

**Rosana:** Nos primeiros projetos em que você trabalhou já havia *foley*? Quem fazia? Como soavam?

**Sasso:** Então, eu comecei no finalzinho da década de 60. Precisamente em 1968, mas eu já estagiava desde 1967 lá na antiga AIC. Oficialmente, 68.

O *foley* não era visto como é hoje. Era feito o muito, muito básico, inclusive isso é uma coisa que você pode perceber se você pegar esses filmes da década de 50, 40, 60 na Cinemateca. Você vai ver que praticamente não tem um *foley* no sentido literal como nós conhecemos hoje. As pessoas faziam... De repente... Bater na porta quando precisava, atender um telefone, coisas muito básicas que eram muito evidentes na imagem. Abrir uma porta de guarda-roupa, uma veneziana, enfim, não tinha toda essa preocupação de fazer passos e mais passos, e “arfearfes” e timbragens de roupas, coçando o cabelo, isso era ridículo porque inclusive o próprio sistema da época nem se dava a esse luxo e outra, nós estamos falando de mixar oito pistas, uma superprodução na década de 60 tinha 8 pistas, se muito! Eu cheguei a mixar alguns longas a partir de 1970, aproximadamente, onde no máximo o que você fazia era uma pré de diálogos, quando muito tinham 3 pistas de diálogos, não tinha mais do que isso. Normalmente aqui em São Paulo os filmes eram dublados, raros eram os filmes em som direto, o que deveria ter um *foley* mais completo, mas não era essa a linha de raciocínio.

E quando tinha alguma superprodução, e isso é uma coisa interessante, porque esse conceito era uma coisa muito diferente do que tem hoje. Eu cheguei a fazer mesa de gravação de *foley*, assim como de dublagem, e não existia um *foley artist*, existiam pessoas como eu e entrava o montador, o diretor do filme, o produtor, o mixador do filme, juntava todo mundo dentro do estúdio com dois ou três microfones e era numa paulada só, um canal só. Então eu ficava na mesa mixando quatro microfones! Então a gente já ensaiava um pouquinho, não é que ia na raça, não tinha vai e vem, era só vai: errou, volta e faz tudo de novo, não editava. Então o *foley* naquela época era muito semelhante, analogizando a coisa, à sonoplastia da rádio. Era igual à radionovela, da onde a maioria das pessoas, até alguns deles, vinham. Na antiga AIC, onde eu trabalhei durante muitos anos, 5 anos, tinha o Benito de Nardo que era um sonoplasta, foi da rádio São Paulo, das radionovelas. E ele é dessa geração de fazer tudo, só que ele não fazia pros filmes brasileiros, ele fazia *foley* para os filmes estrangeiros que iam para a televisão, que eram lá da década de 30, aqueles filmes da RKO Pictures, Castle Films, que naquela época nem existia a versão banda internacional, não existia uma M & E. Então eram filmes que não tinham uma M & E, não tinham nada, mas eram filmes que estavam sendo dublados para a televisão, então ele refazia toda a sonoplastia do filme.

**Rosana:** Era separado o *foley* do efeito?

**Sasso:** Assim, os ruídos eram: liga carro, sai carro, coisas que você não tinha como fazer dentro do estúdio. Na AIC em particular, tinha uma velha geladeira Westling House e todas as portas de carros eram feitas naquela Westling House. Tinham duas ou três portas numa armação de madeira e um portãozinho

que rangia, todas as portas e portõezinhos eram feitos... Tinha uma veneziana de subir e descer, que abre aquela folha... Aquelas coisas antigas... Tudo era feito na hora e tinha um cara que fazia na hora. No máximo, quando essa pista saía dessa etapa de gravação ela ia pra moviola pro montador, porque nem editor de som existia, botar em sincro as coisas que estavam muito fora, de repente um tapa na cara... Não que nem hoje, que você tem até coleções de tapas, coleções de pontapés, que funcionam bem mais que *foley*... Aí também é uma questão minha pessoal que eu vou discutir mais pra frente, mas tinham coisas que não tinha como... Não existia coleções de efeitos, havia uma coleção muito famosa nessa época que era a Major Records e era uma coleção usada em radionovela, americana, e custava os tubos aqui. Nós vivíamos no Brasil, um país que mal e porcamente estava produzindo prego. A nossa indústria aqui, na década de 60, era... A gente dependia de muita coisa vinda do exterior. Então na realidade, toda essa parte de ruídos, havia a pista de ruídos, efeitos sonoros, que às vezes as pessoas gravavam. Vinha um louco lá com um gravador Crownccorder de fita de ¼, daquelas pequeninhas, de uns rolinhos desses de cinco centímetros de diâmetro, e de repente até gravava um fusquinha saindo, um DKV... Aí você gravava aquele som num gravadorzinho bem chulé porque nem Nagra... Nagra era um luxo! Principalmente para aquelas produções que eu conheci aqui em São Paulo, onde praticamente tudo era dublado.

Então você tinha esse ruído de sala, quando era uma produção mais bem elaborada, que aí juntava quatro ou cinco dentro do estúdio e fazia de uma vez só, e essas pistas de ruídos que eram editadas... Tiros ou coisas assim.

**Rosana: Vocês sabiam que estavam fazendo *foley* ou era uma questão de complementar a trilha?**

**Sasso:** Começa que *foley* é um nome que começou agora, faz pouco mais de 14 anos. Na era digital é que tudo mudou e começou-se a usar esse nome. Eu sempre chamei de ruído de sala ou contrarregra, na minha cabeça sempre foi isso, *foley* agora... ADR em vez de dublagem... Automatic Dialogue Replacement... Puta viadagem! *Foley* pra mim é ruído de sala mesmo! Ponto. Essa americanização do nosso cinema pra mim, pessoalmente, é uma grande palhaçada. Mas tudo bem, essa é uma opinião minha pessoal. Eu acho que a gente tem o pé no cinema muito mais europeu do que americano. E não adianta, o dia que alguém me provar que isso não é verdade eu falo: ah, realmente agora vocês me provaram. Nosso cinema sempre teve esse pé na Europa porque veio de lá mesmo.

**Rosana: E essa ruidagem vem de lá? É inspirada?**

**Sasso:** Aí que tá... Se seguia... Aqui em São Paulo, os filmes de São Paulo, e aí você tem que fazer uma pesquisa muito maior, se você pegar a cinematografia paulistana, ela sempre foi diferente da cinematografia carioca, que era um pouco mais elaborada... Tanto que o som direto entrou no Brasil pelo Rio de Janeiro e não por São Paulo. Os primeiros filmes com som direto da década de 60 foram feitos no Rio de Janeiro. São Paulo, posteriormente, começou a fazer coisas, mas ainda aqui se filmava muito sem som. Alias, até vou contar, tinham situações de dublagem em que se chamava um cara que fazia leitura labial porque a script girl, script boy, não tinha anotado o que o cara falou porque mudou o texto! E aí na hora que ia dublar... Puta! Ele tá falando o que ali? E aí quantas vezes não ia alguém pra fazer a leitura labial pra descobrir o que o ator tinha inventado. Um caco qualquer que ninguém sabia o que era e nem

sequer se gravava numa porcaria de um gravadorzinho. Quando entrou o cassete, já tinha gente que usava o cassete pra fazer gravação do diálogo de referência. O som guia pra fazer o script, mas enfim.

Então esse conceito do *foley* não era com é hoje, era realmente mais um processo pra cobrir as eventuais faltas de determinados ruídos. Só, nada mais. Não existia o desenho de *foley* do som. Uma mixagem naquela época era muito simples. A pré de diálogo sempre existiu e estamos falando de no máximo 3 pistas que viravam uma. Ambientes, quando era um filme muito cheio de ambientes, talvez 3 pistas que viravam uma, porque tudo era monofônico. Aí você tinha a pista de *foley*, ou ruído de sala, que já estava pronta num canal só. Você poderia ter uma ou duas pistas de ruído que você não fazia pré e tinha uma ou duas pistas de música. Então quando você ia pra mixagem final você tinha 8 canais e não tinha automação. Não tinha nada disso, e outra, mesmo já gravando em fita magnética perfurada, a AIC, principalmente, nem tinha sistema *Rock and Roll*. Se você errava, tinha que voltar do início e fazer de novo. E não dava nem pra editar, porque se você editasse, o gravador não tinha um sistema que apagava e fazia uma emenda eletronicamente perfeita. Então você ensaiava os rolos de mixagem uma, duas, três, cinco vezes e ia numa paulada só. Errou meu amigo? Volta. E não tinha muito o que fazer. Então esse conceito de desenho de som que a gente tem hoje, da década de 60 e inclusive na década de 70, nem tinha. E com um agravante maior: como o som das salas de cinema era muito ruim, e daí vem toda essa cultura, ou esse estigma, de que o som do filme brasileiro é ruim, mas não é ruim porque foi captado ou mixado de forma ruim, não é. Até tem... Não vou dizer que não. Eu que restaurei aqui vários títulos da cinemateca, tem umas coisas que são inomináveis, é uma cagada de elefante... Tem umas coisas que são ridículas, medíocres de se ver, e a gente vê que é coisa feita nas coxas, mas é exceção. Mas as salas de cinema eram muito ruins, então você também não podia ficar empastelando demais, emperiquitando demais o áudio porque você não conseguia mais ouvir na sala. As salas não tinham resposta de graves, tudo era naquela curva de Bell, na região de 2000/3000 hertz, pra dar mais brilho. Então vinha a voz telefônica e quando entrava musica era só música, raramente se punha música debaixo de diálogo, porque podia comprometer a inteligibilidade. E quanto menos empetecado se fazia ruídos e coisas do gênero, melhor. Então os ambientes também eram coisa simples, e eu digo isso: o *foley* acompanha exatamente todo esse mesmo desenho. Então não dava pra você fazer muito porque não tinha nem espaço, lembrando que você tinha uma faixa dinâmica de 50dB, 55dB, contra 120dB hoje no digital.

Aqui em São Paulo, os estúdios todos, tanto a AIC quanto a Odil, o Zancoviski, tinha um na Rua São Paulo... Film som, que era do Vitale, eram todos estúdios que vinham, carregavam consigo equipamentos da década de 40. Por exemplo, a AIC era a Maristela, coisas que sobraram da Maristela, coisas que sobraram de outras empresas, da Vera Cruz. Tinha um estúdio da Vera Cruz, na Rua 7 de abril, que usava aqueles mesmos equipamentos da década de 40. Então vamos falando sério, dentro daquela realidade era tudo muito tosco. Sendo que fora do Brasil, notadamente nos Estados Unidos, já existiam esses equipamentos *Rock and Roll* no final da década de 60, já tinha Magnasinc, já tinha Magnatech, que eram equipamentos em que você gravava, ia pra frente, ia pra traz, editava. Não tinha automação na mesa, mas você podia editar o que estava gravando e você podia gravar em 3 pistas, em 4 às vezes. No início eram sempre 3, um magnético de 35mm em que você podia gravar em 3 pistas. Então era normal, você tinha mesas com já... Consoles americanos com 20, 18, 16... Antigamente era tudo meio múltiplo de 3.

