Não lembro! Só assistindo de novo pra ver.

L – Ele tinha uma cena dele ficando cego. Enfim, ai quando eles quebram o vidro, Brhaaaa Bhraaa, vem um... O som sobe e... Fica silêncio, fica tudo branco e corta pra enxada? Não é pra cena da enxada? Nem lembro mais, mudou tanto aquela porra...

K – A enxada vem começa com um branco...

L – Esse desenho de... Vem com um som, Vwuaahhhh, cresce...

K – E cai tudo!

L – E para tudo!... Isso foi o Dani! Foi ele que fez na montagem.

A – O *overlap* da prostituta no hotel também foi ele que... Lembra que vai do corredor, e você esta ouvindo o som, da seqüência posterior... é...

L – Ah, e a batida da porta, não sei se isso ficou, a batida da porta, que parece que o cara esta batendo na porta do hotel, é a porta da... Ou é ao contrário? Eu já nem lembro! Mas, o Dani gosta muito desses links assim, de: o menino começa a fazer xixi, a água escorrendo daqui, de repente já liga com a água da

mulher, é... limpando as coisas. Um portão que antecipa em *off*, na verdade é o som do... Cara, isso tem um monte no filme! E foi tudo já proposto por ele.

A – E os tempos internos são bons dele, assim, você não percebe os cortes, você não... O filme flui.

L – Flui muito bem, porque, ele usa uma dinâmica... Um movimento de som pra cortar! Aí a gente, puta... É prato cheio! Você já vem com o som da coisa fazendo! Ele tem... o tempo inteiro. Presta atenção nas montagens... Isso na verdade, não é assim: “Oh, o cara descobriu a América!”, não, na verdade isso é acadêmico até. Você percebe muito em muitos filmes.

K – Mas ele usa muito bem esse recurso...

L – Mas ele usa muito bem, e é uma coisa que pouca gente sacou ainda que é acadêmico... A gente não tem escola no Brasil, não tem formação! Então, é uma merda! Tem que aprender na... E ele é um cara talentoso nesse sentido.

K – E o contrário? Você chegou a ter pedidos pra ele, sei lá, você foi fazer a edição de uma cena, você falou: “Ah, se isso aqui alongar um pouco mais! Ou encurtar um pouco mais...” Chegou a ter...

L – Teve! Mas eu não vou me lembrar o que. Mas eu lembro que teve bastante, inclusive naquele rolo seis lá. Que é quando eles saem do hospital. Aquilo lá foi um... Inclusive, a gente sonorizava as coisas, e por causa daquilo eu me lembro de ter mandado um e-mail pro Fernando, pedindo pra eles mudarem coisa de trilha. E aí, eu falei assim: “Essa coisa de trilha com...”, o Fernando até tirou sarro! Eu falei: “A coisas de trilha, com o *sound designer*, é mais ou menos a mesma relação de fotografia e direção de arte! Ou direção de arte e figurino, maquiagem...” sei lá, qualquer coisa... E eu lembro que quando eu falei isso, ele falou: “Ah, muito legal! Vou usar isso nas minhas palestras!” (risos) “Gostei da comparação!”

A – Mais o Daniel acompanhava tudo! Os... A mix final, ele veio no final! Mais as *temps*... Ele acompanhava todas!

L – É...Ele acompanhava! E aí aconteceu que, quando eles saem do hospital, tinha muita coisa em *off*, eu pedi pro David gravar muitas coisas isoladas de vozes lá, pra gente sentir que tinha um monte de cegos na cidade perdidos, e assim é... A gente começa a ouvir garrafa, vidro quebrando, gente gritando, pedindo socorro, comida, fome, blá, blá... Várias coisas assim. Então, era uma ambientação rica, porque ali a gente já não tinha mais carro, a gente não tem nem mais nenhuma vida mecânica, nada... Então, essas coisas pontuais seriam bem mais importantes. Aí os caras me soltam uma música cheia de percussão, né? Clopcuogudigdam...

K – Aí você não percebe...

L – Não, aí ficava uma zona! Então tudo bem, aí a gente vai lá, e pra não bater com aquela percussão deles, a gente re-desenha! Só que aí, re-desenha aquilo lá, de repente os caras mudam a música. Pronto! Fudeu nosso desenho! Aí eu lembro que eu escrevi pro Fernando explicando: “Olha, cada vez que eles mexerem nessa merda a gente vai perder esse desenho!” E aqui ainda há negociação, porque era tudo muito espaçado, e a trilha deles era espaçada. Eu falei: “Em outros momentos não tem negociação! Por exemplo: na hora do incêndio, ou fica um, ou fica outro! E essa trilha que vocês estão usando... Vocês têm um monte de percussão no grave, onde nosso fogo vai estar atuando!” Ai fudeu! O Dani colocou uns elementos de um outro *layer* agudo, uwwahhhh, umas coisas tocando assim. Esse pinta! A outra percussão compõe junto, aquela pinta! Então, existia sim essa conversa, mas eu já não vou saber dizer pontualmente o que...

A – Foi tanta conversa!

L – Nossa! É... Foi muito tempo no mesmo filme, né?

K – Ah, e outra coisa que eu tinha esquecido, O Fernando fala uma coisa de uma mixagem experimental que você tinha feito no seu estúdio parece... De que tinha uma espacialidade maior e tal...

L – É, era esse teste! Era esse teste! Quando que ele falou isso?

K – Numa palestra da ECA que ele deu!

L – É, foi esse teste! Que ali, a gente colocava voz no *surround*, um monte de coisa assim e tal... Que depois... Mas ele falou isso antes do filme ficar pronto, ou depois?

K – Antes, antes! De uma mixagem anterior...

L – É, que depois, inclusive, foi uma coisa que a gente recuou!

K – Por quê?

L – Aquela do japonês, por exemplo, que caiu, aquele branco, era isso! Ele vinha falando no *surround*, blá, blá... Não sei, ele achou espetacular demais quando viu em Cannes, se assustou, achou que aquilo tava dando... Não sei, você tem que perguntar pra ela agora! Mas, assim, eu sei que ele recuou dessas coisas assim de... Ah, não sei...

K – Mais era uma coisa de um uso... De ter um 5.1 mais presente assim? Mais elementos...

L – Não, era um absurdo! Era uma coisa assim: o cara vinha andando na rua, e ai vinham pessoas falando com ele, e ai de repente, pkrwwah, ficava branco! E quando ficava branco, o carro que vinha vindo, Bzwuahh, girava assim no carro, a voz, as pessoas vinham, andavam, assim, passavam uns caras que eles estavam jogando com uma bola de basquete, passavam assim em volta dele...

