

Aline Rebeca Flor

**A afinação da Cantareira:
os marcos sonoros de
Murray Schafer como
processo na direção de
som do documentário**

MCA. 2014

Projeto para a obtenção do grau de
Mestre em Comunicação Audiovisual
Especialização Fotografia e Cinema
Documental

Orientador:
Jorge Campos

Aline Rebeca Flor

**A afinação da Cantareira:
os marcos sonoros de
Murray Schafer como
processo na direção de
som do documentário**

MCA. 2014

Projeto para a obtenção do grau de
Mestre em Comunicação Audiovisual
Especialização Fotografia e Cinema
Documental

Orientador:

Jorge Campos

Co-orientadores:

Marco Conceição

Nuno Tudela

José Quinta Ferreira

Pedro Sena Nunes

Adriana Baptista

palavras-chave

direção de som, documentário, Cantareira, marcos sonoros

resumo

Este ensaio descreve o trabalho da direção de som do filme "Cantareira", um documentário sobre a comunidade de pescadores da Foz do Douro, no Porto, em busca de uma representação sonora do conceito de uma aldeia no meio da cidade e de pistas sobre as motivações que prendem os habitantes àquele lugar.

A partir do conceito de marco sonoro de Murray Schafer, é feita uma caracterização do espaço e a forma como os seus habitantes existem nele, tendo em vista desenvolver o trabalho de planeamento, captação e edição de som com base na experiência pessoal de contacto com os personagens e espaços, explorando características e contrastes sonoros que forneçam interpretações do universo que se pretende representar.

Da perspetiva do som, conclui-se que a paisagem da Cantareira e em particular os seus marcos sonoros - o rio Douro e as vozes dos membros da comunidade - fazem com que o espaço em si (a sua localização e a forma como congrega um grupo específico de indivíduos) seja um elemento essencial da comunidade, influenciando a sua forma de encarar a pesca e a vida em geral, moldando os seus comportamentos e criando um sentido de comunidade que não será, de todo, o mesmo caso tenham que abandonar a Cantareira.

keywords

sound directing, documentary, Cantareira, soundmarks

abstract

This essay describes the work of sound directing for the film "Cantareira", a documentary about a community of fishermen in Foz do Douro, Porto (Portugal), seeking for a sound representation of a "village inside the city" and for clues about the motivations that keep those people in that specific place.

Starting with Murray Schafer's concept of soundmark, it was made a characterization of the space and the way people live there, in order to develop the work of planning, capturing and editing of the sound based on the personal experience of contact with the people and the spaces, exploring the sound characteristics and contrasts that may provide new interpretations.

From the sound perspective, we concluded that Cantareira's soundscape and its soundmarks particularly – the river Douro and the voices of the community – lead to the space itself (its location and the way it aggregates a specific group of individuals) being part of the community, influencing the way they view fishing and their life in general, shaping their behavior and creating a sense of community that could not be reproduced if they had to move anywhere else.

Aos meus pais e aos meus irmãos, pelo carinho infinito e pelo incansável apoio nesta viagem; aos amigos que me acompanharam em todos os passos e são a claqué mais entusiasmante; ao Chico, por todo o amor do mundo.

agradecimentos

Ao Luís Pedro Carvalho, colega e camarada que cresceu comigo desde o primeiro dia deste desafio.

Aos meus colegas da especialização em Fotografia e Cinema Documental, pelas inúmeras partilhas e por fazerem o percurso deste mestrado valer a pena.

Ao Thiago Perry, que me salvou.

Ao professor Jorge Campos, pelos bons conselhos.

Ao professor Marco Conceição, pela paciência inesgotável.

Índice

Resumo	
Abstract	
Dedicatória	
Agradecimentos	
Índice	
Introdução	1
1. O homem e a água no cinema	4
2. Do design acústico à direção de som	7
2.1 Desafios da direção de som	8
2.2 Som no documentário	9
2.3 Marcos sonoros	10
3. A paisagem sonora da Cantareira	12
3.1 Marcos sonoros da Cantareira	13
3.2 Contrastes	14
3.3 Memória e mudança	16
4. Da captação à pós-produção	18
4.1 O registo sonoro como interpretação	18
4.2 Ruído	18
4.3 Arco narrativo no som	20
4.4 Universos sonoros familiares	21
4.4.1 Universo sonoro da família “Pilra”	21
4.4.2 Universo sonoro da família Xavier	22
4.5 O lugar da mulher	23
Conclusão	26
Bibliografia	29
Filmografia	30

Introdução

*"Ao lado da casa, que subia em socalcos pelo monte, subia também uma escada de pedra em patamares até lá acima. Do quintal, mais alto que os telhados, **via-se o mundo.**"*

"Os Pescadores", Raul Brandão (1923)

A Cantareira é um vestígio vivo do passado em plena zona desenvolvida do Porto. Uma pequena aldeia de pescadores, perdida no meio da Foz, onde os habitantes vão tentando permanecer. Ao entrar naquele mundo, ouve-se histórias dos amigos que se foram embora, os filhos que não conseguem mudar-se para outras casas na zona - umas sobrevalorizadas, outras em ruínas -, o cais reconstruído "para inglês ver" e a pobreza que apesar de tudo não se quer esconder.

Este ensaio descreve o processo de direção de som do filme "Cantareira" (2014), um documentário sobre a comunidade de pescadores da Foz realizado por Luís Pedro Carvalho no âmbito do projeto final do Mestrado em Comunicação Audiovisual, na especialização em Fotografia e Cinema Documental, pela Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto.

Os conceitos desenvolvidos na obra "A afinação do mundo", de Murray Schafer, serviram como base para a busca por marcos sonoros - os sons que caracterizam o espaço e a forma como os seus habitantes existem nele - que pudessem ser reforçados na edição de som do documentário, de modo a transmitir aos espectadores impressões mais fiéis do universo percebido durante a vivência no espaço e a convivência com as personagens, assim como os temas centrais do filme.

