

Luiz: Só uma primeira observação quanto ao termo “Fundadores”. Talvez seja pretensão muito grande da minha parte me considerar fundador de alguma coisa. Honestamente, aproveitei uma oportunidade que me foi oferecida e, entendendo que o *foley* era parte importante daquilo que estava sendo proposto, busquei encaixá-lo dentro da estrutura. Em verdade nunca foi minha intenção abrir um estúdio, ao menos até por volta de 2004, embora tivesse tido uma primeira experiência de Crug Filmes como estúdio (uma sala, onde editei “O Homem que Copiava”, de Jorge Furtado, entre outros filmes, sobretudo curtas). Talvez a inovação na *Casablanca Sound*, experiência da qual tratamos primordialmente aqui, tenha sido sobretudo aplicar uma filosofia (que também não é inédita, embora no cinema talvez não seja muito repetida) de buscar em faculdades de cinema pessoas com entendimento de cinema, com bagagem de história, de ter visto filmes, valorizando essa formação muito mais do que o conhecimento técnico. Trata-se de algo que mesmo na *Casablanca*, mais associada ao mercado publicitário, não acontecia muito.

Rosana: Quando você abriu o estúdio de foley?

Luiz: Então estamos falando da experiência *Casablanca Sound*. A ideia de um estúdio de *foley* aconteceu meio que por acidente. No final de 2013, houve uma primeira conversa da Teleimage (parte do grupo *Casablanca*, sendo a Teleimage mais voltada para filmes e, posteriormente, séries de TV) sobre o estúdio de som que estavam fazendo e que planejavam atender uma variedade de produções (filmes, TV, séries, publicidade, de tudo um pouco). De imediato falei da necessidade de se formar uma equipe e, quando fui visitar as obras, vi que estas já estavam em estágio adiantado. A estrutura estava praticamente pronta, era meio confusa, tinha umas ideias um pouco equivocadas. E nisso o *foley* surgiu por acidente. Quando me mostraram o lado direito do estúdio, tinha ali um espaço que não sabiam exatamente como aproveitar. Tinha uma sala meio perdida (que viria a ser a técnica do *foley*) e o espaço onde é hoje o estúdio de *foley*, que de certa forma sobrava, não sabiam o que fazer. De imediato pensei no *foley* e sugeri pro Marcelo Siqueira. Falei dos pisos diferentes, da necessidade de um tanque, ele topou. Só que depois dessa conversa e dessa visita, a negociação da Teleimage comigo esfriou. Do nada surgiu a novela “Metamorphosis” e só fui retomar a conversa e rever o estúdio (já pronto, um tanto abandonado) praticamente um ano e meio depois.

Rosana: Qual foi o primeiro foley de longa gravado nesse estúdio?

Luiz: O estúdio demorou alguns meses pra ser usado (quando cheguei na Teleimage, era usado para recreação do pessoal da imagem, depois puseram um Avid lá, durou pouco). Fizemos um pouquinho de *foley*, eram alguns sons apenas, complementação, pro “Mundo em 2 Voltas”, do David Schurmann, em 2006. Logo em seguida, fizemos bastante *foley* para um curta do Selton Mello, também em 2006, chamado “Quando o Tempo Cair”. No final de 2006 é que começa a vingar a ideia de montar equipe, em face de vários longas que estavam programados para 2007. O primeiro, um tanto presunçoso de nossa

parte, foi um filme português, “O Mistério da Estrada de Sintra”, direção de Jorge Paixão da Costa. Era uma co-produção com a Teleimage. Presunçoso porque nossa equipe de *foley* era inexperiente. E de repente estávamos fazendo um filme de época, com necessidade de um *foley* requintado, a ser mixado em Lisboa, pelo mixador Branko Neskov. Com formação nos principais centros europeus, Branko teve marcante passagem pela França, um dos países mais exigentes em relação a *foley*. E não bastasse isso, Branko mesmo adora *foley*, a ponto de ter um estúdio específico para *foley* na Sérvia, seu país natal. Ainda assim não fizemos feio, tudo correu bem.

Rosana: Por que abrir um estúdio de *foley* no Brasil?