Mesa de 8 tinha, mas era sempre assim: 12, 24, 36, 48... Eram outros múltiplos, hoje é tudo múltiplos de 8. Naquela época já saía meio que com 12, o mínimo era 12, e aí de 12 você podia pedir uma mesa de 24, aí já pulava pra 32 e aí pulava pra 48, e assim por diante... Ninguém tinha essas mesas aqui em São Paulo, e no Brasil, aí sim, lá no Rio de Janeiro entra a Somil com as Magnatechs. E já com outro conceito, tanto que é no Rio de Janeiro que o *foley*, na realidade, começa a ter uma outra conotação dentro do cinema brasileiro. Enfim, aqui não tinha artista de *foley* no sentido literal da palavra, era o próprio montador, com o produtor, o mixador que iam pro estúdio e faziam a maior algazarra. Aliás, virava uma bagunça, você literalmente dava soco em melancia, em coisas do gênero. No Rio de Janeiro não, a Somil entrou com o sistema Magnatech de *Rock and Roll*, vai e vem, e já tinham mais pistas. A mesa deles, se não me engano, era de 16 canais, enfim... Quem pode te ajudar em alguma coisa é o Hernani Hefner, que é um dos grandes pesquisadores de som do cinema brasileiro. Vale a pena porque ele tem datas, se você quiser fazer um trabalho seguindo uma cronologia, ele tem dados inclusive de quando foi feito o primeiro filme com som direto. Não sei do *foley* se ele saberia porque eu não sei se existe registros disso, mas enfim, o Hernani é uma boa, você deveria pelo menos conversar com ele.

No Rio de Janeiro aí sim, lá já tinha o conceito de *foley* em algumas produções. Lá já o som direto era uma coisa muito mais comum na década de 70, já em 60 já tinha alguns equipamentos de som direto, tanto que o Hirszman usou alguma coisa nos primeiros filmes dele, o Glauber também fez testes. Enfim, o Hernani vai te dar datas mais precisas. E lá já tinha, por exemplo, Geraldo José, que é um dos grandes *foley artists*, mas ele também já vinha com aquela bagagem da rádio, da sonorização de radionovela, o Antônio César, que foi discípulo, se não me falha a memória, do Geraldo José, o M. Guilherme, que era o Manoel Guilherme, que trabalhou também junto com o Antônio César, o Walter Goulart, que é outra figura, são todos contemporâneos. Eu não estou dando preferência a esse ou aquele, são todos contemporâneos. Depois, mais pra frente, já na década de 80, tem o Rogério, filho do Goulart, que continua fazendo *foley* junto com o Antônio César até a morte do Antônio César. Então no Rio já tinha essa coisa do *foley* e você já podia gravar em 3 canais. A máquina tinha um magnético 35, então você já podia fazer a divisão de passos, específicos e mumunhas, como eles chamavam no Rio de Janeiro, que eram aquelas coisinhas... Pegou um negocinho... Mumunhas... Ainda se tinha muito essa coisa de gravar os efeitos usando coisas como um aparelho, no *foley*, um aparelho de telefone, pegar a tampa da panela e jogar água e mexer, fazer mesmo esse desenho com o intuito de criar uma realidade sonora condizente com o que você estava vendo. Mas continuava o problema da deficiência das salas... Tanto que você vai pegar filmes da década de 70 em que você praticamente não ouve nada, aliás, recentemente a gente restaurou aqui o som do "Xica da Silva" e o filme praticamente... A gente sabe que tá lá, você ouve que tem ruídos, tem ambientes, mas tá tudo enterrado pra priorizar o diálogo porque se não o diálogo não era inteligível na sala de cinema. No Rio, sim, começa essa coisa de você já gravar *foley* em mais do que 1 canal e sem mais toda aquela palhaçada de ter 3 ou 4 pessoas dentro. Palhaçada no sentido de que era uma brincadeira, de gravar isso de uma forma tosca. Então já havia todo um critério, havia um mapeamento, mas ainda nessa época não existia a figura exata do editor de som. O editor de som era uma coisa que já se sabia e quem traz a edição de som para o Brasil é a família Barreto, vem da Europa, os Estados Unidos não existe no cinema brasileiro. Então tudo que era finalizado tinha toda a escola do cinema novo, notadamente italiano, partindo pra França inclusive, com algumas nuances britânicas de

tipo de gravação, porque vieram estrangeiros pro Brasil. Aqui em São Paulo notadamente da Inglaterra por causa da Vera Cruz, e isso deixou marcas, e algumas coisas operacionais ficaram dentro disso. No Rio de Janeiro teve mais a coisa da França, então quando o Luiz Carlos Barreto e a esposa, a Dona Luci, começaram a fazer as produções grandes, os primeiros filmes do Bruno, aí sim já começava a aparecer essa figura do editor de som, que veio importado da França.

E o *foley* continuava com o nossos queridos Geraldo José, Antônio César, M. Guilherme, inclusive o próprio Goulart, e aí sim já tinha todo um desenho sonoro. Inclusive já começou a entrar, ou a se pensar, que o filme poderia ser vendido para outro país, em função até de uma possível dublagem pra outro idioma, não existia homevideo, home theater, não existia nada, era cinema. Se alguém ia dublar, ia dublar pra passar no cinema, se muito pra passar na televisão. O que não era uma coisa muito comum, um filme brasileiro ir para a televisão estrangeira, mas de qualquer forma, havia essa possibilidade de dublar o filme em outro idioma, notadamente em italiano, em francês, em alemão, em espanhol, porque são países que tem a sala que passa o idioma original, mas tem a lei da dublagem, que é meio que obrigatória.

Então já começou a criar-se nos anos 70 essa noção de que o produto tinha que ser muito mais bem elaborado, e isso vem do Rio de Janeiro. São Paulo ainda continuava mixando com aqueles mesmos velhos equipamentos caindo aos pedaços, só muda isso em 1976, até 1976 São Paulo trabalhava no vai e não volta. Mas a Somil também entrou em decadência e começou a ficar sucateada, como tudo nesse país se sucateia, pelos mesmos problemas que você, eu, e nós temos: nunca teve uma política econômica voltada pra importação e exportação. Para a importação de equipamentos específicos, os impostos são escorchantes, além de a gente ter vivido por vários planos econômicos, tinha problema da desvalorização da moeda, a diferença do dólar ou da libra esterlina, que era uma coisa absurda. Então a gente vivia essa realidade de que as coisas eram muito complicadas, trazer alguma coisa pro Brasil era uma coisa complicada, cara. E além da gente ter os problemas internos, que o nosso dinheiro sempre foi um dinheiro inflacionado, sempre deu problemas, na época do governo militar a inflação era ditada por lei, e de alguma forma isso até ajudava a você fazer planejamento pra dois, três, quatro anos, porque não mudava. Mesmo sendo uma inflação imposta, os empresários conseguiam fazer uma previsão orçamentaria de 2, 3 anos, coisa que hoje eu não sei fazer... Hoje eu não sei fazer uma previsão da nossa área, talvez outros setores industriais e de comércio até consigam. Na nossa área de cinema, você imaginar o que você vai fazer agora pra investir daqui dois anos... Desculpa, mas você está enfiando um cano de 12 na boca e puxando o gatilho. Então voltando, naquela época a Somil também sucateou e apareceu a Neo Som, que era o próprio dono da Somil, que montou a Neo Som bem sucateada, mas em 1976 surge a Álamo. Aí aparece a Álamo aqui em São Paulo dentro de um cenário totalmente da década de 50 ainda, a AIC continuava com aqueles mesmos equipamentos, a Odil, o Zanca, melhoraram... Alguns entraram com Magnasync, mas era muito tosco. E cada um inventava alguma coisa pra ser diferente do outro e no fim, falando francamente, tudo era uma grande de uma merda, principalmente a gravação ótica, a gravação ótica realmente era um horror. Até a década de 50... 60... Quando ainda você tinha muito estrangeiro trabalhando no nosso cinema, notadamente os europeus, a qualidade do som ótico, a dublagem era feita em som ótico, não tinha magnético, o magnético aparece depois da guerra, e mesmo assim aqui era uma coisa do outro mundo. A Somil também muito caindo aos pedaços, os técnicos que lá trabalhavam, e

eram excelentes técnicos, o Rio de Janeiro tinha grandes técnicos, técnicos de mixagem, técnicos de som direto, já tinha o início dos editores de som, que estagiaram com alguns editores que eram da Europa e coisa do gênero. E aí entra a Álamo em 1976 com a Magnatech, já numa segunda ou terceira geração de equipamentos, que já eram todas máquinas a cristal. As máquinas antigas eram máquinas todas que funcionavam com motor interlock, 60Hz. Você tinha que ter uma usina hidrelétrica pra fazer aquilo rodar e consumia uma energia absurda, tinha que ter motor master... Era uma coisa... A AIC tinha também, eu me lembro que quando eu mixava na AIC, que era um sistema mais antigo, eu tinha um motor interlock, um motor de sincronismo, que pesava pelo menos umas duas toneladas, quando você ligava, que ligava os campos do motor, era igual a filme de terror, as lâmpadas meio que piscavam, e é ridículo, mas é verdade.

Aí entrou a Álamo, nessa época o som já tinha evoluído muito, mas o som ótico deixava muito a desejar... Mas o nosso assunto é *foley*, resultado: a Álamo começou a fazer as primeiras mixagens, mas não gravava *foley*, só dublava e mixava. Os filmes que lá chegavam era porque já haviam sido editados por alguém e no início eram só filmes de São Paulo, que ainda tinha o conceito do montador editar o som. Então quando tinha ruído de sala, esse ruído era gravado em algum estúdio menor e ainda macarronicamente, como era até então. Nem várias pistas tinha, o que tinha agora, já que a Álamo já tinha naquela época 16 pistas, que era uma mesa de 16 canais, *Rock and Roll*. Então, de repente, você tinha o ruído de sala, às vezes, em duas ou três pistas, mas em 17,5mm, não num 35mm, mas ainda gravado daquela forma bem macarrônica, mesmo pra produções mais bem elaboradas. Se você pega filmes anteriores, por exemplo, o *Person*, que era um cara que cuidava dos filmes, se você ouve o som dele, o filme dele nessa parte de *foley*, você vai ver que é tudo bem simplesinho, não existe essa ênfase que tem hoje, como você vai pegar em "O Pagador de Promessa" e tantos outros. Os ruídos que estão lá são os ruídos que interessam, é o desenho de som que interessa e que era o próprio montador que fazia.

Quando começa a Álamo a mixar, aí já aparecem os *foleys* em mais canais, mas em outros lugares. A Álamo não tinha um estúdio pra *foley*, e outra, a Álamo era um estúdio muito pequeno, na Major Sertório, que tinha um andar e meio de prédio, então não rolava. O estúdio era muito simples, mas com uma tecnologia de ponta e um som ótico maravilhoso.