"Cantareira" levanta algumas questões sobre a existência daquela comunidade de pescadores naquele lugar. Ladeada por bairros ricos da Foz, a comunidade teve que se adaptar, em particular nos últimos anos, aos novos tempos, seja pela modernização das técnicas de pesca como pela reconfiguração do seu local de trabalho. Subtilmente, o pequeno porto vai sendo "engolido" por um admirável mundo novo.

Porquê insistir em permanecer num local para o qual já existem outros planos? A tradição deve assumir um valor absoluto e sobrepor-se ao progresso?

A Cantareira é o melhor lugar para estarem ou é, simplesmente, o lugar ao qual estão habituados?

Estas questões, colocadas pela realização como ponto de partida para o documentário "Cantareira", serviram também como referência para o trabalho da direção de som.

Uma aldeia no meio da cidade - como ouvir este contraste? Quais são os sons que caracterizam a Cantareira? Que importância têm estes para a população que ali vive e trabalha? Podemos identificar, através dos marcos sonoros, pistas sobre as motivações que prendem os habitantes a este lugar?

"Cantareira" é um documentário participativo, onde o realizador interpela os personagens e apresenta, no filme, um ponto de vista baseado na sua experiência de interação. Na prática, a captação de som para o documentário tinha que ser feita nas mesmas condições técnicas que levaram o realizador a optar por câmara móvel ou não dirigir, em nenhum momento, os atores. A procura de uma relativa espontaneidade do ambiente retratado levou a que o apuro técnico passasse para segundo plano sempre que os meios pudessem criar barreiras entre a equipa e os nossos protagonistas.

Para melhor lidar com os desafios colocados à direção de som, foi necessário explorar a fundo o universo da Cantareira, de forma a identificar, nos espaços e nas pessoas, elementos que permitissem caracterizá-los sonoramente, de modo a dar-lhes particular atenção nas fases de produção e pós-produção.

Este percurso iniciou-se muito antes, ao procurar filmes e livros sobre água, rios, o mar e a pesca, em busca de referências sobre as formas de representar estas comunidades e, em particular, o papel conferido à água nestas obras. A escolha de Murray Schafer como referência para este trabalho, aliás, também não é indiferente à atenção que o autor dedica à reflexão sobre os sons da água, permitindo estabelecer uma ligação das suas descrições à forma como a comunidade da Cantareira vive à beira-rio.

As recomendações de Schafer sobre design acústico dão o mote ainda para algumas considerações sobre a direção de som no cinema, os seus objetivos e estratégias, abordando então os constrangimentos que se colocam ao trabalho do som no cinema documental e reforçando a necessidade de conhecer profundamente o universo sonoro a ser retratado.

Murray Schafer divide os espaços entre sons fundamentais e sinais sonoros, mas é a particularidade de identificar os marcos sonoros - os sons característicos que têm significado para as comunidades onde existem, e que não apenas são produzidos por elas mas também influenciam as pessoas que ali vivem - que torna esta proposta relevante como processo para a direção de som. Este processo servirá, desta forma, não apenas como guia para descrever e analisar a paisagem sonora do lugar, mas, principalmente, como ferramenta para pensar a captação e posteriormente (re)construir o universo sonoro do filme na fase de pós-produção.

O ensaio mostra como foi feita a concretização dessa reflexão no trabalho de direção de som: desde a escuta dos sons à sua cristalização em conceitos e contrastes que pudessem servir de guias para o som do filme - rio e mar, dia e noite, presente e passado.

O estudo dos marcos sonoros não se cingiu a uma escuta passiva. O processo de descoberta passou também por ouvir as visões dos intervenientes no filme sobre o lugar onde vivem, desconstruindo as primeiras impressões sobre os sons percebidos e encontrando, enfim, elementos sonoros com significado particular para os que habitam o espaço da Cantareira.

Este envolvimento com os intervenientes permitiu, ainda, tecer considerações sobre o tratamento dado, em pós-produção, aos ambientes em que vivem, nomeadamente, os universos sonoros das famílias "Pilra" e Xavier.

Em conclusão, tentar-se-á responder à questão central do filme, que é a existência daquela comunidade naquele local. Será a Cantareira o melhor lugar para estes pescadores estarem ou seria, apenas, o lugar ao qual estão habituados? Podemos identificar, através dos marcos sonoros, pistas sobre as motivações que prendem os habitantes a este lugar?

1. O homem e a água no cinema

Para falar da relação do homem com a água, começemos com “Ala-Arriba!” (1942), onde José Leitão de Barros nos fala do conflito entre Homem e a Natureza. Com a história entre João Moço e Júlia a guiar-nos, vemos na realidade uma epopeia dos pescadores da Póvoa de Varzim contra o mar tenebroso, semelhante ao “leão sagrado” da Nazaré que Alves Redol mais tarde retrataria em “Uma Fenda Na Muralha” (1959). O mar é um assassino impiedoso e os sinais da luta contra ele estão em todo o lado: na barra, conhecida como “cemitério de homens”; na frase “Mar obedece a Jesus” escrita no barco; na campa, provavelmente como tantas outras, onde se pode ler “Joaquim Bô, morto no mar”.

A nível sonoro, “Ala-Arriba!” é anterior às inovações do cinema direto, mas podemos ainda assim tirar algumas lições, nomeadamente na representação do mar: com estrondos e, principalmente, música, a água ganha forma como o monstruoso adversário a superar.

Em “Douro, Faina Fluvial” (1931), de Manoel de Oliveira, a água toma novo lugar, diferente do antagonismo das histórias de pescadores. “O Douro, rio português, possui uma vida própria característica que justifica a sua paisagem marginal e as atitudes da gente que em sua volta trabalha”, introduz o autor no início da obra. Nesta narrativa futurista, o rio existe em simbiose com a cidade, emprestando-lhe a sua vibração e à volta do qual tudo gira em harmonia.