A – A gente tentou fazer! (trecho incompreensível)

L – Era muita loucura! Porque... Ah, por sugestão dele isso ai! Porque ele falou assim: “Oh, quando você... é muito difícil usar, algumas coisas no *surround*, quando tem uma imagem te chamando lá na frente. Mas agora que a gente vai ter a tela branca, a gente perde esse referencial. Façam o que vocês quiserem!” Ai a gente fez, mas, dentro do filme isso...

K – Mas isso era específico nas seqüências brancas?

L – Eram, nas brancas! Ou brancas, ou desfocadas, sei lá, qualquer coisa onde a gente perdesse referencial lá na frente. O início já quando o japonês ficava cego, o primeiro, já tinha isso! Caiu ou não, o que quê ficou?

A – Caiu.

L – Caiu? Como é que ficou aquela coisa dele?

K – A seqüência da montagem?

L – É! Como é que ele fica cego primeiro?

K – Ah, tem um plano geral, não sei o que, ai vai pra ele... Ele fala que ta cego... E na verdade o branco só vai aparecer depois...

L – Mas tem o cara batendo na janela e tudo mais?

K - Tem! Mas, isso tudo tá na imagem! Tá com imagem!

L – Na imagem? Ah é? Não, isso era *off!* Era branco!

A – (trecho incompreensível)

L – É, a gente teve que mexer nisso...

K – Não, é porque o branco só vem depois, quando ele fica conversando com o ladrão...

L – O cara ficava batendo na janela, no *surround* assim, ai vozes das pessoas no *surround*, todo mundo perguntando: “O que é quê foi?”, e não sei o que, blá, blá, blá... Era uma zona aquilo ali! Era legal! Era legal!

A – Era legal! Mas acho que não era praquele estilo que eles adotaram no filme! Eu acho que não funcionava mesmo. Era muito... Pirotecniã demais! A gente chegou a fazer! Para o que era...

L – Em Cannes tocou assim! Em Cannes tocou com essa... O cara batendo em *off*, no branco... Eram umas coisas assim! O japonês andando, ele vinham andando e, zchwiiuhh, um monte de coisa assim!

A – Ah sim! O primeiro o mix foi... É verdade mesmo! É!

L – É em Cannes tocou assim! Foi depois de Cannes que eles chegaram a mexer no início, e deixaram bem pouco branco!

K – É, ficou pouquíssimo!

L – Era bem mais.

K – Tem o branco no japonês ali...

L – Mas era muito tempo de branco! Então, muita coisa acontecia, no branco.

A – Aí começou a ficar aquele papo: “Putz, e quando for em uma sala que não...”. Aí ficou todas aquelas... Teorias!

L – É, tem essas coisas também!

K – Ah, tinha uma que não vai reproduzir, e você não vai entender...

A – É, porque a experiência é... Sabel? A mesma coisa que o Avatar 3D, o Avatar plano, e o Avatar Imax! Cada um é um... É uma experiência que você pega! Mas, era um risco bem grande! Sei lá, acho que deslocava um pouco do filme sabe? Tirava... “Ah, resolveram fazer um showzinho!”... Sei lá...

L – Eu não tenho certeza se deslocava do filme! Mas assim, é... Eu sempre me preocupo com essa coisa de parece espetacular demais.

K – Na sua avaliação não tava isso?

L – Não sei dizer! Teve um cara que... Quem que foi cara? Teve um cara que fez uma entrevista com a gente, mandou umas perguntas... Não sei, acho que era da Espanha! Não lembro agora. E ele falou, que ele achava que, lendo o livro que: “O som poderia ser mais espetacular e...” Não, “O som poderia fazer mais uso do *surround*!” Ai, tem até a resposta que eu escrevi, eu falei...Eu escrevi alguma coisa no sentido de, é... Ah, de não tentar fazer nada espetacular, não descolar do filme... Sei lá! Mas eu tenho a resposta. Mas alguma coisa nesse sentido assim. Eu achei que o *surround* ta no tamanho do filme! Se a gente tivesse mais que isso, a gente teria que ter mais no próprio

filme, ou mais na imagem pra esse tipo de coisa. Não tenho certeza, eu não me lembro agora... Não sei dizer o quanto espetacular tava tudo isso!

A – Eu lembro que as cenas complicadas pra fazer foi... O supermercado foi puta, muito punk pra fazer, e a do incêndio! Dos efeitos eu me lembro, foi...

K – Porque tinha muita coisa, muita camada...?

A – Aquela briga no supermercado... A hora que ela sai do porão, que ela sobe... Puta, aquilo foi...! Lembra o quanto a gente demorou naquilo? Pra fazer aquelas vozes, aquelas... Quando ela sai de lá do porão e... Que o cara caia... O cara caia pra baixo, tinha aquelas latas, aquela...

L – Não, e ali tinha um problema com trilha, lembra?

A – É.

L – Ali, um outro problema... Ah, esse era um outro ponto que eu apontei pro Fernando. Eu falei assim: “Tudo bem, mas você tem uma força dramática em todas aquelas latas espalhando, e você ter todo aquele som, aquelas pessoas caindo e todo esse tipo de coisa... é... onde assim... Acho que o som daquilo pode dar uma força pra todas aquelas questões! Não faz sentido a gente ficar usando percussão médio-agudo naquele lugar! Thliahgadthliahh, junto com lata!” Ficava um bolo só! “Porra, ou muda o range disso daí... E a gente não tem como fugir da texturas dessas latas assim... Elas vão soar desse jeito! Ou muda essa coisa da música... Ou alguém vai se perder nesse meio do caminho!”

K – E como é que ficou?

A – Eu lembro que o Lou mexeu na música! Eu lembro que o Lou, ele deu uma mudada na música.

K – Eu acho que tem a percussão nessa cena ainda! Mas eu acho que ta menos aguda, talvez?

L – Eu lembro que a gente teve que mexer nessa música! Tem! Mas eu acho que ficou... É, mudou alguma coisa!

A – É, o Lou mexeu! Eu lembro que ele mexeu.

L – Não, essa foi uma das cenas que a gente mexeu lá no Canadá, não foi? ...dia dezessete de fevereiro, vamos ver... Essa foi uma das cenas onde a gente...

A – Uma que eu acho muito legal, é a volta da... Depois que elas vão... Que elas voltam no corredor, depois que elas vão pro...

K – Depois que morre a peixe morto...

A – É... Aquela cena pra mim eu acho... Puta, uma das melhores do filme!

K – Por quê?

A – Não sei! É Tão simples e funciona tão bem!

L – Qual que você ta falando?

K – A cena quando elas voltam lá do estupro do... do primeiro estupro...

A – O primeiro estupro que a mulher morre. E o Mark (Ruffalo, que interpreta o Médico) fala: “O que quê ta acontecendo?”