Luiz: Pra me responder isso, valho-me do que escrevi na observação inicial e no que comentei da história do estúdio. A intenção da Teleimage era atender uma enorme variedade de produções, filme, TV e sabe-se lá mais o que. Minha projeção inicial era ter ao menos 11 pessoas fixas no estúdio, dado o volume de produção imaginado. Nisso, pensei em ter um estúdio de *foley* pois sempre foi penoso ficar no esquema de solicitar *foley* de outras pessoas, normalmente de outros Estados. Nos meus anos de colaboração com a JLS, ou mesmo antes acompanhando o jeito que se fazia na Álamo ou mesmo minhas experiências Ecanas de *foley*, sempre ficou claro que a experimentação era muito importante e ter pessoas focadas e eventualmente bitoladas nisso seria muito produtivo. Meu primeiro prêmio de som (Festival de Brasília, 1993) deve-se a um belo trabalho de *foley*, que fizemos num estúdio pequeno na ECA (no prédio principal). Pro meu curta Ecano (*Caixa de Pandora*, 1992), fizemos uma estrutura especial nesse mesmo estúdio, com madeiras rangendo, pra fazer os passos. O resultado era bem legal, ficou tão bom que recebeu elogios de José Luiz Sasso (daí meu primeiro contato com ele). Mas afora isso, o mais usual é que a gente conseguisse 1 ou 2 diárias de Álamo (num estúdio flexível, também usado pra dublagem) pra fazer *foley*, e normalmente complementação. Pra longas, sempre dependíamos do Antônio César, e era sempre um tanto impessoal: mandávamos uma lista, rolava uma conversa rápida por telefone sobre algo específico, e na mixagem era aquela coisa fria de um ou dois dias (no máximo) de pré-mix, abrindo-se o *foley* somente quando tinha “buracos” na trilha. De vez em quando, até conseguíamos que o Antônio César viesse a São Paulo, acompanhávamos um pouco mais, mas mesmo assim conseguíamos apenas alguns momentos mais criativos, o grosso do processo tinha que acontecer rapidamente e se pensava mais em banda internacional.

A minha intenção em ter o estúdio de *foley* e uma equipe específica vem da necessidade da Teleimage de dispor de todos os serviços que compõem a realização de uma edição de som. E ter tudo no mesmo espaço, o que era (e ainda é) de grande importância. Além disso, sabedor do quanto o *foley* poderia contribuir no meu trabalho de concepção de som (tem filmes que lembro com muito carinho da contribuição do *foley*, mesmo no período anterior à Teleimage), ter uma equipe própria de *foley* sempre foi desejo de muitas pessoas, mas poucas efetivamente se aventuravam. Mais ou menos nessa época, em 2004 pra ser mais preciso, o Kiko Ferraz foi dos primeiros a se aventurar e propor uma equipe própria, investindo num estúdio adequado, tendo o Felipe como parceiro e com experiência. Por fim, sabia que algo a avançar no meu trabalho era explorar mais o *foley*, trabalhá-lo mais, aproveitá-lo mais, saindo da

ideia que *foley* era para banda internacional. Isso vem também de conversas e trabalhos com Armando Torres Jr., que na época começava a fazer isso com o Alessandro Laroca (haviam os feito o “Aquária”, em 2003, com *foley* do Laroca), e o Armando conseguia aproveitar bem o material do *foley*. Assim, concluindo, quando apareceu a oportunidade de estruturar o estúdio da Teleimage / *Casablanca*, nada mais natural do que eu pensar em ter estúdio e equipe.

Rosana: Você aplicou quais técnicas na concepção do seu *foley*? Qual era a inspiração?

Luiz: Na verdade nunca tive muita referência, foi na base da tentativa e erro. Tinha como referência o fato de ter visto “duplas” que se aventuravam a fazer *foley*, como Edu Santos Mendes e Michael Ruman, ou Edu e João Godoy. E mesmo assim, tive contato com eles já no período pós-ECA. Antônio César foi alguém que só fui conhecer também já quando trabalhava profissionalmente, era alguém do mercado. Então, não tinha muita técnica para se espelhar. E lembrando que estamos falando de um período pré-Internet, não existia essa facilidade e esse intercâmbio.

O que eu tinha sim era referência auditiva, que julgo ser de extrema importância. Já no meu período inicial de edição de som, lembro de um dia ir à Álamo e ter a oportunidade de ouvir, no estúdio 6 (a famosa sala Hugo Gama) diálogos e, em separado, a banda internacional do filme “Jurassic Park”. Mais ou menos na mesma época, ouvi o som direto do Chris Newman para o filme “Brincando nos Campos do Senhor”. Isso foi marcante pra mim, deu clara ideia de como era bonito, bem feito, bem gravado e de qual sonoridade deveríamos buscar. Esse tipo de referência, creio eu, foi o mais valioso no trabalho com *foley*. Mesmo nos curtas Ecanos de que falei, não tinha técnica super-apurada, tinha algumas dicas do Edu e a sonoridade que se buscava. Juntavam-se a isso os outros elementos da equação: como gravar, a experiência em captar som (eu fazia bastante som direto, tinha captado som em um longa logo de cara, passado um mês mexendo e experimentando com Nagra), experimentações, por aí vai.