Também aqui o som - a música, mais precisamente - é determinante para marcar o tom da narrativa: na nova versão de 1994, com acompanhamento sonoro de “Litanie du Feu et de la Mer”, de Emmanuel Nunes, a fábula futurista onde a cidade floresce transforma-se num melancólico exercício de nostalgia, com uma intenção expressiva claramente crítica às mudanças na cidade nas seis décadas que separam as duas versões. O exercício, aliás, é uma ilustração perfeita do efeito preconizado por Michel Chion em “Audio-Vision” (1992), onde descreve exaustivamente os efeitos do som na leitura das imagens.

Em “Pour la suite du monde” (2006), de Michel Brault e Pierre Perrault, os habitantes da Îsle-aux-Coudres recuperam tradições e retornam ao mar, que, não sendo por si mesmo monstruoso, acolhe em si os monstros que é preciso capturar. Mais do que um conflito contra a Natureza, o filme mostra a luta dos

homens contra si mesmos, numa tentativa de superação e de procura da identidade da comunidade. Situando-se já na tradição do cinema direto, o filme é sonoramente impecável não apenas a nível da captação mas também da mistura, permitindo uma audição cristalina até mesmo da música - parte da qual é gravada no local.

Outra questão que emerge quando falamos de filmes sobre a água, o mar e, especificamente, a pesca, é o papel da mulher nestas comunidades. Leitão de Barros inclui as mulheres no esforço da comunidade como um todo, mas são apenas os homens, os pais de família, que lutam na batalha derradeira contra o oceano; no retrato de Brault e Perrault, as mulheres descem a um lugar quase nulo na tradicional pesca da baleia.

É em "A Mãe e o Mar" (2014) que as histórias de pescadores se redimem em relação ao sexo feminino. Gonçalo Tocha não apenas inclui as mulheres, mas vai além, colocando-as no centro da narrativa. Espacial e sonoramente, é também a primeira vez que elas surgem plenamente associadas ao mar. Do ponto de vista técnico, o tratamento dado ao som direto é feito sem exageros hiperrealistas nem devaneios não-diegéticos. Sem música, com o mar sempre de fundo - excepto aquando do discurso do autor e na cena em que os homens, e não as mulheres, conversam - o filme traz também as mulheres para fora de casa, para a praia e para o mar, recordando as suas funções e incluindo o mar nas suas narrativas sonoras pessoais.

Por fim, há que ressaltar, em cada um destes filmes, o seu carácter de preservação da memória das comunidades à beira-rio e à beira-mar.

"Ala-Arriba!" e "Douro, Faina Fluvial" são odes às gentes da Póvoa de Varzim e do Porto; "Pour la suite du monde" é um exercício quase Flahertyano de ressuscitar tradições; "A Mãe e o Mar" surge precisamente para não deixar morrer a memória das pescadeiras de Vila Chã, cuja existência terá passado quase "despercebida aos anais da História".

Não apenas de tradições trata a memória: "Ala-Arriba!" também assume plenamente a voz dos pescadores da Póvoa de Varzim, o seu sotaque cerrado, por vezes quase ininteligível, mesmo tendo sido feito em estúdio e com a possibilidade de escolher outros atores. "Pour la suite du monde" é igualmente uma homenagem aos quebequianos, os canadianos de origem francesa, num filme realizado em 1963 que sobreviveu até voltar a uma versão intacta, editada

em 2006, após um longo caminho de dobragens e narrações para encobrir o *joual*, dialeto falado na província.

2. Do design acústico à direção de som

Raymond Murray Schafer, o “pai da ecologia acústica”, liderou na década de 70 o *World Soundscape Project*, através do qual fez um levantamento de paisagens sonoras¹ de todo o mundo. Na sua obra “The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world” (1994), Schafer descreve a sua viagem sonora pelo mundo, caracterizando os diferentes sons e a sua influência nos habitantes de cada local, tentando retirar pistas sobre de que forma a mudanças dos sons do passado - que são diferentes dos de hoje e seguramente diferentes dos do futuro - mudam a nossa forma de viver e de ver o mundo. “A paisagem sonora não é um subproduto da sociedade; antes, é uma construção deliberada dos seus criadores”, afirma o autor (Schafer, 1994, p. 237)².

Para Schafer, a melhor forma de compreender o design acústico – área multidisciplinar que procura descobrir os princípios através dos quais a qualidade estética do ambiente acústico pode ser melhorada – é “olhar a paisagem sonora do mundo como uma enorme composição musical, que se desenrola à nossa volta incessantemente. Nós somos simultaneamente a sua audiência, os seus intérpretes e os seus compositores” (1994, p. 205).

O compositor descreve (1994, p. 238) como princípios do design acústico:

1. “Respeito pelo ouvido e a voz;
2. Consciência do simbolismo do som;
3. Conhecimento dos ritmos e tempos das paisagens sonoras naturais;
4. Compreensão dos mecanismos de compensação através dos quais uma paisagem sonora excêntrica pode voltar a si mesma.”

Para Schafer, é essencial para o trabalho de design acústico que haja “uma compreensão dos mecanismos de compensação através dos quais uma paisagem sonora excêntrica pode ser trazida de volta a si mesma”, encontrando o equilíbrio, por exemplo, entre sons naturais/artificiais, baixas/altas frequências ou mesmo o som/silêncio (1994, p. 238). Esta procura por uma harmonia sonora torna-se necessária quando olhamos o som como elemento não apenas característico mas também influenciador dos lugares e comunidades.

¹ Tradução livre de “soundscape”, termo cunhado por Schafer que une as palavras *sound* (som) e *landscape* (paisagem).

² Todas as expressões em língua estrangeira foram traduzidas neste trabalho, com a exceção dos títulos das obras referidas.