L – Sério?

A – Eu acho uma das cenas mais bonitas!

L – Do filme ou de resultado de som?

A – Do filme! Resultado de som é a saída do hospital, pra mim, é a que eu mais gosto!

K – Quando sai do hospital?

A – Tudo ficou bom! No lugar certo. Tudo equilibrado, certinho! E a que eu menos gosto eu já falei: é aquela lá...

K – Qual mesmo?

A – Que os ônibus chegam no... Porque aquilo lá tinha tudo pra dar certo, e não sei o que aconteceu que não... Não deu certo! Não ficou... Ficou meio em cima do muro. Não é impactante, não é simples, não é... Não sei! Não sei porque é que não deu certo!

L – Eu ainda acho que tava mal desenhado aqueles *wallas* lá. Porque os outros elementos, eles estavam todos lá: os ônibus, as coisas no... Ah, e os impactos todos dentro da... Já dentro do corredor ali. É, não...

A – Não rolou! Aquela lá é uma pena não ter dado certo... Era pra ter ficado uma cena bem forte.

L – Você acha bom o som do filme?

K – Eu gosto muito! Escolhi também por causa disso, né? (risos)

L – Não seja mentirosa!

K – Vou escolher o som do filme, porque eu não gosto, pra estudar... Não escolheria né?

L – Nossa, se a gente fosse fazer hoje... Seria completamente diferente!

K – É? O que quê mudaria?

L – Tudo!

A – Ah, tudo! Eu acho que mudaria tudo!

L – Pra começar a gente ia fazer em português! (risos) É brincadeira! Ah, todas as coisas... Não, a gente melhorou muito de lá pra cá em termos de... A gente ia trabalhar mais pro filme! Sei lá! Acho que ele ta um pouco...

A – Nossa, e tinha muita pista, muita coisa...

L – Não, e ele ta um pouco espetacular demais sim!

K – Em que sentido?

L – Puta, som pra tudo a gente fazia, tudo... Eu acho que é porque a gente teve bastante tempo... Porra, você vai... Na porta do japonês... lembra cara? A porta do japonês lá... Na hora que ele fica cego, a japonesa chega e, krhiwwhh... Porra, aquela porta em 5.1! (risos)

A – E o cachorro cara...?

L – Não, e pra quê, né? Porta lá na frente, ela faz assim: Bgrhuaahhh! Abre nas salas...

A – Os cachorros tinham todas as...

K – O cachorro na cidade depois?

A – É! Nossa! Todas as articulações do cachorro foram gravadas, feitas...

L – Ele é bem detalhista! Ele tem bastante detalhe assim, mas, muito detalhe que nem acrescenta nada pra história! Completamente...

K – Mais isso foi só por conta do tempo a mais que vocês tiveram, ou tem haver com o fato da cegueira de, sei lá, explorar mais o som...

L – Ah, um pouco de tudo! Sei lá! A gente devia estar mais...

A – (trecho incompreensível)

L – A gente tava mais, sei lá... Mais deslumbrado com o ... Ah: “Blindness! É internacional! Vamos não sei o que...” Teve mais tempo, a gente era... Sei lá!

K – Mas você deixaria mais simples, é isso? Deixaria com menos sons?

L – Mais objetivo! Não sei se mais simples é a palavra, mas eu acho que sim. Não tentaria fazer tudo...

A – É porque a gente trabalhou... Nossa, muito! O tempo em mix, eu fazia em uma semana, mais eu trabalhava das nove às duas da manhã. Mas muito! Trabalhava muito mesmo!

L – É, foi assim mesmo! Queria achar a pergunta resposta do cara, mas não estou achando aqui... Eu tava errando o ano!

K – Mas esse filme, sei lá, contribuiu de alguma maneira pra... Acho que também todo filme contribui, né? Mas teve alguma especificidade assim que alterou, que fez vocês mudarem o esquema...

L – Na nossa vida?

K – Não! Esquema de trabalho mesmo.

A – Foi de trabalho que você perguntou se mudou o esquema?...Ah, só piorou viu! Vou te falar viu!

L – Não, mentira! Ah, o grande lance ó...

(conversa não relacionada a entrevista – Armando sai do estúdio. Laroca lê no Laptop o a troca de mails com o jornalista espanhol citada acima)

Ai eu respondi assim pro cara: “O grande objetivo de um som multicanal, é ajudar a empurrar o espectador pra dentro do filme!” E aliás, isso é muito importante assim, é... Com o 5.1 você pode conseguir imersão... mas pode conseguir dispersão, assim, completamente! Pode empurrar o cara pra fora. Ahnnn... “Para isso tentamos simular situações, capacitar, que o espectador tem em ouvir 360graus. Nossa idéia, não é fazer disso um grande show, mas explorar o potencial dramático e narrativo de um filme, ou que uma cena pode nos dar” blá, blá, blá... É... “...que nos ajude a dar mais envolvimento ao espectador... Não existem regras para a utilização do 5.1! Existem filmes bem comportados, que tem um som brilhante! Que nem usam 5.1 por exemplo! Outros ousados, que podem conseguir tão bom resultado! Tudo depende da combinação do que esta sendo mostrado, com a criatividade e bom gosto, do que deverá ser ouvido!” O Eduardo costuma dizer que, que ele sempre fala pros editores dele isso, que: “A resposta para o que devemos fazer de um som, numa cena... está na própria cena!” Então assim, quando chegam pra mim assim: “Ah, o que quê eu tenho que fazer aqui?” “Assista!”, assim, você vai encontrar ali! É... Não estou querendo dizer que devemos fazer apenas o que vemos, mas, deve haver um discernimento para entender que o som deve

fazer para contribuir com a intenção daquela cena! O trabalho tem que ser em conjunto! Roteiro, direção, atuação... Então assim, eu achei estranho quando ele falou, porque eu não acho que a gente tenha sido, é... Qual o termo? Comportado demais em relação ao 5.1, não acho! Mas... A gente tinha sido mais espetacular no começo... (risos) e não deu certo!

K – Mas você acha que... de repente pra chegar nesse resultado... Você acha que foi necessário de repente, ter ido além pra explorar, pra ver o que quê era essa... O que era o tom correto?