A Álamo cresce e se muda para a Vila Madalena, com um prédio já construído pra ser estúdio. Aí sim é feito um estúdio pra ruídos de sala. Era um estúdio grande, o mesmo estúdio de mixagem, ele era reversível, podia ser usado também como mixagem. Então lá tinham vários pisos, a acústica da sala era flexível, ou seja, era maleável, você podia dar mais espaço ou menos espaço. Você podia colocar 4, 5, 6 microfones, então fazer perspectivas, isso se fazia ainda no *foley*, alguma perspectiva de som saindo era feita quando você estava nesse microfone principal e abria um lá do fundão, pra dar esse distanciamento. A dublagem também usava isso, sempre 2, 3, 4 microfones, pra criar essas profundidades, pra não ficar aquele som chapadão - essa era uma característica da Álamo bem clara.

Você tinha, por exemplo, pra gravar água, se você pega os filmes antigos você dá risada, porque nitidamente você está vendo que as pessoas estão com a mão numa bacia. Não tem peso aquele "schleple schleple", é uma coisa medíocre, um cara pula numa piscina e faz "plash"... Me parece, eu não tenho certeza, que a Álamo foi o primeiro estúdio a trazer Sound Ideas pro Brasil, em fita magnética, em fita de

1/4, onde os sons eram divididos por frequência. Como você ouvia muito rápido e precisava ir pra faixa trinta, entre um ruído e outro tinha uma frequência de 40Hz que correndo fazia vuuu vuuuu vuuu, e você contava... Às vezes você errava por uma a mais ou a menos... É ridículo, mas era assim que a gente trabalhava.

Aí sim já tinham os ruídos, aí o seu Michael importou alguns discos de efeitos da Audio Fidelity Records, o Sound Ideas, cassetes da BBC, efeitos da BBC só a Álamo tinha aqui.

**Rosana: Quem gravava foley na Álamo?**

**Sasso:** Não existia um técnico, não existia *foley artist*. Na Álamo já era a figura do Antônio César e do M. Guilherme. Todos os filmes que mixavam na Álamo a gente insistia para que chamassem ou contratassem esse dois *foley artists* pra fazer os ruídos. Porque já não dava mais pra trabalhar daquele jeito, a partir de 78, 79 e já na década de 80, tudo aquilo que a gente tinha de tecnologia não permitia mais um ruído tosco. Por exemplo, o Luzia Homem, que foi um filme em Dolby Stereo do final da década de 80, tinha 6 pistas de *foley*, que pra época era um negócio do outro mundo. Era um filme de ação, um filme cheio de movimento, além de ser Dolby Stereo, Dolby Stereo ótico. Então a gente sugeria que se chamassem pessoas pra fazer o *foley* que fossem pessoas do ramo e, às vezes, - eu não me lembro em quantas oportunidades - até o Geraldo José veio gravar algumas coisas na Álamo, mas era mais o Antônio César e o M. Guilherme. E foram assim até a década de 90, inclusive aqui na JLS idem. Trazendo isso já pro nosso mundo moderno, quando a JLS tinha o departamento de edição de som, até fazíamos aqui, tinha o estúdiozinho lá no fundo onde a gente fazia alguns *foleys*, o Edu, seu professor Eduardo Simões dos Santos Mendes fazia, eu fazia, Daniel Fernando Bonassi Sasso fazia também, o próprio Luiz Adeldo também fazia, a Nathalia ajudou a fazer. Por exemplo, eu me lembro um dos ruídos que o Luiz Adeldo fez que pra mim era muito bem feito e muito real, era no extremo Sul, a neve caindo, tinha que ter aquele ruído de neve e ele fez bolinhas de papel de seda que dava essa textura. A Monica Schimdt queria esse ruído por causa da tempestade e o Luiz Adeldo fez essas pelotinhas de neve que caíam, não eram bem flocos de neve porque eles estavam na montanha, era algo que podia ter um ruído. Você visualmente vendia um desenho de som assim, o Luiz fez esse trabalho entre outros.

Mas a gente não tinha um *foley* que era integral, a gente fazia as coisas muito mais pontuais e muito mais do desenho da própria edição de som. Não raramente vinham as coisas, aí sim gravadas com o Rogério Goulart, o Antônio César, o Manoel Guilherme já tinha morrido nessa época, o próprio Walter Goulart fazia algumas coisas, e a gente recebia isso. E nessa época a nossa mídia, a mídia que se usava no Brasil, era a fita Hi8 de 8 canais, então o *foley* vinha em 8 canais. Você tinha passos 1, passos 2, específicos 1, específicos 2.

**Rosana: Isso eles já juntavam?**

**Sasso:** Não, tá tudo separado.

**Rosana: Mas eles não tinham gravado em 4 canais e reduzido para passos 1?**

**Sasso:** Não... Os dois dentro do estúdio gravavam, e era todo mundo dos principais, porque passos 1 e passos 2... Podia até ter passos 3 se era um filme com muita gente, então tinha primeiro plano, segundo e terceiro. Essa era uma característica deles, de dar para o mixador a chance de criar profundidades entre o primeiro plano, segundo e terceiro, sendo que o terceiro era opcional, o cara tá lá na esquina, fecha essa merda, e, aliás, eu fiz muito disso.

E aí, normalmente, você tinha dois específicos, imaginando em duplas, você tinha passos 1 e passos 2, específico 1 e específico 2, m umunhas 1 e m umunhas 2, e aqueles últimos 2 eram a decidir. Ou era alguma coisa que completava um passo, ou, às vezes, não tinha nada. Se era uma cena muito simples dentro de uma sala, duas pessoas conversando com uma movimentação básica, levanta da cadeira e sai andando, isso acontecia naqueles primeiros 4 canais, que eram os que estavam sempre mais usados, mas já tinham todas essas características para quem mixasse pudesse criar essa profundidade.

Já na Álamo existia isso, voltando um pouquinho, as grandes produções mixadas na Álamo, aí você entra no meu currículo e você vai ver, tem vários que tem, e tem essa coisa de ter gravado em 5, 6 canais, mesmo em filmes mono. Por exemplo, você tem um filme mono que foi gravado em 5 ou 6 canais que é do Fábio Barreto, o “Índia”, e depois ele faz “Luzia Homem”. O “Índia”, por exemplo, é um filme riquíssimo em *foley*, e aí já tinha muito essa coisa de juntar o *foley* e o ruído de som direto. E aí vem a minha escola pessoal, que está sempre voltada mais à Europa do que aos Estados Unidos, desde que eu comecei a mixar. Meu primeiro mestre de mixagem foi o Carlos Fosco. Meu primeiro professor foi aquele meu cunhado com quem eu trabalhava, Willian Bonas, mas o Carlos Fosco era engenheiro de Cinecità, então ele trazia com ele toda aquela bagagem de Cinecità, numa época que Cinecità era Cinecità. E ele me contava como ele fazia as mixagens, ele foi o mixador do “O Pagador de Promessa”, por exemplo, que tem uma puta mixagem, tanto que é o filme que ganhou Palma de Ouro, que não tem nada a ver com mixagem, mas enfim, o filme agradou como um todo.

Então eu sempre gostei do *foley*, mas de uma maneira muito parcimoniosa...

**Rosana:** Chegamos a essa pergunta: qual a função do *foley*?

**Sasso:** Mas aí é pessoal... Eu, por exemplo, discordo, pro meu gosto pessoal, do *foley* ostensivo, pra dizer que tem alguém fazendo aquilo. Já que a Rosana fez o cara escrevendo, nós vamos calcar isso! Não! A minha briga pessoal com as prés de *foley* é exatamente de você colocar o som dentro daquele contexto chamado imagem. E hoje eu assisto mixagens, principalmente em dvd e bluray, já que eu questiono sempre a qualidade da sala de cinema, e eu vejo coisas que me deixam profundamente irritado, a coisa do som off... O cara sai e vai andando, quantos metros tem aquela porra daquela sala? Aí quando a câmera corta tinha 3 metros. Aí começa essa coisa que eu começo a me questionar e questiono quem faz: o que mudou isso? O que acrescenta? O que isso significa no todo? Ficar contando um monte de historinhas no som fora da tela que não tem ligação com o filme? Isso virou meio que uma doença, essa coisa de contar historinha... Tem alguém na cozinha fritando, se na cena seguinte vamos todos para a cozinha tomar um café ou tomar uma sopa, admito ter ouvido alguns ruídos de panela, ou até a panela de pressão ao fundo, que é um outro som que é característico e te remete a essas coisas, mas de repente você ouve lá o cara



cortando a cenoura...Você acha que o espectador tá pensando que existe um palhaço na cozinha cortando uma cenoura? Se essa cenoura não tem nada a ver com o filme? É aí que começa a parte Zé Luiz chato: eu gosto do *foley* desde que ele esteja dentro daquilo que eu estou vendo e com níveis que sejam minimamente coerentes. Não é porque o cara dá dez passos que você ouve os dez passos, você pode ouvir 5! O cara sai, alguém viu que tinha um tapete? Em nenhum momento do filme, e isso é uma coisa que você vê em filme brasileiro muito, aquela cena que mostra no primeiro momento sala e você fala: tem um tapete aí no meio. Aí fica: sai da madeira, vai pro tapete, sai do tapete e vai pra madeira... B é é é é é! Precisa? Coloca isso, mas dá dois passinhos e aí já ouve o “chuchuchuf” do tapete. É o que eu chamo de uma coisa subliminar, você induz o cara a pensar que ele está ouvindo aquilo. Já pensou você fazer um filme de trem de duas horas e você fica com o “cleclec” na sua cabeça? Assiste filme de trem e vê se é assim? Não... Você ouve lá no fundo e às vezes, pra lembrar que você tá no trem, passa uma cancela. São sons que você tem no seu subconsciente, que você nem sabe o que é, mas te remetem àquilo. O próprio Titanic, você acha que aquela merda não fazia barulho? Claro que fazia! Lógico! E por acaso o filme ficou com aquelas máquinas a vapor trabalhando? Não! De vez em quando, pra lembrar que você estava dentro do navio, além das cenas externas, você ouve o “bóóóóóó”, pra dar uma pitadinha, pra lembrar, entendeu? É que nem avião, eu mixei uma vez um filme que tinha uma sequência de avião o tempo inteiro com aquela porra da turbina na orelha! Não é assim! Mas no avião é assim... Mas o espectador tá na sala de cinema, ele não está no avião, você tem que lembrar que ele está no avião. Aí vinha a aeromoça, “ploc plec ploc plec”, com um sapato grosso, passando em cima daquele piso que é oco, não precisa disso!