A visão de Schafer, formulada para refletir sobre as paisagens sonoras do mundo, pode ser transposta para o cinema, em particular porque o autor assume também o papel da arte na exploração destas paisagens sonoras: “É esta a função da arte: abrir novos modos de percepção e retratar estilos de vida alternativos” (Schafer, 1994, p. 239).

2.1 Desafios da direção de som

A direção de som no cinema reúne um conjunto de funções que vão desde a conceptualização da estética sonora do filme à sua concretização através da captação, edição e mistura, trabalhando em conjunto com a realização para explorar as possibilidades narrativas do som na produção audiovisual.

Elisabeth Weis (1995) descreve o designer de som³ como aquele que:

trabalha com o diretor para construir uma banda sonora global e consistente que explore as possibilidades expressivas do meio sonoro, organicamente relacionada com as necessidades narrativas e temáticas do filme.

David Sonnenschein, na sua obra “Sound design: The expressive power of music, voice and sound effects in cinema” (2001), aponta uma série de passos para o design de som, que começa idealmente na fase de pré-produção.

O trabalho do designer de som começará na análise do guião inicial, em busca de elementos descritos no documento que sirvam de base para a construção sonora.

A nível narrativo, ainda na fase de pré-produção, o autor sugere que se encontre polaridades dentro do filme, de forma a identificar os sons associados a cada um desses extremos que ajudem a representar as oscilações dramáticas entre estes opostos, de forma a acompanhar a evolução dos conflitos e enfatizar pontos de viragem.

Sonnenschein recomenda a participação do designer de som na seleção dos locais de filmagem, que ajudará a descartar localizações demasiado ruidosas, assim como a utilização, durante as filmagens, de material que permita adaptar

³ Apesar de não terem o mesmo significado, as expressões “direção de som” e “design de som” serão usadas de forma análoga, consoante a designação que for utilizada pela fonte referenciada. Na literatura consultada sobre o papel do som no cinema, onde existem poucas referências ao som no documentário, a designação de “designer de som” é mais comum, próxima da ficção na medida em que remete para uma construção sonora mais livre.

o ambiente para que o som seja captado de forma a minimizar as necessidades de correção na pós-produção (2001, p. 24).

No âmbito da edição e pós-produção, o autor descreve as várias possibilidades do design de som, que passam pela dobragem das vozes, a adição de efeitos sonoros e o recurso à música.

2.2 Som no documentário

Contudo, para o documentário, muitas destas regras escritas tendo em mente filmes de ficção acabam por não poder ser cumpridas.

A direção de som no documentário encontra uma série de obstáculos, já que o controlo sobre os acontecimentos é muito limitado. Em muitas situações, a necessidade de manter compromissos estabelecidos entre a equipa e os intervenientes no filme sobrepõe-se às exigências técnicas, levando a que o som nem sempre seja captado nas condições planeadas.

É nesta linha que Jeffrey Ruoff descreve que “porque os filmes observacionais não são, regra geral, filmados em condições ótimas, tais como as de um estúdio de Hollywood, a banda sonora carece da clareza e linearidade existentes quando o som é criado para o ouvinte” (Ruoff *in* Altman, 1992, p. 221).

Ruoff aponta ainda outros problemas recorrentes na produção de documentários (*in* Altman, 1992, p. 218):

O som direto nos filmes documentais ocasionalmente torna a discriminação entre sons difícil, quando não impossível. (...) Os personagens não demonstram motivações claras, o discurso pode ser parcialmente inaudível, a iluminação é aleatória e variável, os movimentos da câmara seguem as ações com dificuldade, os espaços sonoros diferem radicalmente entre as cenas, os microfones acidentalmente aparecem na imagem, os *jump cuts* quebram a continuidade, e algumas questões permanecem sem resposta.

Tendo em conta não apenas a imprevisibilidade dos acontecimentos mas também a necessidade de intervir o mínimo possível nos locais de filmagem, a captação de som direto no documentário é feita com o mínimo de aparato possível. Esta economia de recursos confere ainda uma certa flexibilidade de movimentos, crucial na “coreografia” entre câmara e microfone.

Como resultado, é aceite que no documentário algumas filmagens menos satisfatórias do ponto de vista técnico sejam integradas no filme, sempre que se justifiquem pela sua importância na narrativa (Ruoff *in* Altman, 1992, p. 225).

Aceitando estas condições de produção, a boa condução do processo de direção de som passa por encontrar estratégias para conhecer e compreender as particularidades sonoras de cada espaço e de cada personagem.

2.3 Marcos sonoros

Para analisar as paisagens sonoras, Murray Schafer propõe uma separação dos diferentes sons presentes em cada ambiente.

O autor identifica, à partida, dois tipos de sons numa paisagem sonora: os sons fundamentais (*keynote sounds*), “aqueles que são ouvidos por uma sociedade em particular de forma suficientemente contínua ou frequente para formar um fundo sobre o qual outros sons são percebidos” (1994, p. 272), e os sinais sonoros (*sound signals*), que correspondem aos sons “para os quais a atenção é diretamente dirigida” (1994, p. 275).

Os sons fundamentais, que correspondem de uma forma geral aos sons ambiente, seriam equivalentes ao mar ou ao som constante de carros, em paisagens sonoras marítimas ou cosmopolitas, respetivamente. “Muitas vezes não são percebidos conscientemente”, descreve Schafer, que salienta que os sons fundamentais “agem como agentes condicionantes na perceção de outros sinais sonoros” (1994, p. 272).

Os sinais sonoros, por sua vez, podem ser buzinas, sinos, aviões a passar ou até mesmo vozes distintas na paisagem sonora.

No entanto, o autor refere uma terceira categoria de sons (1994, p. 274): os marcos sonoros (*soundmarks*), “um som da comunidade que é único ou que possui atributos que o tornem especialmente considerado ou notado pelas pessoas naquela comunidade”.