L – Não, eu não tenho certeza! O Armando diz: “Não, tava espetacular...”, mas eu não tenho essa certeza! Eu perdi já essa... Porque eu não acho que tivesse muito fora do que a gente tava vendo! A partir do momento que você tem... A tela fica completamente branca, passando um leite na tela assim... Isso não... A gente não tava fugindo do a cena pedia! Se houve tipo de ousadia, ou a gente passou do limite... Porque assim, detalhe, o Fernando não chegou e falou: “Não, a gente ousou demais no som!” Ele chegou e mudou a montagem, diminuiu o tempo de branco inclusive! Então, assim, a gente não tava acho que tão... E foram só essas situações! De resto, a gente seguiu no mesmo desenho do filme! Não teve tanto... Ahnn, não sei se a gente passou! O Armando falou assim... Mas, eu não acho que a gente tenha passado. Acho que naquele momento o filme tava naquele caminho. E a gente foi nesse caminho! Eu acho que sim! O grande problema é sempre você descolar do filme. Você querer, é... Sei lá, de alguma forma aparecer mais que o filme. Isso é problemático.

K – Mas você acha que era um filme mais interessante quando tinha mais essas... Mais esses brancos e...

L – Não sei! Acho que não! Você gosta do filme?

K – Eu gosto!

L – Você leu o livro?

K – Li, antes, bem antes! Até na faculdade eu tinha o sonho: “Ah, um dia eu vou adaptar o Ensaio Sobre A Cegueira!!!” (risos)

L – Mas você sabe que... Você acha o livro muito melhor que o filme?

K – É... sim..! Acho que não tem como comparar, na verdade! Acho que são duas linguagens... duas coisas diferentes, né? Você se baseia no livro, tem história do livro, mas...

L – Mas você sabe que quando eu li o roteiro, eu achei muito pior! Eu acho que o Fernando ainda deu uma...

K – O roteiro? Por quê?

L – É! ... Não sei, virou de repente só um filme de catástrofe assim...tinha perdido toda aquela força, aquelas...Aquela coisa...

K – Mais existencial, né? Mais...

L – É! Só tinha virado um O Dia Depois De Amanhã assim, uma coisa desse tipo no roteiro... O Fernando ainda recuperou muita coisa. Mas ele é um filme difícil, assim... Tem uma coisa muito legal, uma... Quando ele passou nos Estados Unidos, ele deve ter ficado três semanas em cartaz lá, né!? Porque assim, no primeiro final de semana ele fez um público bom, no segundo ele... No primeiro ele ficou entre os, sei lá, não me lembro. Mas, pelo menos entre as vinte melhores bilheterias assim... da semana! Na seguinte ele não tava entre as vinte, no terceiro ele não tava nem entre as cem. E o filme foi muito mal recebido! E eu me lembro de ter lido uma entrevista de uma pessoa, arquiteto... De um arquiteto que saiu no meio do filme. E foram perguntar pra ele, por quê? Ele falou: “Ah, eu vim assistir por causa da Julianne Moore, que eu gosto dela! Ai eu comecei a ver o filme, de repente aquele sofrimento, aquele sofrimento, e sofrimento... Aí parecia que aquilo não iria acabar nunca, e só tava aumentando, só tava cada vez pior. Eu não agüentei e sai!”

K – Mas a coisa do sofrimento acho que tem até mais no livro do que no filme...

L – Não, eu sei! Mas ele não conhece o livro, e ele não tem a menor idéia de quem possa ser Saramago! O que eu estou querendo dizer, é que pra maior parte das pessoas, e esse era um grande problema, porque as cenas do estupro foram as mais mexidas, o tempo inteiro, nos *screenings* todos. E eu vi esse filme em Curitiba, e na cena do estupro eu vi oito pessoas saírem da sala! Eles falam: “Mas o problema com a cena do estupro...”

(Fim da fita e da entrevista)

ANEXO 2 - BOLETINS DE SOM

Title: BLINDNESS
Prod: O2/R/10mbits
Director: Fernando Melles
Sound Mixer: Grajyrosa
Carta # 452
TC Fps: 30.00
Digit: 48kHz-24 bits
Total level: -20 dB
Locat: Gtept
Format: NTSC
Day's topic:
Media: Hard Drive
Type: Motoplastic
Carta # 452
SOUND REPORT # 070726AD
20070726.AAD
Tape Ref: 0003

ID	File tag	Scene	Take	TC start	TC end	Duration	T1	T2	T3	T4	T5	T6	T7	T8	Size
1	KR0412	53J01	11	09:24:50	09:26:12.00	00:01:22			1ST WDM	1ST BLIND	800M #1		Mute	Max right	11MB
2	KR0413	53J01	12	09:28:37	09:30:07.16	00:01:30			1ST WDM	1ST BLIND	800M #1		Mute	Max right	12MB
RO LL A6															
3	KR0414	53J01	13	09:32:39	09:34:03.01	00:01:24			1ST WDM	1ST BLIND	800M #1		Mute	Max right	11MB
RO LL A6															
4	KR0416	53J02	11	10:44:11	10:45:27.06	00:01:16	T1	T2	1ST WDM	1ST BLIND	800M #1	THIEF	Mute	Max right	10MB
RO LL A6															
5	KR0417	53J02	12	11:09:48	11:11:17.02	00:01:29	THIEF	1ST WDM	PLANT	1ST BLIND	PLANT	800M #1	Mute	Max right	12MB
RO LL A6															
6	KR0418	53J02	13	11:13:35	11:15:21.13	00:01:46	THIEF	1ST WDM	PLANT	1ST BLIND	PLANT	800M #1	Mute	Max right	14MB
RO LL A6															
7	KR0419	53J02	14	11:18:16	11:19:58.07	00:01:42	THIEF	1ST WDM	PLANT	1ST BLIND	PLANT	800M #1	Mute	Max right	14MB
RO LL A6															
8	KR0420	53J02	15	11:21:07	11:22:36.12	00:01:29	THIEF	1ST WDM	PLANT	1ST BLIND	PLANT	800M #1	Mute	Max right	12MB
RO LL A6															
9	KR0421	53J02	16	11:24:25	11:25:51.06	00:01:26	THIEF	1ST WDM	PLANT	1ST BLIND	PLANT	800M #1	Mute	Max right	11MB
RO LL A6															
10	KR0422	53J03	11	12:48:25	12:50:49.11	00:02:24	DR WIFE PL	1ST WDM	PLANT	800M #2	800M #1	800M #1	Mute	Max right	19MB
RO LL A6															
11	KR0423	53J03	12	12:58:45	13:01:09.21	00:02:24	DR WIFE PL	1ST WDM	PLANT	800M #2	800M #1	800M #1	Mute	Max right	19MB
RO LL A6															

Title : BLINDNESS
Prod : O2/Ricombit
Director: Fernando Melillo
Sound Mixer: GalAyrosa
Pct. Format: NTSC
Day's topic: Prison
Location: Grepti
Cartar # 452 **SOUND REPORT # 070730AD**
TC In: 30.00
Digit: 48KHz-24 bits **Media:** Hard Drive **20070730.AAD**
Tape level: -20 dB **Type:** Mopto101b **Tape Ref:** 0005