**Rosana: Você acha que isso foi mudando com o tempo? Antes tinha que ser simples e pontual?**

**Sasso:** Hoje está excessivo e pontual, hoje se valoriza o ruído. Entenda da forma artística, o *foley* é uma coisa de arte, ela tem todo o lado técnico, você tem que saber microfonar, você tem que saber encontrar uma posição de microfona que faça com que aquele ruído que você está gravando soe o mais natural, o mais verdadeiro possível, isso a gente vê em making of de quilo! Desde batata chips até esponjinha de aço, você faz milagres, você consegue fazer coisas maravilhosas. Hoje grava-se 16, 20, 50, 60 pistas de *foley* pra um monte de coisas que não acrescentam... Aquela velha história, não acrescenta. Pra mim, a função de um ruído, seja ele de *foley* seja ele montado, seja ele produzido, porque é um efeito especial, ele tem que ter uma função pra cena, fazer um ruído por fazer, porque o cara... Essa é uma cena que eu vi: o cara tá sentado na varanda da fazenda, conversando, os dois caras aqui, a câmera por trás, de vez em quando corta pra plano e contraplano e aí passa uma cabrita, sei lá... A 30 metros.... “Tictictictic”... Mas os caras tão falando! Que função tem aquela cabrita a 30 metros? É mais fácil no contracampo, off, um “m é é é é” lembrar que por acaso tem uma vida animal lá atrás que não é dos dois aqui na frente. Aquela coisa de passar um cara lá no fundo, com um carrinho de mão... Não é esse o foco da cena! Você está criando uma perspectiva que está tirando atenção daquilo que interessa que são os dois atores falando! Esse é um questionamento meu muito pessoal. E se você pegar os filmes que eu mixei, você vai ver que todos eles, a exceção daqueles que me obrigam, mas vou te dar um exemplo de filme de *foley* sutil o “Hoje”, por exemplo, da Tata. O filme é um silêncio, mas se você estiver numa sala de cinema boa, ou assistindo num DVD ou num Bluray bom, você vai ouvir quanto ruído tem no fundo, muito pontual,

criando aquela atmosfera de um apartamento vazio que vai mudando com o passar do filme. Não tem essa coisa de o cara estar lá no fundo coçando a cabeça porque não significa nada. Pra mim, dentro do que eu estou vendo... No contracampo você ouve lá um cara, no caso do filme da Tata, tinha uma mudança acontecendo, então você ouvia alguns ruídos como uma máquina de lavar, uma geladeira sendo carregada, você ouvia um barulho metálico, pra lembrar que está acontecendo alguma coisa fora daquele ambiente e, depois, a câmera muda e vêm os caras entrando com uma peça. Você já preparou aquela entrada, porque o cara chega e pergunta: onde é que a senhora quer que a gente põe isso? Tem função. Agora, se não tem nada disso acontecendo, e você fica enchendo, empeticando no 5.1, que tem ruído aqui, ruído ali, meu! Fecha a porta do cinema que tá fazendo barulho! Então o *foley* pra mim é muito disso, não é uma coisa de você ter que fazer tudo que está lá e o mixador tem que por tudo. Não! O ouvido do ser humano tem uma característica absurdamente fantástica, como a dos outros animais, é seletivo. Você ouve o que te interessa, a gente pode agora ficar no meio de uma cachoeira, eu ligo um puta de um pinknoise aqui dentro e eu fico olhando pra você e você pra mim, e você me ouve e eu te ouço, e o nosso ouvido descarta a cachoeira.

**Rosana: Se entrar um passarinho, aí a gente ouve?**

**Sasso:** Se entrar um ruído além, você logo já percebe e você volta de novo pro seu foco. Agora num filme, o mixador é o ouvido do espectador, pensa desse jeito que é mais fácil de entender. O mixador, na realidade, é o grande ouvido do filme, é aquele cara que vai ficar encontrando todos os pontos de equilíbrio entre as  $n$  situações sonoras que existem. Se o cara tá falando e, de repente, “cocorocó”, pra que tem essa galinha? Alguém olhou pra lá? Se você tiver alguma coisa porque o cara vira, dá uma olhada e volta, e aí passa uma motocicleta, o cara virou na hora da filmagem - pela interpretação dele ele resolve dar uma virada e volta - e aí você acha que no desenho de som é cabível botar uma motocicleta que passou e condiz com o olhar dele, tudo bem, acho ótimo, desde que o diretor ache ótimo. Porque também tem esse outro detalhe, o filme não é nem meu, nem seu, o dono é o diretor.  $N$  filmes eu já mixei na minha vida e o diretor disse: Zé, tira essa merda! Zé, não quero. No início eu ainda ficava: achei legal essa coisa desse passarinho! Não quero! Ali tem aquele rapaz passando no fundo, é legal aquele barulhinho. Zé, não quero! Eu também era assim, mas com o tempo eu aprendi que mute ou delete funcionam muito bem. Eu comecei a entender de uma outra forma, essa é uma evolução que cada um tem, e isso é muito pessoal. O Armando mixa de um jeito, o Luiz mixa de outro jeito, o Pedro, o Paulinho mixa de outro jeito, o Pedro Sérgio mixa de outro jeito, o André Tadeu, cada um tem um estilo. Aliás, é como se fosse uma pintura. Imaginando a mixagem como uma pintura, cada pintor tem o seu próprio estilo, uns são modernistas, outros são mais clássicos, outros são renascentistas, outros são parnasianos, vai muito de cada um. Agora tem uma coisa nisso tudo que é o filme na tela, então não adianta você querer inventar sonoridades que pra mim não significam nada, ao contrário. Principalmente pro filme brasileiro, que é um filme sempre onde o foco é texto, nós não fazemos filme de galáxia, filme de guerra, filme de bandido raramente fazemos, filme de ficção científica - eu não conheço nenhum filme brasileiro que usou todos os artifícios que a ficção científica usa. Os nossos filmes são filmes onde o ator se expõe, interpreta, e a câmera tá focada naquilo, então não adianta a gente querer inventar um monte de historinha fora do áudio com *foley* ou sem *foley*, porque não funciona.

**Rosana: Qual é o papel do digital nessa história? Antes do digital já havia isso?**

**Sasso:** Sempre! Mas vamos colocar: na época em que era um pastelão, no sentido que era uma pista só, esse era o conceito, isso era o que eu conhecia, eu achava divertido, uma droga, mas divertido. Eu tinha essa noção dos filmes que eu assistia estrangeiros, eu sempre gostei muito de ir ao cinema. Hoje eu não vou mais, eu prefiro alugar, comprar e assisto na minha casa, porque hoje o cinema pra mim é uma estrebaria. Eu estou pensando em inventar um papel que não faça barulho pra pipoca, pra jujuba, o papel crepon funciona, mas ele mancha. Hoje pra eu ir ao cinema só se for numa sessão tipo onze horas da manhã porque não tem ninguém, mas mesmo assim... Eu espero um ano pra ver uma coisa que eu quero, porque eu vejo em casa, desculpa a modéstia, mas num puta dum home theater calibrado pelo Carlos Klachqin, que sempre que vem aqui ele vai lá e recalibra, tenho na versão 5.1 e 7.1 e tenho na versão 3d e não 3d. Mas voltando, esse conceito da coisa tosca já vem lá de trás, mas era o que tinha e era uma realidade. Eu me lembro que eu mesmo fiz muitos ruídos de sala e eu sempre achava que podia ser menos, mas era o conceito da época e eu estava lá. Isso permaneceu dentro dos anos seguintes, na Álam o isso eu já controlava mais, eu já discutia muito, tirando fora o que não precisava. E quando entrou o digital, onde você já tem a multiplicação de canais, tudo já começou a ficar exagerado. Veja bem, o digital está dividido em duas etapas, tem o digital no período onde tudo era DA 88, a gente gravava em fitas de 8 canais, e depois entra a segunda etapa do digital, que já é você estar trabalhando direto com as workstations, tipo Pro Tools e coisas do gênero. Na primeira etapa, aquele que a gente falou do *foley* e coisas do gênero...

**Rosana: As edições da JLS são nessa fase?**

**Sasso:** As primeiras sim, a JLS foi quem usou de cara DA 88. A JLS foi o primeiro estúdio Dolby Digital que teve na América do Sul. Eu fui o primeiro estúdio credenciado e, na época, a minha plataforma de edição de som era o Waveframe, já tinha 16 canais, estamos falando de 1995, máquina 16 canais, o Pro Tools nem existia como Pro Tools, era Sound Tools ou coisa parecida, eram dois canais, tinha 1 undos e eu tinha 256 undos. O conceito do Waveframe era como se fosse uma grande moviola com um grande gravador, ou seja, você editava e mixava nele, não tinha plug ins, nada, você usava a mesa, usava os periféricos, os hardwares externos, reverberação, compressor, faziam parte daquilo lá. E nesse período o digital é todo em DA 88 pra mixagem final, o *foley* já obedece aquilo que eu falei lá atrás, o nosso querido Antônio César e o Guilherme, depois possivelmente com o Rogerio Goulart e o próprio Walter, gravavam os ruídos de sala tanto dos filmes de São Paulo quanto dos filmes do Rio. Vai fazer sala, já liga pro Rogério, lá na RGA, marca com ele, eu sei que você vai ficar feliz e eu mais ainda. E sempre vinha tudo arrumadinho, vinha um relatoriozinho bem simples. Antes tinha uma coisa importante que tem que ser dita, na época ainda sem o digital, a mixagem tinha um mapa, como se fosse uma partitura que o editor desenhava, onde você tinha todas as pistas e o que entrava e o que saía com as marcas do que era fade in fade out, onde tinham os *foleys*, os salas, uma coisa que era muito importante, batida na porta, o editor já chamava a atenção praquilo lá, porque aquilo tinha que ser muito mais alto que o resto, então você mixava quase lendo uma partitura, um piano. Quando entram as workstations, você já não precisa mais disso porque você vê as pistas na sua frente, então o mapa passou a não ter muito sentido, se bem que eu

ainda usei durante algum tempo. Eu sempre fui um pouco mais conservador em algumas coisas, continuo.

À medida que você ia trabalhando, você não tinha todas as pistas no vídeo, às vezes, tinham 30, 40 pistas e isso complicava um pouco, mas você já meio que fazia as prés e o filme já estava na sua cabeça, porque tem essa coisa também, eu sou da época que a automação *soy yo*. Eu sou da época que eu tinha que assistir duas ou três vezes o rolo de filme, memorizar o que ia mixar, e se eu errasse, eu tinha que voltar. Então isso também é uma coisa que me deu outro tipo de visão, uma outra linha, que hoje vocês não tem. Hoje vocês são do *copy/paste/undo/redo* e está tudo resolvido, que, aliás, são as grandes quatro ferramentas do computador, o resto é acessório, só com isso você faz o que quiser, e um que é legal também, que eu gosto é *delete*. Então nesse primeiro período, nessa primeira etapa do digital, o ruído de sala ainda mantinha aquelas características de 8 canais, não mais do que isso, nas fitas DA 88, e já estamos em 2002, 2003...