O badalar do Big Ben ou os gongos dos templos budistas são exemplos de marcos sonoros, o que significa que não apenas identificam aqueles lugares como também influenciam a vida das pessoas que ali vivem ou passam, e “refletem o carácter de uma comunidade” (Schafer, 1994, p. 23).

“Todas as comunidades têm os seus próprios marcos sonoros”, afirma Schafer, para quem “uma tarefa prática do designer acústico seria chamar a

atenção para marcos sonoros de excelência e, se houver uma boa razão para tal, lutar pela sua preservação” (1994, p. 239).

3. A paisagem sonora da Cantareira

Recorrendo à classificação de Murray Schafer, começaremos por fazer uma descrição da paisagem sonora da Cantareira.

No espaço, é possível distinguir os seguintes sons fundamentais: de forma dominante, o motor dos carros a passar pela rua do Passeio Alegre; o correr da água do rio Douro, que se torna mais específico e “cristalino” quando o ouvinte se posiciona em locais como o marégrafo (longe dos carros); o chilrear dos pássaros a partir das árvores que permeiam as casas; e as conversas entre os pescadores, pontuadas por algumas interjeições gritadas, que formam uma amálgama para o ouvido passante.

Entre os sinais sonoros, contam-se: os guinchos das gaivotas famintas que sobrevoam o Douro e a Cantareira; a passagem dos aviões; as buzinas pontuais; o ruído das bicicletas e os passos dos corredores que passam na beira do rio; e o elétrico.

Existem também diferenças entre os sons predominantes ao longo do dia.

Apesar de a manhã e a tarde serem mais agitadas no cais da Cantareira, é de madrugada que começa o dia dos pescadores. Entre saudações sonolentas e pouca conversa, os sons das ferramentas e da entrada nos barcos são pouco ruidosos, e eis que o estrondo dos motores preenche o ar até desaparecer em direção ao mar.

No entanto, já a esta hora a Cantareira deixou de ter uma paisagem sonora hi-fi, que Schafer descreve como “aquela na qual sons distintos podem ser ouvidos claramente devido ao baixo nível do ambiente sonoro” (1994, p. 43), característica das zonas rurais e dos períodos noturnos. O rugir ao longe do mar da Foz serve de base à passagem cadenciada dos carros, um camião de lixo que faz a sua visita madrugadora, a orquestra de pássaros que durante o dia apaga-se entre outros ruídos mais fortes ressurgem como um dos sons fundamentais predominantes.

É à luz do dia que, com o aumento do movimento, é possível ouvir os sons que de facto nos fazem reconhecer a Cantareira dos pescadores: os pregões das peixeiras; as conversas com os clientes; o amanhar da lampreia e de outros peixes; os passos na madeira; as redes a raspar nos suportes metálicos quando estão a ser recolhidas para serem guardadas ou arranjadas; os peixes a caírem

nos caixotes quando trazidos dos barcos para terra; o rádio ligado durante o trabalho mais duro.

No entanto, esta riqueza sonora mistura-se na paisagem lo-fi citadina. “Numa paisagem sonora lo-fi os sinais acústicos são obscurecidos por uma população demasiado densa de sons”. “O som cristalino (...) é mascarado pelo ruído de fundo. Perde-se a perspectiva.” (Schafer, 1994, p. 43).

Por fim, podemos apontar ainda os contrastes entre os sons do rio e os sons do mar.

Os barcos que pescam no rio são menores e com motores menos potentes, com períodos longos em que estão desligados. Além do motor, o som fundamental predominante é o da correnteza do rio, um som em que “cada gota cintila num tom diferente” (Schafer, 1994, p. 16). Entre os sinais sonoros, permanecem os guinchos das gaivotas famintas (ouvidos no cais) e ainda os ruídos da movimentação dentro do barco. A própria comunicação entre os elementos da tripulação é parca, com as ações já quase automatizadas numa pescaria, em geral, sem grandes surpresas.

A ida para o mar, por sua vez, cria uma paisagem muito mais lo-fi dentro do barco: o ruído ensurdecido do motor choca com o rugir do mar, em que “cada onda define uma filtragem diferente em uma fonte inesgotável de ruído branco” (Schafer, 1994, p. 16). Estes sons fundamentais dominam a paisagem onde os sinais sonoros – as deslocações dentro do barco, o som dos peixes a cruzar a roldana para entrar no barco, as sempre presentes gaivotas – tornam-se pouco distinguíveis.

3.1 Marcos sonoros da Cantareira

Identificados os sons fundamentais e sinais sonoros da Cantareira, é possível fazer uma tentativa de identificar os marcos sonoros, relembre-se, os sons característicos ou que tenham “atributos que os tornem particularmente considerados ou notados pelas pessoas dessa comunidade” (Schafer, 1994, p. 274).

Na Cantareira, comunidade piscatória à beira-rio, os marcos sonoros serão o correr do rio Douro e as próprias vozes dos que trabalham naquele lugar.

O rio Douro distingue a Cantareira sob diversos pontos de vista: primeiro, como som fundamental, transmite uma tranquilidade não existente nas

comunidades à beira-mar, onde a rebentação das ondas é massacrante. Como rio da cidade do Porto, o Douro associa-se também à questão da identidade.

Por fim, como local de trabalho, o rio manifesta-se como um elemento menos perigoso do que o mar, e mesmo a travessia para lá da barra para a pesca marítima não é vista como perigosa. No documentário, Elisabete recorda as tardes em que fazia companhia ao marido Carlos durante a pesca (12'35"), e chega mesmo a afirmar que foi para o mar com o marido nas últimas semanas de gravidez, o que simboliza a segurança envolvida na relação com o elemento.

Ao ouvir a comunidade falar sobre o rio, encontramos indícios que remetem à afirmação de Schafer de que "talvez todas as memórias sonoras se transformem em romances" (1994, p. 180). Em tempos de profissionalização em que a segurança é uma imposição aos pescadores, é natural que as memórias do mar se adaptem à nova realidade, excluindo quaisquer lembranças de momentos de perigo maior. "Todas as memórias transformam-se em romances? Se sim, o mar é o primeiro exemplo", teoriza o autor (1994, p. 171).