Depois disso fui me aperfeiçoando, a partir do momento que fiz *foley* em longa, com Edu, com João Godoy, pegando *foley* do Antônio César, entendendo como isso era (ou não) trabalhado na mixagem. E no meu período JLS, trabalhei por um bom tempo junto (ou mesmo dentro) de uma sala que usávamos pra fazer *foley*. Fiz com o Edu Santos Mendes *foley* de longas inteiros (“Serva Padrona”, da Carla Camuratti, um filme do Walter Hugo Khouri, um do Del Rangel), além do “Cinderela Baiana”, com Daniel Sasso.

Rosana: Com quais equipamentos você começa a fazer *foley*?

Luiz: Na época Ecana, ainda na moviola, o *foley* era gravado em Nagra. Depois se transcrevia para magnético e editava-se na moviola. Mesmo em alguns curtas, fora da ECA, fazíamos dessa forma. Com a introdução das workstations digitais, devido ao fato das workstations serem caras inicialmente (o que tornava difícil ter uma workstation totalmente dedicada a um estúdio de *foley*), até fazíamos a gravação com auxílio de uma workstation mas a ruído era gravada em fita Hi-8. Tal fato até ajuda a entender a evolução do *foley*: hoje temos os sons gravados e editados / trabalhados inicialmente na workstation; há

cerca de 15 anos, o *foley* vinha em fitas Hi-8, que eram reproduzidas em gravador DA-88 da Sony diretamente no momento da mixagem. Ou seja, nem sempre se carregava esse *foley* para uma pré-sincronização, esperava-se que já viesse em sincronismo. Só mais pra frente (2004, 2005) é que o *foley* passou a ser gravado diretamente na workstation e ali trabalhado (geralmente em ProTools, que se tornou quase padrão).

Em termos de microfonação, também impera a preferência pelo MKH-416, da Sennheiser. Raramente usamos 2 microfones simultâneos. Num determinado momento da história da *Casablanca Sound* começamos a usar o microfone AKG-414C, experimentamos usá-lo como principal ou em combinação com o 416, mas o mais usado continua sendo o 416.

Rosana: Quem já passou pelo *foley* que você fundou?

Luiz: A primeira pessoa que chamei especificamente para *foley* foi Ana Luiza Pereira., em fevereiro de 2007. Ana começou trabalhando com Luciana Roça e Francisco Gaspar, que então faziam estágio, mas logo em março de 2007 foram contratados Eric Ribeiro Christani e Maria Augusta Roim (Guta). Ana fazia supervisão de *foley*, a prática (arte e gravação) ficava com Eric e Guta. Aos poucos, com a vivência do estúdio e também percebendo afinidades e aptidões, acabei aproveitando Ana Luísa como editora de efeitos, algo que ela gostava mais. Até que, em junho de 2008, entra no estúdio uma talentosa futura editora, chamada Rosana Stefanoni Iwamizu. Sua entrada para o estúdio está ligada à necessidade do estúdio fazer, em tempo recorde, banda internacional de novelas produzidas pela Casablanca, já exibidas, então vendidas para o exterior. A nova dupla do *foley*, Guta e Rosana, aproveita bem a chance de usar a experiência com novelas pra pegar prática e entrosamento, surgindo daí uma dupla e tanto de *foley*, bastante reconhecida no mercado. Fizeram *foley* para filmes não apenas do estúdio, mas também outras produções. O auge dessa colaboração talvez tenha sido dar conta de uma co-produção mixada na França (o filme “Another Silence”, de Santiago Amigorena) e principalmente com o filme “O Palhaço” (de Selton Mello, 2012), que viria a ganhar Prêmio de Melhor *Foley* no Festival de Cinema e Música em Conservatória / RJ.

Infelizmente para o estúdio, em outubro de 2012, Rosana saiu do estúdio, iniciando-se um processo de busca de nova parceria para trabalhar com Guta no *foley*. Por um período de quase um ano essa função é desempenhada por Lia Baraçal Toschi, depois por Caio Gonçalves. A continuação dessa história não posso dizer, pois eu mesmo deixei a *Casablanca Sound* em fevereiro de 2014.

Rosana: Com o se deu a evolução da técnica de gravação de *foley* no estúdio? Foi sempre digital com pro tools?

Luiz: No estúdio *Casablanca Sound* sempre foi digital e sempre com Pro Tools. Ao longo dos anos avançamos com a evolução do ProTools, começamos com uma interface 882, depois tentamos com MBox e vimos que não funcionava, depois com a 003.

Rosana: Qual a função do *foley* na trilha sonora?