**Rosana: Qual filme?**

**Sasso:** O primeiro filme digital, Dolby Digital, feito no Brasil, mas que não foi o primeiro a ser exibido, foi "No Coração dos Deuses", cujo ruído de sala foi feito na Mirian pelo Antônio César e não sei se pelo Guilherme ou o Antônio César sozinho. Não lembro porque a Mirian entra já com a Effects fazendo ruídos de sala, mas ela chamava o Antônio César pra fazer, mas o primeiro filme a ser exibido foi "Simão, o Fantasma Trapalhão", que é o primeiro 5.1 mixado com o trabalho de edição de som do Louzeiro, da Simone e da Maria Muricy e com ruídos de sala do Antônio César, e isso tudo em DA 88. Naquele mesmo ano, fizemos "Zoando na Tv", "O primeiro dia", do Walter Salles, Luiz Adelman quem fez a edição de som, e fizemos o da Xuxa, que eu não me lembro qual deles, se era o "Pop Star"... Era um desses da Xuxa. Então naquele ano, de setembro de 98 a dezembro de 98, nós fizemos 5 longas em Dolby Digital, no meio do caminho tinha um analógico que era o "Fé", que era um documentário do Ricardo Dias. Então nessa época o conceito do sala era esse ainda, oito canais, não mais do que isso, que era uma fita DA 88, então estamos falando de 98, e até 2001 continua mais ou menos isso. Já em 2002, o pessoal começa a usar muito Pro Tools. Eu ainda não aderi ao Pro Tools como máquina de gravação, eu já tinha os Pro Tools pra reproduzir, mas saía pelos conversores e ia pra minha mesa analógica, eu mixava analogicamente no Waveframe. Já aí os ruídos de sala começam a meio que sair de 8 canais pra 16, pra 20... E aí vem aquilo que eu to falando, um monte de coisas que, pra mim, se não tivesse ia dar na mesma, e chegando hoje a esse extremo de 40, 60 canais de *foley*, que eu me questiono... Se você me perguntar qual foi o primeiro filme todinho feito nesse processo, juro por Deus que eu não lembro, nunca tive essa preocupação, na realidade, eu marquei todas as mudanças que tiveram, mas essa de no digital, qual foi o que começou... Aí também porque já tinham mais estúdios, então nem eu sei dizer, porque aí eu estava mixando, o Mega mixava, no Rio já tinha a Rob Films, enfim, tinha o próprio Louzeiro que já usava Sonic Solutions. No Rio, o Pro Tools era uma coisa, da mesma forma que eu, era olhada meio de lado, a plataforma que os editores usavam ainda no período dos DA 88 era Sonic Solution, que aqui em São Paulo não pegou. Aqui tinha eu com Waveframe, que a Álamo tinha trazido em 88 ou 89, foi o primeiro estúdio a ter workstation de áudio em 8 canais e depois em 16 com a JLS. O *foley* aqui, quando o Luiz gravou, eu gravei, o Daniel gravou, enfim, uns dos nossos *foleys*, a gente gravava no waveframe, editava, e aí

transferia pra DA 88. O *foley*, por exemplo, do “Serva Padrona”, da Carla Camurati, foi o Edu que fez junto comigo e junto com o Daniel, então gravamos em vários canais no waveframe, mas aí eu já dei uma pré mixada no próprio waveframe e já subiu pra mim editado pra mixar. Aqui a gente tinha essa coisa de gravar no waveframe, o Rogerio da Dellarte, lá na RGA, ele gravava direto no DA 88, ele ainda mantinha aquele conceito de gravar, só que o DA você edita, errou volta e não raras vezes tinha numa pista: opa, errei! Que não apagava, esquecia, e durante a mixagem tinha, e às vezes tinham coisas que se esquecia de apagar e ficava duplicado, coisa que na workstation isso é evidente, é visível, se você tem alguma mancha lá você já deleta.

A Álamo bem depois, já entrou em Pro Tools. A Álamo foi o último estúdio a voltar a fazer cinema. Eu saí de lá em 93, e eu acho que ela só retorna ao cinema 10 anos depois, se não 2003, 2004, quando o Armandinho saiu do Mega e fechou a parceria operacional com a Álamo, e aí começou lá. Lá usava Pro Tools pra cinema e não sei se gravava *foley*, eu acho que não porque era o Laroca que fazia. Já existia o Laroca e ele tinha já o seu próprio sistema, não sei como funciona, eu nunca trabalhei com ele. A partir de 2004, 2005, aí começam a surgir novos lugares especializados em fazer *foley*.

**Rosana: Que lugares são esses?**

**Sasso:** Então vamos lá, a parte do Antônio César chega um ponto que termina, inclusive porque ele morreu, então isso faz parte de uma história que foi muito boa, muito bonito. Ele e todo mundo que tá lá, dos velhinhos estou eu, tá o Goulart, o Roberto Leite, é a turma que nem eu, protegida pelo Ibama, o numero 1 é o Goulart, depois o Roberto e em terceiro estou eu, são os 3 protegidos pelo Ibama, raça extinta. Então aí começa assim, começou a ter *foley* em outros lugares, o Laroca começando a fazer *foley*. Acho que o Armando antes do Laroca, eu não sei como ele trabalhava, mas alguém devia fazer alguma coisa para as coisas dele quando ainda o Laroca não era o expoente que é hoje. A JLS eu nem conto, porque nós fazíamos muita coisa pra nós, muito pontual, que é o termo que eu uso, então era muito pontual, pros nossos trabalhos, mas eu ainda usava muito a RGA. Eu sempre usei muito o Rogério, eu gostava do trabalho dele, a Mirian, que montou o seu estúdio de *foley*. E aí já ela tinha a turma dela fazendo, notadamente o Ricardo Reis, o Chuí, como sendo um dos caras que fazia com outras pessoas que trabalharam, eu não sei quem são. Em 2004 eu conheço o Kiko Ferraz, lá em Porto Alegre, e já tem a Teleimage começando, se não me engano, em 2005, com os equipamentos deles e que também entrou com estúdio de *foley*. No Rio de Janeiro, não sei quem continuou fazendo, por exemplo, o Louzeiro... Não sei quem ele chama, quem ele leva, eu sei que o Kiko Ferraz hoje é o que mais atende o mercado brasileiro. O Kiko tem muito cliente no Rio de Janeiro, como tem clientes no Brasil inteiro. O Rodrigo Noronha, mixador, manda coisa pra ele, o Ricardo Kutz manda coisa pra ele, e ele tem um estúdio de *foley* muito bem montado, mas ele é dessa turma dos 60 canais. O técnico dele é o Felipe Burger, realmente é um cara maravilhoso de trabalhar. Você tem a Guta, ela também tem um estilão muito bom no trabalho dela, mas a Guta já é mais pra cá, eu to falando dos mais antigos, de 2004. Em 2004 a Guta não tava. Eu conheci o *foley* do Rio Grande do Sul aqui com o filme “O Cárcere e a Rua”, da Liliana Susbach. Eu fui acompanhar, o Pedro Sérgio tava mixando no velho estúdio 2 da JLS, quando a JLS era só uma casinha, em 2004, e tinha um *foley* que me chamou a atenção, mas muito. Não é que me chamou a

atenção, me chamou muito a atenção. E eu não conhecia o Kiko, eu conhecia a Liliana, o Kiko pra mim era um gaúcho novo, ele foi o montador, inclusive, fez o desenho de som e gravou o *foley*. Me chamou muito a atenção a qualidade do trabalho, a limpeza no sentido de organização, naquele trabalho, a autenticidade de determinados sons, e eu falei: Kiko, eu já fui padrinho de tanta gente, se você aceitar, eu sou o seu padrinho também.

**Rosana: Nesse *foley* já tinha essa coisa pontual que você gosta?**

**Sasso:** Então, por ser um documentário as coisas eram mais pontuais. Como se passava numa cadeia e depois se passava dentro de casas, e os personagens são os personagens, então a sonoridade do filme era de um documentário, onde o realismo, aí vem essa outra coisa, fazia parte. Tinha essas perspectivas de quem está do lado de fora da cadeia e quem tá dentro, aquela mulher que passou por isso, aquela que fugiu... Então tem o lado documental de realismo, mas tem a complementação de outros ruídos. E nesse filme o *foley* era muito importante, inclusive pra marcar determinados ritmos, determinados momentos, compenetração e demora pra se falar alguma coisa, algum tique nervoso, e isso eu gosto! E esse *foley* completou, ou complementou, essas situações sonoras de uma forma tão autêntica, que nem parecia *foley*, e isso me chamou muito a atenção.

E aí não sei que filme apareceu que eu falei: por que vocês não chamam o Kiko Ferraz pra fazer? Mas quem é esse cara? Lá no Rio Grande do Sul. Experimenta, se estiver ruim, depois vocês brigam comigo, duvido que vocês vão achar ruim. Eu não lembro qual foi o filme, o Kiko poderia te dizer isso. E foi o primeiro longa dele e foi mixado aqui. Aí o boca a boca espalhou principalmente no Rio de Janeiro, que hoje ele é um dos caras que faz muito *foley* pro Rio de Janeiro.

Na verdade, nós tínhamos algumas coisas sérias pra resolver nesse país, em várias áreas, nós não temos escolas técnicas. Nós temos as Universidades, que formam professores, doutores, mestres, bacharéis em alguma área de comunicação de cinema. Notadamente o cara sai da Universidade pra ser roteirista, pra ser diretor, diretor de fotografia, com raras e honrosas exceções, como a minha querida Gabriela Cunha, que faz som direto. Eu tenho um orgulho muito grande dessa moça, ela foi da minha primeira turma. Em contrapartida tem outros que foram da minha primeira turma e hoje dirigem, produzem, mas ela, por exemplo, foi uma técnica. O Luiz Adelmo, que era meu aluno ouvinte, foi um técnico mais do que qualquer coisa, o João Godoy, com quem eu já trabalhava, toda essa turma são pessoas do mercado, são pessoas que trabalham, não saem dos bancos das Universidades sem saber como é o mercado. A Gabi fez muito estágio, fez estágio comigo, gravou *foley* comigo, aliás, eu também gravei *foley*. A Gabi e eu fizemos todo o *foley* do "Terra Estrangeira". Então o que tem hoje: as pessoas saem da Universidade sem ter uma formação técnica boa, não tô dizendo que a Universidade é ruim, mas falta conhecimento técnico. Tanto que na época que eu dei aula na ECA, normalmente, a minha primeira aula era assim: se vocês vieram pra cá pra fugir de física, química e matemática vocês tão fudidos, porque eu só vou falar disso. É acústica, nós vamos falar sobre gravação, nós vamos aprender a soldar fio e eu vou encher muito o saco de vocês, tenho uma apostilinha com um monte de coisinhas que eu quero, no mínimo, que vocês entendam do que nós estamos falando. Quem não quiser acompanhar som, vá embora, não vou nem ficar aborrecido, fique na sala só quem gosta. E sempre tinham aqueles 10 ou 12 que eram