As vozes dos pescadores e peixeiras são também intrínsecas da Cantareira. Pela pequena dimensão da comunidade piscatória, menor do que a de outros portos como o da Afurada ou das Caxinas, que permite uma personalização dos integrantes não apenas entre si, mas a sua identificação por parte daqueles que observam de fora.

Na Cantareira, estas interações constantes e intensas fazem parte da forma de ser da comunidade, um dos seus mecanismos de coesão.

3.2 Contrastes

Ao observar a Cantareira, é possível ir ainda mais longe na análise do espaço sonoro: para além dos marcos sonoros da comunidade como um todo, é possível encontrar espaços emocionais, de afetos, de segurança ou de insegurança dos diferentes núcleos.

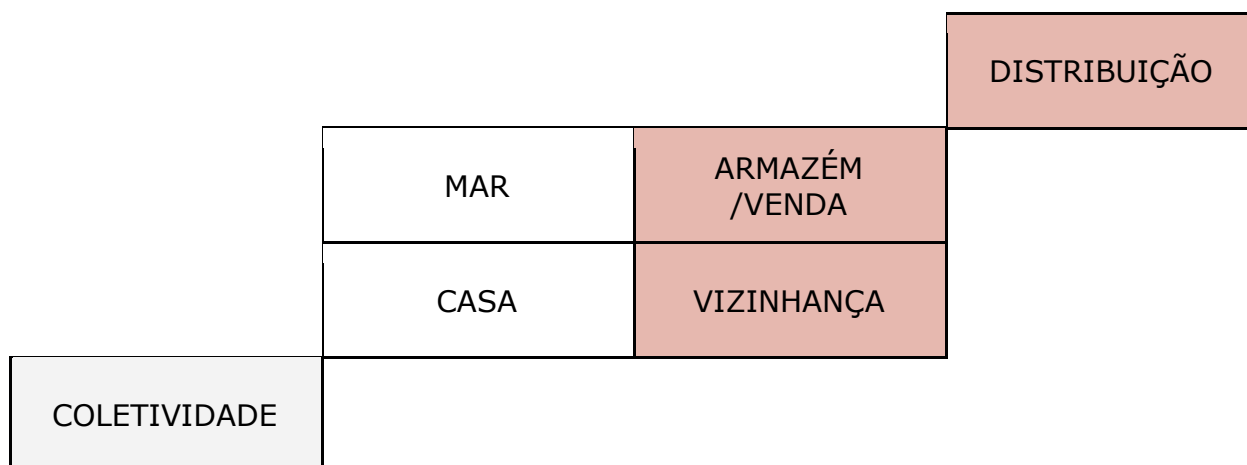
Viviane Vedana preconiza esta necessidade, para a construção da narrativa documental, de "um estudo e análise dos sons não apenas do ponto de vista de seus aspetos técnicos com também de sua dimensão simbólica" (Vedana, 2011, p. 37). Também em Gilles Deleuze constatamos que "o cinema de realidade queria ora fazer ver objetivamente meios, situações e personagens reais, ora

mostrar subjetivamente as maneiras de ver das próprias personagens, a maneira pela qual elas viam sua situação, seu meio, seus problemas" (1990, p. 181).

Assim, a exploração sonora prosseguiu no sentido de descobrir essas visões pessoais dos intervenientes no filme, procurando sinais e contrastes que permitam construir a evolução das personagens e dos espaços ao longo da narrativa.

Ao alargar o conceito de "espaço da Cantareira" a todos os locais onde os pescadores trabalham e vivem, em vez de apenas a zona dos barcos e armazéns, podemos dividir os locais por onde os pescadores se movem consoante o grau de familiaridade com cada um desses espaços, sendo possível identificar uma bipolaridade: "nós", pertencente ao universo dos pescadores e à sua memória, e "os outros", relativo aos vizinhos, clientes e todos os fatores externos à comunidade, incluindo a "invasão do cimento".

Tal divisão pode ser expressa no seguinte esquema:



Os locais dividem-se em dois eixos: o eixo horizontal, que divide os locais de trabalho (mar, armazém e distribuição) dos relativos à vida pessoal (vizinhança, casa e coletividade); e o eixo vertical, que divide os locais "dos pescadores" daqueles em que têm que conviver com "os outros".

Considerando este segundo eixo, mais subjetivo, podemos notar caracterizar o polo dos pescadores, que se concentra nos espaços interiores - casa, café da coletividade e o "interior" do barco - que reúnem o núcleo da comunidade, com um conjunto de sons onde predomina o mar calmo e saudoso, a memória, a música, o riso das crianças e o ladrar do cão fiel.

No outro polo - onde passamos pela vizinhança, os armazéns onde o peixe é amanhado à frente dos clientes e as viagens ao centro da cidade para entregar o peixe -, encontramos espaços externos onde o trânsito e os aviões poluem o ar (sonora e ambientalmente), o vento causa calafrios, as gaivotas gritam esfomeadas e os gatos vadios colocam-se junto do caminho, com miados pontuais.

Olhando para os espaços dessa forma, é possível em alguns momentos orientar a escuta durante as filmagens e captar estes contrastes.

3.3 Memória e mudança

Em conversas com os intervenientes ao longo da produção, foi possível recolher informações sobre o que mudou na Cantareira nas últimas décadas.

No geral, percebemos que a paisagem sonora da Cantareira sempre foi lo-fi: a rua movimentada sempre existiu no local, que antigamente abrigava mais barcos, gerando ainda mais movimentação dos pescadores.

A zona dos armazéns é onde visualmente se notam grandes diferenças: do chão de terra batida com barracos de madeira, passou-se para a atual estrutura, com armazéns em aço cortene em forma de barco com um estrado de madeira. Isto também se sente sonoramente, com os passos na madeira a reforçar a presença de pessoas e os novos armazéns, com compartimentos mais apertados, a limitar o espaço dos pescadores.