ID	File tag	Scene	Take	TC start	TC end	Duration	T1	T2	T3	T4	T5	T6	T7	T8	Size
12	KR0522	0054J03	14	11:43:33	11:46:10:13	00:01:37	DR WIFE	DR	PLANT	SOLDIER	800M #1		Milit1	Mx right	13MB
R0 LL A13															
13	KR0523	0054J03	15	11:50:52	11:52:13:07	00:01:21	DR WIFE	DR	PLANT	SOLDIER	800M #1		Milit1	Mx right	11MB
R0 LL A13															
14	KR0524	0054J04	11	11:55:34	11:56:50:05	00:01:16	DR WIFE	DR	PLANT	SOLDIER	800M #1		Milit1	Mx right	10MB
R0 LL A13															
15	KR0525	0054J04	12	11:57:50	11:59:10:10	00:01:20	DR WIFE	DR	PLANT	SOLDIER	800M #1		Milit1	Mx right	11MB
R0 LL A13															
16	KR0526	0054J04	13	12:02:05	12:03:09:02	00:01:04	DR WIFE	DR	PLANT	SOLDIER	800M #1		Milit1	Mx right	8MB
R0 LL A13															
17	KR0527	0054J05	11	12:43:12	12:44:44:00	00:01:32	DR WIFE	DR		SOLDIER	800M #1		Milit1	Mx right	12MB
R0 LL A13															
18	KR0528	0054J05	12	12:48:03	12:50:18:05	00:02:15	DR WIFE	DR		SOLDIER	800M #1		Milit1	Mx right	18MB
R0 LL A13															
19	KR0529	0054J06	11	13:07:44	13:08:54:29	00:01:10	DR WIFE	DR		SOLDIER	800M #1		Milit1	Mx right	9MB
R0 LL A13															
20	KR0530	0054J06	12	13:09:33	13:10:25:29	00:00:52	DR WIFE	DR		SOLDIER	800M #1		Milit1	Mx right	7MB
R0 LL A13															
21	KR0531	0054J06	13	13:10:32	13:11:40:27	00:01:08	DR WIFE	DR		SOLDIER	800M #1		Milit1	Mx right	9MB
R0 LL A13															
22	KR0532	0054J07	11	13:35:50	13:38:03:09	00:02:13	DR WIFE	DR		PLANT	PLANT		Milit1	Mx right	18MB

Title : BLINDNESS

Prod: O2/Ricombs

Director: Fernando Melille

Sound Mixer: GilAyrosa

Pict Format: NTSC

Day's topic: Prison

Location: Guep

Cartar # 452

TC In: 30.00

Digit: 48KHz-24 bits

Tone level: -20 dB

SOUND REPORT # 070730AD

Media: Hard Drive

Type: Monoptonic

20070730.AAD

Tape Ref: 0005

ID	File tag	Scene	Take	TC start	TC end	Duration	T1	T2	T3	T4	T5	T6	T7	T8	Size
23	KR0533	0054:07	12	13:39:08	13:40:19:16	00:01:11	DR WIFE	DR		PLANT	PLANT		Mx le-1	Mx r0/hl	9 MB
24	KR0537	0059:01	11	16:27:17	16:28:31:21	00:01:14	WOMAN	T2	ANNOYNCER	PLANT	PLANT	80:0M#1	Mx le-1	Mx r0/hl	10 MB
25	KR0538	0059:01	12	16:33:23	16:34:42:12	00:01:19	WOMAN	T2	ANNOYNCER	PLANT	PLANT	80:0M#1	Mx le-1	Mx r0/hl	11 MB
26	KR0539	0059:01	13	16:37:57	16:39:29:26	00:01:32	WOMAN	T2	ANNOYNCER	PLANT	PLANT	80:0M#1	Mx le-1	Mx r0/hl	12 MB
27	KR0540	0059:01	15	16:45:56	16:47:27:27	00:01:31	WOMAN	T2	ANNOYNCER	PLANT	PLANT	80:0M#1	Mx le-1	Mx r0/hl	12 MB
28	KR0541	0059:02	12	17:10:59	17:12:22:22	00:01:23	WOMAN		ANNOYNCER	PLANT	PLANT	80:0M#1	Mx le-1	Mx r0/hl	11 MB
29	KR0542	0059:02	13	17:13:01	17:14:27:22	00:01:26	WOMAN	T2	ANNOYNCER	PLANT	PLANT	80:0M#1	Mx le-1	Mx r0/hl	12 MB
30	KR0543	0053:08	11	18:05:16	18:07:51:03	00:02:35	1ST WOMAN	TAXI		PLANT	80:0M#1	80:0M#2	Mx le-1	Mx r0/hl	21 MB
31	KR0544	0053:08	12	18:11:26	18:14:09:06	00:02:43	1ST WOMAN	TAXI		PLANT	80:0M#1	80:0M#2	Mx le-1	Mx r0/hl	22 MB
32	KR0545	0053:08	13	18:18:50	18:21:37:24	00:02:47	1ST WOMAN	TAXI		PLANT	80:0M#1	80:0M#2	Mx le-1	Mx r0/hl	23 MB
33	KR0547	0057:03	11	19:07:20	19:08:05:21	00:00:45					80:0M#1		Mx le-1	Mx r0/hl	6 MB

ANEXO 3 - CROWD ADR SCRIPT

		List format	pg1
TIME IN	CHARACTER	LINE	LOOP
01:00:26:26	CROWD-GENERAL	STREET CROWD - entire scene	
01:00:52:20	CROWD-SPECIFIC	TAXI DRIVER - yells	
01:00:54:00	CROWD-SPECIFIC	WHITE GUY - addline	
01:01:11:02	CROWD-SPECIFIC	PEDESTRIAN WOMAN 3 - What's on your mind, are you crazy	
01:01:15:14	CROWD-GENERAL	Chatter in BG	
01:01:17:24	CROWD-SPECIFIC	PEDESTRIAN WOMAN 3 - Did someone call an ambulance Alt: Should someone call an ambulance	
01:01:22:27	CROWD-SPECIFIC	WOMAN IN CAR - Addline	
01:01:25:03	CROWD-SPECIFIC	WOMAN IN CAR - Sir call the cops	
01:01:28:04	CROWD-SPECIFIC	WOMAN IN CAR - Reaction	
01:01:31:04	CROWD-GENERAL	YELLING - Get out of the fucking way	
01:01:34:13	CROWD-SPECIFIC	WHITE GUY - The guy says he's blind	
01:01:35:27	CROWD-SPECIFIC	BLACK GUY - Who, the driver?	
01:01:36:27	CROWD-GENERAL	General chatter and callouts	
01:01:40:08	CROWD-SPECIFIC	WOMAN IN CAR - Your holding everyone up (Addline)	
01:01:55:28	CROWD-SPECIFIC	WOMAN IN CAR - Asking a question (Addline)	
01:12:23:09	CROWD-SPECIFIC	COPS - (Need some detail)	
02:01:27:15	CROWD-GENERAL	(Activity for Drug mart)	
02:01:59:21	CROWD-GENERAL	(Crowd on streets)	
02:02:14:03	CROWD-SPECIFIC	TAXI DRIVER - Addline	
02:04:21:22	CROWD-SPECIFIC	MAID - Oh Jesus. I need security at 18 right away	
02:04:25:11	CROWD-SPECIFIC	ASSISTANT MANAGER - Yeah, I'm up on 18 already	
02:04:26:03	CROWD-SPECIFIC	MAID - I'm going to grab your purse, alright it's okay..it's okay, um	
02:04:26:17	CROWD-SPECIFIC	(Assistant Manager) Oh my God..Fucking bitch	