absolutamente assíduos, alunos ferrenhos, e a minha aula em particular era sempre uma coisa técnica, não que abordasse *foley* especificamente, mas eu abordava a tecnologia do áudio do lado eletrônico. Mas dentro da Universidade, a parte técnica na nossa área, diferentemente de medicina e outras coisas, onde você tem que botar a mão no cadáver pra aprender, nessa área tudo é um pouco teórico demais, ou senão, muito teórico, e as pessoas saem daquela redoma chamada Universidade sem saber como é o meio ambiente, que é um ambiente hostil. O cara sai de um lugar protegido e cai num lugar onde a primeira fera que aparecer na frente corta a cabeça dele porque não vai querer mais um pra encher o saco. Nós temos profissionais na nossa área de som, com formação universitária de doutorado inclusive, que são excelentes professores e excelentes técnicos, porque antes de tudo começaram ou também trabalharam no mercado. Estão atolados até o joelho na parte técnica, sabem o quanto é importante você saber pisar no lugar certo, com conhecimento de técnica, e o que faz isso na nossa conversa do *foley*: nós não temos essa formação técnica. Por isso que você pega sessões de *foley*, como eu pego sessões de edição de som e mixagem que são totalmente díspares, ou seja, as pessoas não tem noção, principalmente com essa área da informática, daquilo que eu chamo de organização, organograma de trabalho. Muitos e muitos filmes eu já recebi pistas de *foley*, dessas que vem com 40 ou 50 que naquela pista de passos aparece um ruído de porta, que não tem nada a ver, ou seja, vão gravando meio que aleatoriamente as coisas e não passa por uma última etapa de reorganização. Puta, em vez de 60 pistas eu posso reduzir isso aqui pra 34! Porque às vezes tem uma pista de 15 minutos onde tem um ruído só e no mesmo lugar tem mais 18 pistas onde não tem mais absolutamente nada. Veja, eu não to dando exemplo de que tudo tá errado e que tudo está ruim, não existe é essa coisa consensual técnica, que existe lá fora porque isso se aprende na escola, de o cara organizar: do canal 1 ao 8 é passos. Não to dizendo que as pessoas não fazem isso, mas vem tanta pista extra, fix disso, fix daquilo, que aquelas 32 pistas se tornam 60 e você perde um tempo descomunal pra descobrir um monte de ruidinhos e coisinhas que às vezes consomem um tempo de trabalho de mixagem muito grande e que no fundo não contribuem em nada. E aí vem uma outra coisa que é minha, muito pessoal, eu sou contra você limpar tudo. A teoria, como chama? A edição da desconstrução para reconstrução, eu, como técnico, eu acho isso abominável. Pra mim, as pessoas que assim trabalham, não to brigando com ninguém, não to achando ninguém ruim, porque perde o que o filme tem de essência, que são os próprios ruídos ambientes, as atmosferas que já existem, e que você pode trabalhar de uma forma correta, sem processar tanto. Eu tenho visto filmes que chegam aqui que parece que passou uma máquina, um rolo compressor por cima, tá tudo achatado, tudo comprimido, não tem faixa dinâmica. Eu vejo isso porque a gente faz checkmix, e aí eu recebo coisas de vários lugares. E aí você vê ruído de sala descolado demais, é evidente que o cara está naquela sala, o som direto é esse mais ou menos da minha sala, reverberante, e você vê o som direto sem nenhum reverb, sem nenhuma atmosfera, em 40, 50 canais, e continua uma porcaria, e a diferença que existe entre os vários lugares que fazem ruído de sala. Ou seja, eu posso receber um *foley* vindo do Kiko que não tem nada a ver com o da Mirian, que não tem nada a ver como o Louzeiro, que não tem nada a ver com o da Casablanca, é totalmente díspar, parece que um foi feito na China, o outro foi feito em Israel, o terceiro foi feito na Groenlândia, e ninguém se falou.

**Rosana:** Essa era uma pergunta muito importante que eu gostaria de fazer: existe tradição de *foley*?

**Sasso:** No Brasil? Não.

**Rosana:** O que veio do Geraldo e do Antônio César morre ali na Mirian?

**Sasso:** Morre com eles... Aquilo que foi um estilo, mesmo que às vezes um pouco tosco devido à situação técnica da época. Uma coisa importante de ser dita: tudo o que a gente faz é em função do momento econômico do país. Lembre-se que nós passamos por momentos econômicos terríveis, com uma inflação de 60, 70% ao mês, ou seja, se você imaginar que você tinha uma inflação de mais ou menos 2% ao dia, significa que de manhã você comprava o pãozinho por 1 cruzeiro, a tarde era 1,20. Como é que você ia comprar um equipamento que custava 50 mil dólares? E ainda tinha uma coisa chamada depósito compulsório, onde você tinha que depositar aquela mesma quantia em dinheiro no Banco Central pra receber de volta depois de um ano, só com correção monetária. Então você tem que ter como referência que os momentos econômicos, políticos e econômicos por que passou esse país e sempre influenciou o cinema. Primeiro porque o cinema não é uma indústria nesse país, não existe indústria cinematográfica porque a torneira está no governo, no dia que alguém chega lá, pega uma chave de grifo e fecha o registro geral, acabou o cinema, como acabou o teatro, e qualquer outra coisa. Os únicos que investem em equipamentos, pra manter uma indústria, entre aspas, ridícula, ridícula no sentido de que não tem nenhuma apoio governamental, somos nós, são os laboratórios e empresas de pós-produção de imagem e de som, que não tem uma porra de uma lei de incentivo pra importar ou trazer equipamento. E isso antes ainda era muito mais agravado por todos os problemas econômicos. Então o que acontece: todas essas pessoas que trabalharam até um determinado momento, e que hoje deixaram de existir ou porque parou de trabalhar ou porque já subiu de andar ou coisa do gênero, ficou pra trás. Lembrando que houve um buraco quando também o Presidente Collor acabou com a Embrafilme, e aí sucateou de vez, porque quando tem a retomada do cinema no Brasil, as tecnologias fora do Brasil já eram do mundo digital. Montar em sistemas não lineares, Avid e outros equipamentos, já era uma realidade, e aqui a gente começou a engatinhar, porque aquilo lá deu uma brechada. A publicidade se manteve mais atualizada naquele momento, não tem nada a ver com *foley*, mas acho que politicamente ou economicamente é importante você saber disso. A publicidade que não teve esse tipo de influência começou, a publicidade era montada em Avid e não sei o que, aí as produtoras já nem iam mais pros estúdios mixar, porque já faziam tudo dentro das produtoras de áudio. Houve esse período em que a publicidade se manteve mais ou menos no top tecnológico, com as deficiências de importação... Mas o cinema não, o cinema vinha correndo, tudo funcionava bem, aí subiu um muro, de mais ou menos uns 50 metros de altura por 40 de largura e todo mundo enfiou a cabeça e se espatifou. Até derrubar o muro e conseguir retomar tudo, a tecnologia naquela época, em pequenos 3 anos, mudou da água pro vinho. E a coisa ficou toda em cacarecos de novo, como foi lá na década de 50 com o cinema novo. Aí tem a abertura dos portos, que bem ou mal, por conta do Presidente Collor, valeu porque entraram as empresas estrangeiras, e aí todas as nacionais de distribuição que eram um lixo fecharam, porque não dava pra competir mesmo. Não tenho nenhuma saudade das empresas brasileiras, da porcaria que era. Então toda essa coisa aí termina em um determinado momento, com a morte de cada um, pra ter essa volta, com um novo sistema, com uma nova tecnologia, mas sem manter ou sem ter os critérios que aquela turma usava mais ou menos como uma regrinha. Não que não façam assim, é que hoje é muita pista pra pouco som. A coisa saiu um pouco



daquilo que eu chamo de realismo, se gasta um tempo fenomenal em determinadas coisas que muitas vezes não tem necessidade.

**Rosana: E essas pessoas novas que entraram aprenderam com quem?**

**Sasso:** Não tem escola, aprendeu como o autodidata, trabalhando com alguém que já fazia e que também já aprendeu errado. Esse é que é o problema, se você aprende de uma forma folclórica, por isso que eu falo que eu, o Antônio César, o Roberto Leite, o Goulart, somos todos do Ibama, é porque à medida que esses velhinhos vão desencarnando some toda essa parte da história, ou da maneira de trabalhar. Onde havia uma rotina, realmente uma rotina muito fixa, muito rígida de se trabalhar. Eu não sou saudosista, é que a transposição de um tempo ocorreu de uma forma brusca e com um buraco no meio, então você tem um gap, e essa transposição ficou meio que aberta. Entrando num paralelo, a nossa própria televisão saiu do mono pro 5.1, se você for imaginar, nenhuma televisão produziu qualquer coisa em Dolby Surround, que nos Estados Unidos durante anos, "Miami Vice" e tantas outras séries de televisão, estavam lá em Dolby Surround.

Tanto que existem histórias que eu presenciei de filmes que não foram vendidos pro exterior por não terem uma M & E, que na época chamava-se banda internacional, ou terem uma ridícula, com um *foley* ridículo. Muitos filmes brasileiros não foram vendidos para home theater, na época do VHS, quando havia um buraco de títulos faltando no mundo, porque não podiam ser dublados porque a qualidade era inaceitável. O próprio produtor brasileiro dizia: é ruído de sala, deixa... Principalmente quando tinha som direto, eu como mixador ouvi isso. Eu dizia: agora a gente devia fazer uma versão... Mas Zé? Mais três dias? Foda-se, ninguém vai ver essa merda. E esse raciocínio ainda continua, tem filmes que vem aqui e a gente explica no orçamento que ele tem que fazer um belo *foley* porque esse filme pode ser vendido. Não vai vender amanhã, nem hoje. Não vou citar nomes, mas de cara 5 títulos: Porra, Zé! Vendemos pra França! A gente precisa da M & E. Mas você não fez M & E porque você achou caro... Tinha que fazer um belo *foley*, tinha que fazer uma boa mixagem, tinha que produzir algumas coisas musicalmente, porque tinha um cara tocando violão e tinha que fazer sem fala em cima... Resultado: teve casos de 4 anos, casos de 6 anos e casos de 8 anos depois o filme ser vendido, filmes famosos, mixados aqui.

Então o que faltou, nesse gap, aquelas pessoas que tinham essa técnica morrem e as pessoas retomam já com essa visão mais norte-americana. Produto de making of, que é aquela coisa que você vai na internet e vê o making of do *foley* de determinado filme. Só que é um filme norte-americano, e os caras pagam uma fortuna pra fazer o *foley* porque levam a sério o *foley*. E aqui não houve isso, e aqui não houve o porque de se fazer. Hoje não é bem assim, as pessoas investem nisso porque sabem que tem mercado, mas não é todo mundo ainda.