A nova vizinhança também se fez sentir: ao invés de uma adega, recordada por Eduardo Xavier, o ponto mais movimentado do outro lado da rua é, atualmente, a padaria Paparoca, onde de madrugada se misturam pescadores e jovens arrumados de volta das festas. Na orla, também o número de pessoas que circulam aumentou, contando com mais turistas a passear mas principalmente moradores que passam de bicicleta ou em corridas.

O elétrico, outrora o único transporte público, resume-se hoje ao seu papel turístico, substituído pela praticidade da linha de autocarros. Apesar do som característico e da curiosidade que suscita em quem é de fora, o elétrico não é imediatamente lembrado pelos membros da comunidade quando perguntados sobre as suas memórias, reforçando-se assim a decisão de não ser incluído nos marcos sonoros da paisagem da Cantareira.

Por fim, um elemento em particular perdeu-se na paisagem sonora da Cantareira: o apito do farol, recordado por José Xavier, que foi extinto para não incomodar os novos moradores da zona. Trata-se de uma "presença ausente", um "som negativo" - apenas sugerido -, um marco sonoro desaparecido que ainda habita na memória de alguns membros da comunidade.

4. Da captação à pós-produção

4.1 O registo sonoro como interpretação

Para o filme, no entanto, o acordo feito com a realização era o de que a prioridade seria a relação entre a equipa de produção e os intervenientes no filme, sem aparato de material nem uma equipa com mais de duas pessoas.

Foi a partir deste preceito que se tomou a decisão, por exemplo, de manter a câmara à mão para privilegiar o momento da interação com os pescadores e as suas famílias, deixando para trás o tripé.

Com esta regra definida - a de manter uma relação de proximidade com os pescadores, sem ruídos - e considerando a necessidade de estar sempre presente de forma a poder desenvolver o aprofundamento necessário para o processo de direção de som descrito neste trabalho, decidiu-se que a diretora de som faria a captação do som direto, ainda que sem experiência anterior de trabalho em campo.

Assim, a qualidade de uma eventual captação feita por uma equipa de som foi sacrificada em nome de uma produção totalmente focada no encontro com o outro, na sua descoberta, compreensão e real troca de impressões.

Do ponto de vista da direção de som, esta opção justifica-se ainda pelo facto de que gravar o som já será, em si, um ato de interpretação que requer uma escuta atenta, e não um registo passivo. Viviane Vedana descreve que “a gravação e posterior montagem apresentam-se, neste caso, como processos de interpretação que acontecem em momentos distintos” (2011, p. 31) - e a equipa sentiu necessidade de que a diretora de som estivesse presente em ambos os processos.

A propósito da sua exploração do conceito de “etnografia sonora”, para o qual Vedana realizou pequenos “documentários etnográficos sonoros”, a autora descreve que “escolher pontos de escuta, se posicionar em campo com o microfone direcionado para o que se quer gravar, decidir sobre o tempo de duração de cada fragmento gravado, são decisões estéticas que criam a imagem sonora” (2011, p. 36). “O registo da imagem sonora em campo consiste no desafio de compreensão do universo do Outro”, conclui (Vedana, 2011, p. 31).

4.2 Ruído

Um dos principais desafios decorrentes das estratégias delineadas pela realização (que impediam, por exemplo, a repetição de ações ou a preparação de determinados cenários) foi a captação de som direto com níveis de ruído acima do desejável, o que muitas vezes acontecia devido à falta de controle dos espaços onde filmávamos.

É claro que, mesmo ao não permitirem muita flexibilidade a nível de edição e sem o apuro necessário para a ficção, o som captado nestas condições continua a ser aceitável num documentário, enquanto retrato do ambiente sonoro denso onde filmamos.

No entanto, como ressalva Barbara Flueckiger a propósito dos objetos sonoros não identificados, "imprecisão e indeterminação podem funcionar como mecanismos estilísticos apenas quando não são percebidos como erros" (2002) – um equilíbrio que é preciso considerar ao decidir utilizar gravações nestas condições.

Alguns destes casos ocorreram, ainda, devido a problemas técnicos que, não podendo ser cabalmente corrigidos no momento, foram aceites pela realização, nos casos em que ainda permitissem continuar a gravação ainda que de forma incompleta, devido à importância para a narrativa dos acontecimentos que estavam a ser filmados.

Estas situações aconteceram, por exemplo, numa madrugada em que uma das entradas da mesa de mistura deixou de funcionar e não foi possível gravar a imagem stereo com as configurações corretas (14'49"); ou na tarde em que, ao entrevistar Elisabete (12'00"; 33'30"), um problema de feedback obrigou a que se gravasse a entrevista e todos os sons envolventes com apenas um microfone.

Para algumas dessas cenas, a solução para a pós-produção passou por gravar ambiências no mesmo local, imediatamente a seguir ou em outras alturas. Em outros casos, foi preciso um trabalho mais moroso de mistura, de forma a recriar uma imagem stereo que se assemelhasse àquela que seria captada em condições ideais.

Tendo em conta que todas as dificuldades foram contornadas na pós-produção, em muitos casos sem se notar a diferença entre o som direto impecável e gravações posteriores, é possível confirmar o desabafo de Jeffrey Ruoff de que "não temos maneira de saber com certeza, salvo por confissão dos

realizadores, se os efeitos sonoros de um documentário foram de facto gravados no momento da filmagem" (*in* Altman, 1992, p. 233).

4.3 Arco narrativo no som

Em termos narrativos, uma das propostas da direção de som era ouvir o contraste da "aldeia no meio da cidade". Em "Cantareira", é possível sentir essa transição do lugar dos pescadores para o lugar da cidade invasora.