TIME IN	CHARACTER	LINE	LOOP
02 : 04 : 28 : 21	CROWD-SPECIFIC	ASSISTANT MANAGER - Where's your cloths, Jesus Christ	
02 : 04 : 28 : 24	CROWD-SPECIFIC	MAID - Okay, Okay...	
02 : 04 : 29 : 15	CROWD-SPECIFIC	MAID - Hi, hi, whats..hi, okay.. okay ..okay, whats wrong	
02 : 04 : 31 : 05	CROWD-SPECIFIC	Hey hey hey, slow down, slow down here (CHECK CHARACTER)	
02 : 04 : 33 : 02	CROWD-SPECIFIC	MAID - Everythings going to be alright..Everythings going to b.. just go easy on her okay	
02 : 04 : 35 : 12	CROWD-SPECIFIC	ASSISTANT MANAGER - Shut up.. shut the hell up. Dont worry I can see..	
02 : 04 : 42 : 12	CROWD-SPECIFIC	MAID - I have your dress here, okay..okay..	
02 : 04 : 50 : 25	CROWD-SPECIFIC	ASSISTANT MANAGER - Can you afford cab fare miss or should I call the police? The hotel doesn't normally cover expenses in this kind of affair.	
02 : 04 : 52 : 20	CROWD-SPECIFIC	MAID - Guys now your just making a scene. Hey, here purse her purse	
02 : 04 : 56 : 07	CROWD-SPECIFIC	SECURITY GUARD - Hey	
02 : 04 : 56 : 20	CROWD-SPECIFIC	ASSISTANT MANAGER - But what am I saying? Of coarse you have money. you always get that upfront, don't you?	
02 : 05 : 03 : 07	CROWD-SPECIFIC	ASSISTANT MANAGER - Don't let me see you again	
02 : 07 : 18 : 17	CROWD-SPECIFIC	NURSE - He's blind	
02 : 08 : 31 : 00	CROWD-SPECIFIC	(Building Security Guard) (Voice on phone)	
02 : 11 : 32 : 00	CROWD-SPECIFIC	(Call outs from guards)	
02 : 17 : 56 : 10	CROWD-SPECIFIC	(Guards) (Instructions/callouts)	
03 : 03 : 58 : 24	CROWD-GENERAL	(Build up confusion and Dia sorting out the first meal)	
03 : 06 : 53 : 11	CROWD-SPECIFIC	(Guards) (Improvised lines)	
03 : 06 : 53 : 13	CROWD-GENERAL	(Infected people) (Not wanting to go into hospital.something seems wrong)	
03 : 06 : 53 : 13	CROWD-SPECIFIC	(Soldier1) TBW-Instructing blind on where to go	
03 : 06 : 53 : 13	CROWD-SPECIFIC	(Guard on blow horn callouts) TBW	
03 : 07 : 01 : 28	CROWD-SPECIFIC	(Bald guy) TBW	

TIME IN	CHARACTER	LINE	LOOP
03 : 07 : 03 : 06	CROWD-SPECIFIC	(Guard 2) reaction	
03 : 07 : 04 : 13	CROWD-SPECIFIC	(Guard 1) reaction	
03 : 07 : 05 : 25	CROWD-SPECIFIC	(Bald guy) TBW	
03 : 07 : 09 : 19	CROWD-SPECIFIC	(Bald guy) TBW	
03 : 07 : 10 : 12	CROWD-SPECIFIC	(Guard 3) reaction - new instructions	
03 : 07 : 12 : 00	CROWD-SPECIFIC	(Medical staff) TBW	
03 : 07 : 13 : 21	CROWD-SPECIFIC	(Women in CU) TBW	
03 : 07 : 14 : 16	CROWD-SPECIFIC	(Women 2 in CU) TBW	
03 : 07 : 16 : 08	CROWD-GENERAL	(Crowd confusion)	
03 : 07 : 16 : 12	CROWD-SPECIFIC	(Guard 1) reaction	
03 : 07 : 21 : 24	CROWD-SPECIFIC	(Medical staff) TBW	
03 : 07 : 22 : 29	CROWD-SPECIFIC	(Guard with blowhorn) TBW	
03 : 07 : 25 : 06	CROWD-SPECIFIC	(Guard 1 to end) TBW	
03 : 07 : 25 : 06	CROWD-SPECIFIC	(Guard 2 to end) TBW	
03 : 07 : 25 : 06	CROWD-SPECIFIC	(Medical staff to end) TBW	
03 : 07 : 32 : 14	CROWD-GENERAL	desert	
03 : 08 : 45 : 24	CROWD-GENERAL	(Sense that people are getting ill) (Coughs, etc..)	
03 : 11 : 35 : 15	CROWD-SPECIFIC	(Guard on blowhorn) TBW	
03 : 11 : 46 : 18	CROWD-SPECIFIC	(Woman with daughter) TBW	
03 : 11 : 48 : 11	CROWD-SPECIFIC	(Medical staff) Instruction	
03 : 11 : 58 : 01	CROWD-GENERAL	struggling on stairs	
03 : 11 : 59 : 16	CROWD-SPECIFIC	(Old man) falling	
03 : 12 : 01 : 03	CROWD-SPECIFIC	(Woman CU) Reaction	