**Rosana: De "Terra Estrangeira"?**

**Sasso:** Ah, então, o "Terra estrangeira", por exemplo, eu vou falar de duas coisas. Como eu fiz o desenho de som desse filme, eu editei o filme, mixei o filme, até acompanhei gravação de música, mixagem de música, eu participei nesse filme 101% dele. E era a época que eu dava aula na ECA e tinha os alunos,

entra eles a Gabi, a Denise, o Luiz Adelmo, o Michel Rumann, a Fernanda Ramos, tinha um pessoal que acompanhava os trabalhos comigo. Às vezes eu dava aula no próprio estúdio da JLS. Então uma das coisas que eu aprendi na formação europeia, principalmente vindo da Dolby, porque a gente foi treinado pelos engenheiros da Dolby, era, e eu tinha um layout bonito disso, que era assim: pros ingleses era uma coisa muito clássica, som direto é som direto, vamos trabalhar esse som direto da melhor maneira possível. Essa coisa de limpar e limpar, pra ficar aquele som achatado, na cabeça deles isso não existe, como também não existe no francês. Eles tiram quando tem uma sequência grande onde a gente sai da sala, abre a porta, desce e ninguém abriu a boca. Eles tiram aquilo e vai pra uma pista chamada M & E track, cobrem aquele buraco, eles vão pegar o mesmo fundo vão cobrir aquele buraco desses 10, 30, 1min, 3 minutos, vão editando tudo. Aí quando eles fazem aquelas projeções de avaliação, muitas vezes se diz: a sequência tal sem *foley* porque o que está aqui o diretor já aprovou. Ou seja, tem muito disso do diretor ter na cabeça dele determinado sons, momentos sonoros, que ele acompanhou do processo de edição de imagem, que aquele som já se tornou uma realidade pra ele. E aqui tem a mania de fazer tudo de novo... Quantas vezes na minha vida o diretor falava: eu não quero isso, eu quero aquele som lá de trás. E muitas vezes foi desprezado. Então, por exemplo, no "Terra Estrangeira" isso foi uma das grandes coisas que pra mim era evidente, aqueles que eram ruídos reais, e o filme tinha grandes momentos de silêncio de voz, e tinha uma ambientação bonita, que se passava aqui e se passava em Portugal, eu caguei pro *foley*. Nem perdi meu tempo, às vezes, algumas coisas, os caras estavam lá ouvindo um fado, alguém abre uma garrafa de vinho, tudo bem, foi colocado aquele ruído porque tinha sentido, estava em plano muito próximo. Eu tô sentado aqui, o cara tá sentado na minha frente e abre pra servir o vinho, ótimo, faz parte da cena, é um objeto de cena e vai fazer um ruído. Agora aquele cara coçando o saco lá no outro lado, esquece, me interessa ouvir a cantora do fado. Eu sempre tive, nas coisas que eu editei, das minhas edições, e eu digo o "Terra Estrangeira" em particular pelo trabalho que eu tive, porque foi um filme que não foi pensado o som pra pós produção, era um filme que o Walter e a Daniela queriam gastar o menos possível, tanto que foi filmado em super 16 e era som direto. Então ninguém ficou capturando ambiências de Portugal, nada, nada, tanto que aí, depois que a gente fez toda a edição, o Geraldo teve que ir pra Portugal pra dublar algumas cenas, algumas falas. E aí eu falei com o Waltinho: ele tem que fazer pra mim toda a produção, eu preciso desse lugar, desse lugar, desse lugar, dispara o seu DAT, era DAT naquela época, me grava dez, vinte minutos da janela do seu hotel, que deve estar nesse lugar, vai lá pra perto do Porto, me grava, não interessa se tem buzina, grava e eu reedito. E ele trouxe uma série de ruídos, inclusive tivemos, pra você ver o que é não pensar no som, havia uma cena que era um carro, que faz parte do *foley* entre aspas, era uma cena num lugar chamado Cabo do Espichel, onde era impossível fazer som direto porque é um penhasco com um vento descomunal, não tem microfones que segurasse aquilo. Foi feito um som guia, e ninguém gravou aquele skoda. Era um carrinho daqueles bem vagabundos, que entrava por um lugar, fazia uma curva enorme, parava na frente dos caras, dos dois atores, que era a Fernanda Torres e o Antônio Alves Pinto, e aí o carro sai e ele pergunta: são eles? Acho que não. Essa é a única fala que tinha e que foi dublada, mas ninguém fez aquela gravação. Foi sem som. E aí foi feito um "*foley*" com o João Godoy junto com o Geraldo. Falei pro Waltinho: não dá pra montar esse carro com coleção de efeito porque vai virar um Frankstein, o cara vem de longe, chega perto, põe no ponto morto, sai, ainda dá uma rézinha, aí sai de novo, nós temos que gravar isso. Aí o João e o Geraldo,

num domingo de madrugada, foram à USP, onde tinha uma parte mais afastada com piso de cascalho. Marcamos todos os tempos, eu fiz um roteirinho pra eles, e eles gravaram uns 5 ou 6 takes obedecendo aqueles tempos. Ninguém diz que aquele carro não é aquele carro, acho que na terceira vez eu tive que editar uma mudança de marcha, isso é um *foley*... E pra ter aquele som eles usaram acho que uma Belina, daquelas bem velhas, que alguém tinha e que o som era bem parecido com o do carro. Funcionou que foi uma maravilha. Então nas minhas coisas, sempre que eu puder valorizar o som original, porque ele foi bem captado, porque o técnico de som caprichou, um exemplo clássico são os filmes de som direto do João Godoy e da Gabi Cunha, eu vou falar desse dois agora porque são os que eu mais tenho trabalhado, Romeu Quinto, idem. Essa parte de ruidagem, quando eles captam pensando que tem uma mixagem, que tem uma edição de som, e que isso pode ser usado de uma forma muito rica, eles usam, eles pensam que existe um mixador lá na frente. E tá pensando: se é o Zé que vai mixar, ele vai querer isso aqui, essa maçaneta não tem em lugar nenhum. Teve um caso aqui de um filme que ninguém gravou a maçaneta, e eram portas com maçanetas absolutamente...

Mas o que eu digo é assim, o *foley* é igual tempero de uma comida, se você tem um belíssimo prato e você exagera no molho, vai ficar enjoativo. Se você tiver um belíssimo prato e põe molho de menos, vai ficar inosso, totalmente sem gosto. O *foley* pra mim, como outras pequenas coisas do filme, mas o *foley* em si pra mim é esse tempero, que tem que ser muito bem dosado, que se você puser demais enjoa e se você puser de menos você sabe que tá faltando alguma coisa.

**Rosana: Já que estamos falando de tempero, quem tem feito *foley* ultimamente? Que cara tem? Tirando esses que já falamos. Existe uma regionalização?**

**Sasso:** Existem tentativas que a gente recebe de *foley*, mas são muito poucas e muitas vezes de uma forma tosquinha. Então há essa regionalização, ainda que hoje exista o Rio Grande do Sul, porque antes era Rio-São Paulo. Lembrando que sempre o Rio de Janeiro manteve essa parte muito mais desenvolvida e valorizada do que São Paulo. Agora, de uns anos pra cá, a partir dos filmes digitais, o *foley* passou a ter uma outra visão. Os produtores começaram a ter uma outra visão e essa visão de que tem que ter *foley* passou a ser uma realidade, com ainda exceções. Tem produtor que nem liga porque acha que é uma perda de tempo, e de repente ele vai perder uma venda por causa disso. Mas antigamente era só Rio e São Paulo, e aí a partir de 2004 houve essa descentralização um pouco mais lá pro Rio Grande do Sul e de vez em quando aparece algum paraquedista...Ah, e depois, obviamente, lembrando aí o Laroca, não sei em que momento ele tá entrando no mercado, eu não sei exatamente quem é ele em termos de data.

**Rosana: Você consegue perceber uma cara pro *foleys*?**

**Sasso:** A Guta é a única moça do meio, é a única que está no clube do bolinha, porque a maioria é tudo homem que faz. A Guta tem uma coisa, eu adoro o trabalho, inclusive até mixei algumas coisas que ela fez, eu gosto da leveza do ruído dela. E, aliás, por ser mulher, no "Terra Estrangeira", por exemplo, e em outros filmes, eu sempre achei que da mesma forma como eu acho que a dublagem de criança deve ser feita por criança, passos de mulher tem que ser feitos por mulher, porque o desenho da mulher é diferente, a maneira de pisar é diferente, a anca é diferente. É diferente. Então por exemplo, no "Terra Estrangeira",

tudo que foi *foley* da Fernanda, foi a Gabi que fez, eu sempre gostei disso. Eu sempre fui um cara que usei muito as mãos pra fazer passos, pra fazer coisa bem sutil, principalmente quando é carpete alto, com o dedal, só esfregando o dedo. Então a Guta tem essa coisa de ser leve, o que me agrada muito, porque eu não preciso ficar procurando muito os timbres. E essa coisa também dela mudar de sapato, de tênis, não sei o que, isso é perceptível.

Em relação ao Kiko, ao Felipe, que é o *foley artist* principal, também ele tem essa coisa de coleções de sapatos, e o *foley* dele também é bacana, mas você já sente que ele é um pouco mais, não vou dizer pesado porque a palavra não é essa, mas você tem que mudar um pouco as sonoridades. Eu digo assim, por exemplo, no da Guta normalmente eu equalizo muito pouco, eu não preciso tirar aqueles médios que me irritam, eu prefiro sempre ter um som mais abafado, sem muito brilho. O do Felipe, que é bom, soa bem, soa tudo, mas pro meu gosto ele sempre está mais agulhado, sempre está um pouquinho mais rico em alguma média ou alguma alta frequência que pra mim não soa bem, não que seja ruim, pelo amor de Deus, não tem nada a ver isso, e aí eu preciso às vezes equalizar mais.

Existe uma coisa importante que eu acho legal que é a homogeneidade tanto da Guta quanto do Kiko em manter as timbragens. É muito boa. Não é porque ela terminou você hoje como uma personagem do filme, e você só aparece daqui mais 3 rolos, e isso significam 6 dias pra nós, que perdeu o timbre. Eu acho isso muito bacana, a continuidade sonora.

Você pega, por exemplo, o Ricardo, Chui, ele é detalhista, ele é um cara alucinado com timbragens, e às vezes a gente perde um tempo gigantesco pra procurar determinada sonoridade que está na cabeça dele e ele quer transportar aquilo. Então ele já tem uma outra maneira de trabalhar, às vezes ele é tão rigoroso com ele mesmo e não há necessidade. Essa é a impressão que me dá, mas eu sinto, entre os editores de som, os *foley artists* que também editam, eu vejo diferenças bastante audíveis, visíveis, com relação a peso e a maneira de microfonar o que você está gravando.

Eu viajei para os Estados Unidos, e os estúdios de *foley* são estúdios, é um puta estúdio. Se você pegar esse meu estúdio 1, que tem 13,5m por 8m e por 6m de altura, esse é um estúdio de *foley* lá, e com um silêncio, um tratamento acústico invejável. Ou seja, você pode abrir o ganho de microfones, você pode colocar o microfone a 1 metro de distância, a 2 metros de distância, pra ter aquela perspectiva natural já na tomada de som, porque isso também faz parte do trabalho do *foley* e do técnico do *foley*. Você pega filme americano e tá lá: *foley artist*, *foley re-recorder*, *foley recordist*, tem cara que só faz isso. Você pode trabalhar com microfones abertos, em termos de receber mais áudio, e não tem ruído de fundo. Ou o ruído de fundo que tem é insignificante perto do resto do filme, de ambientação, que aliás, também faz parte do próprio ruído do filme. Hoje tem essa doença de não pode ter hiss, não pode ter chiado. Então hoje, às vezes, e isso no *foley* é evidente, o excesso de processamento de som para tirar um ruído de fundo que de repente não significa nada dentro do contexto daquela cena, dois nego conversando debaixo de uma puta tempestade de água, de chuva, tem um ronquinho no *foley*... Meu! São 76dB contra -20dB!

**Rosana: Você disse que nunca trabalhou com o Laroca e o Audio1927, mas você já ouviu e consegue falar algo sobre eles?**

**Sasso:** Eu ouço, eu acho legal também, eu só não sei como é o som in natura, porque eu só vi ele mixado, me soa bem... Eu não tenho nem como fazer qualquer comentário, se é falso, se é verdadeiro, mas também entra o estilo do tipo de gravação, que às vezes eu acho um pouquinho exagerado, mas isso é uma coisa muito pessoal, é que nem o artista que gosta de cores berrantes e o outro artista que é pastel. Tradicionalmente eu sou um técnico que, não que eu não valorize ruído, ambiente e *foley*, ao contrário, eu valorizo muito, mas eu fico muito dentro da realidade do que a cena me passa.