Luiz: Costumo dizer que o *foley* dá vida ao filme, tem o potencial de dar mais emoção à cena. Pensando nos elementos sonoros que o *foley* representa dentro da trilha (e que seriam os ruídos / efeitos sonoros, principalmente os que seriam associados à presença humana, estendendo-se a efeitos antes de um significativo processamento), ele oferece a possibilidade de revelar algo mais, de informar detalhes que não pensávamos. Também pode ter a função de reiterar, além de dar textura às coisas, associando (ou não) emoção aos objetos e aos movimentos. O *foley* pode nos dar ideia de peso, expandir o espaço, dar graça, criar emoção.

Rosana: Qual a importância que se dá ao *foley* numa trilha brasileira hoje? Os produtores procuram *foley*?

Luiz: A importância que se dá ao *foley* é cada vez maior, a ponto de até se ouvir reclamações de que em alguns filmes o *foley* está exagerado, que está muito presente no conjunto da trilha. Ao mesmo tempo, cada vez mais vemos pessoas interessadas em *foley*, querendo caprichar no detalhes de sons pequenos, como são gravados, desejando ouvir tais sons em primeiro plano. Entendo como um processo natural, temos mais pessoas fazendo, atentando para o *foley*, disso resulta mais troca de experiências, ainda mais na época da internet. A vinda da Jana Vance, artista norte-americana de *foley* que trabalha no estúdio *Skywalker Sound*, para falar na Semana ABC e também dar aulas na Escola Inspiratorium, em 2013, é um dos grandes exemplos disso. Ela se sensibilizou com o convite, achou muito bacana as pessoas estarem interessadas em *foley*, ainda mais na parte dela, que é a da arte do *foley*, de fazer os movimentos. Acabou sendo uma grande surpresa ver a sala da Cinemateca com lotação total, pessoas do lado de fora, e ter que convencer a Jana a um curso extra, pois as vagas para o curso programado se esgotaram em 15 minutos. Somando a isso o exposto anteriormente, que os principais estúdios mandaram seus artistas e técnicos para participar de aulas e palestra, reforça a importância que o *foley* tem adquirido. E o mais relevante nesse processo todo é ver os filmes e programas de TV (séries) e perceber o cuidado maior, a presença mais constante do *foley* na trilha. E na mixagem é fato, quando o *foley* é bom, usamos mais, o que significa dar mais atenção ao *foley*, aproveitá-lo mais.

Rosana: Com o você percebe a evolução do mercado de *foley* no Brasil?

Luiz: Até 2005, 2006, vira e mexe ouvia pessoas falando do anseio em abrir estúdio de *foley*, pensando em aproveitar um campo até então pouco aproveitado, com pouca mão de obra especializada. De lá pra cá, esse cenário mudou. Infeliz a coincidência de que isso coincida com a “saída” do Antônio César do mercado, que viria a falecer recentemente. Mas é fato que começaram a surgir estúdios e equipes que atentaram para o *foley*, procuraram reservar um espaço para um estúdio ainda que pequeno, ao mesmo tempo que alguns se aventuravam numa estrutura maior. Talvez a noção de que as opções no início dos anos 2000 se restringiam ao Antônio César no RJ ou então o Chile (com reconhecida qualidade) tenha levado a essa mudança. E tanto mudou esse panorama que temos pessoas que seguem como artistas de *foley* (Guta Roim, Felipe Burguer) e alguns estúdios mantêm essa estrutura. Um dado que comprova tal

informação e me orgulha nesse sentido é ter percebido que, nos cursos que oferecemos quando da vinda de Jana Vance a SP para a Semana ABC (com lotação esgotada da sala, teve gente que não conseguiu entrar), tínhamos como participantes equipes de *foley* de diferentes lugares do Brasil: a equipe do Kiko Ferraz, a equipe do Alessandro Laroça, profissionais da Rede Globo, a equipe da EFX, além obviamente da equipe que me acompanhava na Casablanca.

Rosana: Existe futuro para o *foley* no Brasil? Como está o mercado de *foley* atualmente?

Luiz: Creio que sim, embora o mercado audiovisual brasileiro sempre passe por flutuações, períodos de maior produção, períodos em que pouco se faz. Mas vejo como fato pessoas que se apegaram ao *foley*, que buscam trabalhar e viver como artistas de *foley*. E essas pessoas vão ser procuradas, inevitavelmente. O mercado certamente é mais amplo, o que favorece a existência de um mercado para *foley*: séries de TV, games, além dos tradicionais filmes e programas de TV. Existindo esse mercado, fortalecendo-se por exemplo a produção de séries de TV, a presença de um *foley* de qualidade torna-se obrigatória, até porque as emissoras passam a se tornar mais exigentes, pois acabam muitas vezes sendo co-produtoras. E as empresas produtoras se vêem na obrigação de procurar quem saiba fazer direito.