TIME IN	CHARACTER	LINE	LOOP
03 : 12 : 01 : 19	CROWD-SPECIFIC	(Guy on left) reaction	
03 : 12 : 04 : 20	CROWD-GENERAL	moving in hall	
03 : 12 : 19 : 21	CROWD-SPECIFIC	(Medical staff) Instructions	
03 : 12 : 19 : 21	CROWD-SPECIFIC	(Guard 1) Instructions	
03 : 12 : 19 : 22	CROWD-GENERAL	confusion at bus	
03 : 12 : 37 : 01	CROWD-SPECIFIC	(Guard CU) TBW	
03 : 12 : 53 : 21	CROWD-GENERAL	(Big reaction to gunshot)	
03 : 12 : 59 : 09	CROWD-GENERAL	(Blind trying to keep infected out)	
03 : 12 : 59 : 22	CROWD-SPECIFIC	(Guys falls)	
03 : 13 : 01 : 18	CROWD-SPECIFIC	(Woman falls)	
03 : 13 : 02 : 19	CROWD-SPECIFIC	(Guy 2 falls)	
03 : 13 : 03 : 21	CROWD-SPECIFIC	(Woman 2 falling)	
03 : 13 : 04 : 14	CROWD-GENERAL	(Blind trying to get pass door)	
03 : 13 : 12 : 09	CROWD-GENERAL	Infected keeping blind out	
03 : 13 : 17 : 06	CROWD-SPECIFIC	(Guy smashing in window)	
03 : 13 : 34 : 01	CROWD-SPECIFIC	(rescript guy behind king)	
03 : 13 : 53 : 14	CROWD-SPECIFIC	(Guards?)	
03 : 14 : 05 : 13	CROWD-GENERAL	(Presence, large crowd)	
03 : 17 : 10 : 06	CROWD-GENERAL	(Men) (Reactions in ward)	
03 : 06 : 32 : 09	CROWD-SPECIFIC	(Guard on Horn) Yeah hold your breath there's more coming. (Options)	
03 : 07 : 28 : 20	CROWD-SPECIFIC	(Couple) TBW	

ANEXO 4 – MENSAGENS ELETRÔNICAS

A – Cedidas por Guilherme Ayrosa

De: "guiayrosa" **Enviado:** Qui 19/07/07 22:05
Para: "Julian\.Daboll" **Prioridade:** Normal
Cc: "renatotilhe"
Assunto: Blindness 1st test

Hi Julian, I just arrived from camera sync test. Forgive me to haven't delivered a hand writing sound report. I was alone, by myself, putting 3 lavs and explaining camera assistant how to use Origin C, jamming 3 cameras, planting 2 more mikes and etc. I hope you got it and tomorrow I'll be preparing all day in Guelph and want to shoot another camera test, now with boom operators, sound cart, etc. I still must talk with scripting supervisor to make some changes on scene names. Cantar can use as metadata numbers until 999 for sequences plus letters from A to F and From R to T (I really don't know why but I'll ask Aaton) Please, let keep talking Best

De: "guiayrosa" **Enviado:** Dom 05/08/07 23:26
Para: "fmei" **Prioridade:** Normal
Cc: "cesarcha"
Assunto: Ruido de cameras

Caros Fernando e Cesar, É minha obrigação profissional informar que estamos tendo, em cenas delicadas, ruído de cameras em todos os canais de

gravação. Tenho otimizado a relação sinal-ruído usando microfones de lapela, chegando com o microfone o mais próximo das fontes sonoras, plantando microfones escondidos, porém não tenho conseguido eliminar o ruído de cameras em determinadas cenas. Agora com a Aaton 35mm, substituindo a 16mm, a expectativa é de agravar ainda mais o problema. Sabemos que quase sempre é possível atenuar o ruído na fase de edição de diálogos porém não é recomendado contar com esse recurso e a sonoridade da cena deixa de ser rica em nuances naturais da cena. Não tenho a menor intenção em criar problemas, muito pelo contrário, estou junto de vocês e quero o melhor para o filme. Minha sugestão é: Panavision a qualquer distância, Aaton 35mm e Minima sempre com Barney (capa de couro) a pelo menos 4mts. Cenas "delicadas" (silenciosas) rodar somente a Panavision. Por favor, entendam essa mensagem simplesmente como uma posição técnica. Não quero jamais interferir no processo criativo ou que nos engessemos por causa disso. Espero que entendam minha colocação da melhor forma possível. Um bom feriado Abraço Gui

B – Cedidas por Alessandro Laroca

De: "Alessandro Laroca"

Para: "gui ayrosa"

Data: Fri, 24 Aug 2007 00:15:06 -0300

Assunto: Blindness

Fala Gui, tudo bem? Como vão indo as filmagens?

Recebi do Dani uma sequencia montada (uns 10 minutos), com OMF, EDLs e o som direto bruto dessa sequencia. São DVDs referentes a 3 dias.

Gostei muito do que ouvi. Percebi a dificuldade em microfonar algumas cenas, com muitos atores, mas acho que a linha que você seguiu está corretíssima. Os atores principais sempre estão cobertos por um boom e lapelas. E outro boom e outros lapelas cobrem o resto. Temos algumas opções no foco certo. Isso é ótimo. O que mais me impressionou foi o timbre dos lapelas. São dos melhores que já ouvi.

O que e como você está usando? Existem algumas vezes alguns problemas com roupa (sei que não há como você controlar muito isso), mas muitas vezes as falas que ficaram inutilizadas num take, conseguimos aproveitar noutro. Ainda assim, se optarmos por lapela e tivermos que mudar pra boom por qualquer problema, o 'salto' não é tão grande, pois com o ótimo timbre dos

lapelas, não vai ser muito desgastante chegarmos a uma unidade. À primeira vista, o canal PLANT me parece aquele com o qual vamos menos trabalhar. Não tenho certeza, pois olhei meio que 'por alto'. Qual a idéia dele?

Os boletins estão ótimos e tudo que chequei em relação ao TC do som direto comparando com o que estava no Avid, está ok. Essa rápida avaliação só foi possível porque carreguei o material bruto. O mixdown que o Dani está usando no Avid assusta um pouco principalmente porque temos muito ruído de microfones em roupa.

Perguntei pra eles se isso estava incomodando e o Tilhe me disse que eles também estão deixando o multipista na manga para quando isso for um problema. Alguém te pediu para configurar diferente os canais 7 e 8?

Como tá a relação com o César, Fernando e elenco? E o Cantar, aprovado? O Dani me falou que ele acha que vem um grande filme por aí. Tomara.

abs,

Alessandro

From: "guiayrosa"

Date: August 24, 2007 12:57:07 AM GMT-03:00

To: "alaroca"

Subject: Re:Blindness

Oi Ale!

Legal seu email.

Não sei quais DVDs ouviu, mas se forem do começo (1 semana) o que vem pela frente é melhor.

Aconteceu o que havia previsto em relação ao Cesar, que acaba colocando cameras ruidosas em 3 eixos e filmando ao mesmo tempo o que dificulta muito minha vida, porém investi em 3 novos sistemas sem fio com lapelas Sanken todos cor da pele com mini transmissores Lectrosonics e estou satisfeito com o resultado em cima dessa realidade.