Pra completar o raciocínio, isso vai muito do que a produção pretende com o filme. Você não pode fazer um puta dum *foley* pra um seriadinho de televisão, porque não tem sentido.

**Rosana:** É muito caro pra nada.

**Sasso:** Isso. Agora você também não pode fazer um *foley* de merda pra um puta filme. Só que isso acontece. Houve um caso uma vez onde eu falei: pra fazer o *foley*, a pré-mixagem bonitinha, eu preciso de 5 dias. Vai se fuder, Zé! Você tá louco? Mas precisa pro filme. Se você vai fazer, eu não vou pagar. E aí o que você faz, como mixador e como empresário? O filme precisa, o produtor não quer pagar, vou trabalhar de graça? Não, eu sou um empresário, sou capitalista. Aí eu uso as minhas artimanhas, mete lá um compressor 30 por 15 pros passos, mete um compressor de 20 por 10 nos efeitinhas, joga tudo numa mandada só e põe 3 canais na mesa e vai fazendo sobe e desce, e tá feita a pré de *foley*... Mas acabou com o trabalho dos caras! O que eu vou fazer?

Na nossa realidade econômica hoje tão cobrando quanto? Vinte e cinco mil reais pra fazer o *foley* de um filme? Vinte mil reais pra um puta filme? Se você falar isso pra um americano, ele dá risada na sua cara. Vinte mil reais, nós tamo falando de 8 mil dólares, que é o que o cara cobra por 1 dia de trabalho. Eu conversei com um cara, agora não lembro o nome, ele como *foley artist*, o cara que praticamente faz tudo, ele cobrava 60 mil dólares, 70 mil dólares. Trabalhar por 1 décimo disso? Eu penso do mesmo jeito, isso não só no *foley*, no contexto. Essa mixagem, pra ficar uma boa mixagem, você tem que investir pelo menos - e é investir, não é gastar, porque essa palavra gastar assusta - meu amigo, senhor produtor, você tem que investir, pra que esse trabalho fique bom, 200 horas, ou seja, 5 semanas de 40 horas, vai ficar 110 mil reais. Mas eu só tenho dinheiro para pagar 120 horas. Tudo bem, vamos fazer! Vai ficar bom? Não. Como é que eu vou fazer em 120 horas um trabalho que precisa de 160 pelo menos? Duzentas pra ter conforto? Eu seria incoerente. Você vai ter uma mixagem de 120 horas. O que significa isso? Mete um monte de compressor, plug in pra isso plug in praquilo, passa a régua, passa uma lixa, massa corrida e pinta. Você acha que eu vou ficar cobrindo buraco? Não...

Nós, você que faz parte disso, que estamos trabalhando com som, nós somos o final da linha, onde vai espremer por último somos nós. Não tem mais dinheiro, mas não é só aqui, é no resto do mundo, só que no resto do mundo existe uma coisa chamada coerência. Você não quer gastar 120 paus na mixagem, então vamos fazer o seguinte, eu apertando consigo fazer por 110, já tirei 10 pau... 12! Te dou 10% de desconto, agora não dá pra fazer por 60... Mas é uma realidade que a gente vive aqui, conversando sobre orçamento. E o *foley* faz parte disso. Vinte e cinco mil por *foley*? Não, faz um por 15. E aí você faz *foley* de baciada, você vai trabalhar pelo valor que te pagam. Você é artista, mas você não

vai chegar lá no supermercado e dizer: olha, eu gastei tudo isso e eu fiz o *foley* do filme tal. A mulher vai olhar pra sua cara e dizer: o que é *foley*? E que filme é esse que eu não faço nem ideia? E você vai deixar suas comprar lá na caixa porque você não tem dinheiro pra pagar.

É mais ou menos por aí que eu penso, não é uma questão de dizer que o *foley* no Brasil é ruim, é bom, o *foley* artisticamente evoluiu muito, mesmo sendo uma coisa que as pessoas aprenderam de vivência, sem ter curso. Como eu já disse antes, o grande problema que nós temos é que a gente não forma técnicos, você acha que o cara que desenhou o boeing pilota o boeing? Porra nenhuma, você tem que ter um piloto, que é aquele cara que conhece aquilo e tem horas, horas de voo.

**Rosana: Da minha época, eu comecei fazendo *foley*, e fazia tudo, fazia muito mesmo, por não ter noção da mixagem.**

**Sasso:** Mas é isso que falta, imagina o cara que tem um buffet e ele vai atender a clientela dele, agora ele não tem a menor noção do que é porção por pessoa. Então chega uma pessoa lá com uma festa de casamento com 250 convidados e vem outro com 25. Se ele não tem uma noção do que é 250 e o que é 25, é capaz dele mandar, ele vai fazer uma quantidade de comida absurda pra de 25, contra os 250, vai faltar comida pros outros, porque ele não tem a vivência. O *foley artist*, fazendo essa comparação, como você não sabe o que vai acontecer lá na frente porque ninguém falou, ainda que você é daquelas que fala: quero ver como é que funciona, e vai lá e vê. E isso faz parte do aprendizado. Mas tem várias pessoas de outras áreas que não sabem o que acontece dentro de um estúdio de mixagem. Como um cara perguntou pra mim, um músico: aqui que é o Left e o Right? Eu falei: é o surround left e o surround right. E cadê as caixas? Eu falei: Olha... Atrás da tela. Não me diga! A caixa é atrás da tela? É, tem um buraco. Mas a tela não abafa? Vai olhar lá, ela é furadinha. Não é mentira isso, tô falando verdade, o cara não tinha menor noção que é left, center e right atrás da tela. Mas porque tem centro? Não é só L e R? Meu filho, é o seguinte, quem tá sentado na esquerda tem que saber que o som sai do centro, que se o som sai daqui, pra ele o centro é a esquerda. Pra esse outro que tá na direita, o centro é na direita. Agora se você puser um som no centro, esse cara que está na direita ouve no centro e esse da esquerda ouve também. Nunca pensei nisso... Tá vendo que maravilha que é a tecnologia, não? E esse conceito vem lá da década de 30, o conceito do 5.1 do digital, vem lá de 1930, não é de agora, tudo isso que nós estamos fazendo hoje já foi feito, é que agora você tem outra tecnologia. Fantasound era L, C e R e já tinha o Voice of God, que agora é o que tem no momento. Já tinha um alto falante no teto em 1937, 38, antes da guerra. Os conceitos de acústica, de resposta, de Left, Center e Right foram escritos lá em 1900 e continuam porque o ouvido não mudou. Nós continuamos em unidades de carbono com duas orelhas, você já imaginou o mundo se o ser humano tivesse uma orelha na testa? Não tinha stereo, você só tem stereo porque você tem duas orelhas.

As pessoas hoje viajam num plano que foge da realidade que nós vivemos. Dentro da terceira dimensão, que é essa em que a gente está, você tem algumas características físicas que são absolutamente constantes no sentido de que elas existem, ou seja, o som só se propaga onde tem ar, uma atmosfera, o som não se propaga no vácuo. A gente tem uma visão que é 3d, que na realidade já tá dizendo que tudo isso é o cérebro que inventa, é uma coisa meio matrix. Não vou nem discutir. Ponto. E você tem a

estereofonia exatamente pra localizar dentro desse mundo 3d, o som que já é 3d por natureza. Se você ouve um cachorro latir do seu lado direito, ou esquerdo, você vira. O chiado, o ruído, desde que dentro de um parâmetro, numa relação sinal ruído boa, isso vale pro *foley*, você não precisa estar num estúdio anecóico, absolutamente silencioso, sem nenhuma reverberação porque depois você constrói tudo. Não precisa, se você tiver um estúdio com um coeficiente de ruído de um INC 30, um INC 25, 20, que é um puta estúdio, já bem silencioso, aquele ar do estúdio, aquele chiado do estúdio, do pré de microfone, faz parte do conceito sonoro. Você não precisa ficar limpando, pinçando coisa pra depois por tudo de novo, desculpa, tem alguma coisa errada... Certamente sou eu quem está errado.

#### **Apêndice Beto Ferraz**

**Sasso:** O Beto Ferraz desenvolveu uma tecnologia através de sampler, ele usava um velho Atari, usava os DMX não sei das quantas, da Roland, e ele foi um dos precursores de tecnologia digital, ele usava muito equipamento da Roland. E o Beto Ferraz foi um daqueles caras que usou a tecnologia exatamente na relação custo benefício, ou seja, ele fazia o chamado *foley* eletrônico, aquilo que era a parte, como o vou chamar... Repetitiva do processo, ou seja, passos, passos e passos, ele montou aquele sisteminha dele onde ele sampleava e ia disparando via MIDI aqueles ruídos específicos, não só de passos, mas outras coisas. Ou seja, ele criou uma forma de fazer *foley*, que funcionava, eu não vou dizer que não funcionava, dentro do contexto do filme funcionava e dos custos funcionava. E o *foley* eletrônico foi um negócio que deu certo, e ele fazia a complementação "real" ou física em função da necessidade daquele take, daquela cena, onde havia essa necessidade, sei lá, de ser "mais realista", "menos realista". Ele desenvolveu isso e funcionou muito bem. Ele ia lá com aquela traquitana, inclusive eu me lembro, só pra citar, quando nós remixamos o "Lavoura Arcaica", tava comigo o Armandinho, o Rodrigo Noronha tinha mixado no Rio de Janeiro, e ele trouxe aqui as traquitanas dele, onde o *foley* teve bastante coisa disparada por MIDI. Inclusive agora recentemente ele tava remontando esse sistema, veja bem, ele é um *foley artist*, porque é uma outra visão de outra forma, ele tem toda uma técnica. Ele foi um cara que conseguiu encontrar essa fórmula e adequá-la a realidade de custo/benefício,

Eu como *foley artist*, eu nunca fui da turma dos muito realistas. Vou contar uma que eu fiz: tinha uma sequência uma vez, não me lembro em que filme foi, que era dublado, e era um guarda chuva e era debaixo de uma chuveirada, precisava ter o ruído de chuva no guarda chuva. E aí, vai comprar guarda chuva? E eu tinha essas coisas assim, dava uns insights, eu falei: atravessa a rua aí, o Militão tinha uma dessas mercearias bem século XIX, o Seu Militão, ele tinha de tudo lá. Compramos um balão de ar numa lojinha de festas que tinha na Rua Wisard, e lá compramos o arroz, eu fui lá e falei: o mais vagabundo que tiver, desses tudo quebrado, a granel... Eu gravei até ruídos lá! Na venda dele! Tinha aqueles negócios de pegar feijão, eu ia lá gravar pra montar depois. Resultado: eu comprei uma bexiga de ar de festa, grandona, e aí pra fazer o barulho da chuva no guarda chuva, arroz, eu comprei uma peneira grossa, de furo que o arroz passava, mas que dissipava bem, pra não ficar tudo muito junto, e ficou o ruído de chuva no guarda chuva. E ninguém diz que aquilo não é ruído de chuva no guarda chuva. E se você jogasse o arroz no guarda chuva não dava aquele som, porque o que dava aquele peso dos pingos era justamente o ar dentro do balão, era a ressonância.