Depois do Blindness posso encarar qualquer encrenca que vier pela frente com um pé nas costas.

O Cantar está aprovadissimo, apesar de ter tido uns probleminhas no inicio.

Procuro sempre nomear os canais mas o que vale mesmo é escutar cada um.

Os canais 7 e 8 são exclusivos do mixdown. Gravo no maximo 6 canais. O

mais preocupante é o DR pois tem um peito cabeludo e na roupa tudo faz ruido alem da voz magra, mas acho que devem assumir o estilo dele. Tive problemas com um microfonista de 200kg na primeira semana, ultra preguiçoso mas que

demiti assim que pude por isso digo que após a primeira semana o som melhorou.

Sem duvida vem um grande filme com um grande som pela frente. O mixdown, como sabe, é só para montagem, não tenho como me preocupar com ele pois não o usaremos no filme.

O elenco e equipe são otimos, algumas vezes tenho que abrir mão de microfonar com lapela a Julianne pois ela não é muito fã de lapela, mas como ganhei a confiança dela tenho conseguido quase sempre.

O problema maior mesmo é filmar com 3 cameras e cada uma num enquadramento. É uma covardia 3 equipes de câmera para um técnico de som apenas. Minha sorte está sendo mesmo as ferramentas boas e muita atenção.

Obrigado pelo email

Abraço
gui

De: "Alessandro Laroca"

Para: "guiayrosa"

Data: Fri, 24 Aug 2007 01:19:26 -0300

Assunto: Re: Blindness

Fala Gui,

os DVDs que recebi são o 3, 5 e 6 (não chequei, mas acho que os números correspondem aos dias de filmagem), portanto, primeira semana. Já percebi que existem ações diferentes em lugares diferentes simultaneamente. As EDLs trazem letras que identificam as cameras. É um desafio dos grandes. Mas com um timbre desses de lapela, podemos todos dormir tranquilos. Aquela cena do telefone, o boom da Julianne está ótimo, mas ouvimos vazamento da galera no refeitório. O lapela não tem vazamento algum e também está ótimo. Não me lembro de ter ouvido um som de lapela assim. Estou em SP mixando o Tropa e mostrei pro Armando seu material. Ficamos todos impressionados.

Você está certo, vem um grande som por aí. Parabéns!

abs,

Alessandro

PS. que mic é o PLANT?

PS 2. minha única preocupação em relação ao mixdown é em relação ao que ouvem no Avid. Com certeza não será usado pela edição de diálogo.

From: "guiayrosa"

Date: August 24, 2007 10:01:38 AM GMT-03:00

To: "alaroca"

Subject: Re: Blindness

Ale,

Desculpe o email na correria.

PLANT é um microfone plantado (CUB 01 ou Neumann 184 ou lapela ou PZM)
Ele é aquele que cobre alguma área onde o boom não consegue chegar por questões de luz/enquadramento e que pode surpreender em alguma das cameras. Ouvir 6 canais e monitorar 3 cameras é coisa pra maluco.

Abraço
Gui

From: Daniel Rezende

Date: September 20, 2007 4:41:30 PM GMT-03:00

To: Alessandro Laroça, Helena Lent

Subject: RE: mais uma lista

Laroça, tudo bem?

Primeiro, muito obrigado pelos sons que vc tem mandado, eles têm ajudado muito...

Aqui vai mais uma listinha:

ziper abrindo e fechando
roupas sendo rasgadas
radinho de pilha caindo no chão de cimento
acendendo um isqueiro.

Fogo (vc já me mandou uns no passado, mas agora é muito fogo!!!!) O manicômio em chamas....

Abs e mais uma vez obrigado

Daniel

From: Daniel Rezende

Date: October 3, 2007 1:05:27 PM GMT-03:00

To: Alessandro Laroca

Subject: mais lista;

Segue nova listinha,

Eles estão filmando muito exterior MOS, por isso estou precisando de ambientes, mais pra frente é capaz de eu te mandar uns movies de primeiro corte de alguma cena pra vc ver e poder preparar um som mais próximo do que está acontecendo, porque senão va rolar aqueles buracos de som no montagem...

algumas coisas já te pedi em filmes passados, mas vacilei e não guardei comigo.

LISTA:

transito leve, medio, pesado/ cidade, buzinas

noite

crianças gritando (fugindo de outra criança cega)

peessoas gritando (menos gente que da última vez)

Mark chuta mesa de metal

cegos esbarrando em coisas (cadeira de madeira, mesa, galhos de árvore, etc)

chuva (forte, leve, media) exterior e interior

cegos batem num vaso grande de pedra com um pinheiro dentro (RUA)

vento (muito, pouco, medio)

Vou mandar mais em breve.

Gde abraço e obrigado,

Daniel

From: "lenalent"

Date: September 21, 2007 11:29:14 AM GMT-03:00

To: "alaroca"

Olá!

Obs: O rádio cai mas não quebra.

Segue em anexo um quicktime com a queda.

Bjs

Helena

 **RADIO.mov**
5567K [Baixar](#)

From: Daniel Rezende

Date: December 4, 2007 4:42:29 PM GMT-02:00

To: Alessandro Laroca

Cc: Helena Lent

Subject: mais som

Oi Ale, tudo bem?

Aqui vão mais dois pedidos de som que o chefe encomendou:

Trem passando longe (pra qdo a Julie olha pela janela do Asilo noturno- cena 51 / +- 33 min no corte 4)

Rodinha de carrinho de supermercado sendo empurrado devagar pelo casal e depois rápido pelas crianças do arrastão (cena 133 / +- 1:48 min no corte 4)

Valeu mais uma vez

Abs

Daniel

From: "Alessandra Casolari"

Date: December 20, 2007 1:50:15 PM GMT-02:00

To: 'Alessandro Laroca'

Subject: Notas do fernando

Para mandar para o Alessandro:

Som – Colocar sirene na ambulância que vemos antes dela vir buscar o Mark.

Som - Criar um corte de som antes do "I'm afraid it will be infected..."

Som - aumentar o som no encontrão do Mark no vidro do corredor onde estão os guardas.

Som - Na cena da enxada vale colocar um "rumble" para reforçar a irritação da julie?

Som - Deixar o papo dos homens rolando no Ward 1 enquanto a Julie pensa em se levantar para se entregar.

Som - Ruído de chaves e abrindo a porta pantográfica no butcher shop.

Som - Efeitos sonoros no butcher shop (isso tem que ficar pronto para a Miramax)

Me liga pra falarmos...

Beijo

Alessandra Casolari

Post Production Supervisor