No documentário, mostra-se a comunidade de pescadores da Cantareira sob tensão: para além do drama da falta de peixe, existe a pressão externa para moldar a sua forma de vida ao que se espera daquela zona da cidade, uma pressão cujo impacto fez-se sentir, por exemplo, com a construção dos apertados armazéns e o exílio de grande parte dos pescadores que ficaram sem espaço para guardar os seus apetrechos.

Sente-se ainda a presença invasora dos novos habitantes: mais carros passam na rua, e alguns entram com as suas buzinas cada vez mais dentro dos labirínticos caminhos entre as casas; as bicicletas passam, cortantes, pela orla; o passeio já não é de todo dos pescadores, já que constantemente transitam corredores no espaço que agora é seu. Para além disso, os ruídos de sempre juntam-se ao cenário: o vento, os aviões, as gaivotas desesperadas.

Ao editor de som foi entregue uma versão anotada do guião onde é descrita esta evolução, com indicações sobre o tom de cada cena, individualmente e no seu contexto, assim como apontamentos sobre contrastes sonoros (abordados no capítulo 4) e ainda uma caracterização das personagens, que será aprofundada neste capítulo.

O plano delineado para o som do filme passava por revelar, num crescendo, a presença invasora: começar na água e terminar na terra, partindo da sua relação íntima com o mar até à perda do seu território. Acentuar, portanto, a "viagem dramática" dos pescadores, como preconiza David Sonnenschein (2001, p. 7).

Para isso, em determinados momentos, é necessário assumir mudanças de ambiências dentro de cenas e espaços recorrentes ao longo do filme, como a entrevista com Elisabete (12'00"; 33'30") ou os planos do rio junto às linguetas, que surgem em várias partes do dia.

A primeira cena do filme passa-se no rio, quando a família Xavier vai guardar as redes na chata. O som aqui é quase hi-fi: depois de desligado o motor do barco, é possível ouvir cada movimento feito pelos pescadores, assim como as palavras de Eduardo.

O filme também termina no rio, mas visto da margem. Nos planos finais, numa intensidade crescente, ouve-se mais e mais o mundo agitado que se afasta das memórias dos pescadores. O último plano, do rio límpido, acaba por ser sonorizado, sem "romance", com o passar dos carros - que é, aliás, o som predominante naquela paisagem nos dias que correm.

Nesta sequência final, o efeito desejado inspira-se no som contrapontual, assíncrono, preconizado por Eisenstein, Pudomn e Alexandrov em 1928, numa declaração em que defendem esta forma de montagem como potenciadora de novas leituras do cinema audiovisual.

4.4 Universos sonoros familiares

Ao longo do quarto capítulo, foi feita uma descrição exaustiva dos espaços sonoros da Cantareira, salientando a presença e a importância dos marcos sonoros em cada espaço.

No entanto, para a edição do filme, foi possível aprofundar ainda algumas diferenças entre os dois núcleos familiares com quem convivemos no processo de produção.

Viviane Vedana ressalta que a compreensão do ouvinte depende também "da repetição de determinadas imagens sonoras, para que a consciência imaginante (Bachelard, 1988) possa produzir e dar sentido às imagens mentais evocadas pelos sons" (Vedana, 2011, p. 37, 38).

A procura por padrões nos comportamentos de ambas as famílias permitiu identificar características sonoras vincadas, que foram trazidas para a edição.

4.4.1 Universo sonoro da família "Pilra"

"Pilra" é o nome pelo qual é conhecida a família de Fernanda do Conde, mãe de sete filhos - quatro dos quais pescadores - e dona do barco Maria Fernanda. Viúva há quase dois anos, Fernanda assume-se como uma das líderes da comunidade, gabando os seus contactos com clientes famosos e a sua reputação junto às autoridades. O nome "Pilra" nasceu a propósito de uma anedota

protagonizada por um dos filhos, e tornou-se o nome pelo qual é conhecida a família Silva.

Os Pilra são uma família de pescadores “à moda antiga”, de “barba rija” e modos pouco refinados, totalmente integrados na comunidade piscatória da Cantareira. Fernanda, a figura matriarcal, impõe respeito entre os filhos, mesmo que não tenha conseguido impedir o cisma que levou a que dois deles comprassem os seus próprios barcos para se afastar dos irmãos.

Do ponto de vista sonoro, os Pilra vivem num universo desorganizado, livre de regras.

Uma das cenas mais representativas deste universo é a separação do camarão (24'47"): a matriarca de um lado da mesa e os dois filhos, subordinados, do outro, a trabalhar em conjunto para separar os pequenos camarões entre as tinas. O som dos pequenos animais forma uma parede de som em que deixamos de distinguir a que ponto da imagem pertence cada sinal sonoro.

A postura superior da mãe está sempre presente, seja na forma com que observa o trabalho dos filhos à chegada dos barcos ou pela confiança com que telefona para os seus clientes. A própria partida de Carlos para o mar (10'18") é envolta por este poder matriarcal: nesta cena, os três filhos embarcam no “Maria Fernanda”, que os deixará cada um no seu barco, os sons dos seus movimentos abafados pelo motor do “barco-mãe”, que domina a cena.

A família Pilra é também símbolo da tradição devido ao sotaque marcado dos seus elementos, um pouco mais suave no caso de Elisabete mas marcado em Maria Fernanda e, acima de tudo, na voz do filho Carlos, que ouvimos a contar a sua história (26'17").

Por fim, numa observação que ficou fora do filme, o gosto da família pelo fado, traduzido em idas todos os meses aos eventos de fado vadio na Coletividade.

4.4.2 Universo sonoro da família Xavier

O universo sonoro da família Xavier encontra-se num outro extremo, onde impera a disciplina e as ações previstas e ritmadas.

Eduardo Xavier, o pai experiente e curioso, incentivou o filho a seguir estudos, e a atividade da família no mar oscila entre a sabedoria do pai, os conhecimentos do filho e o equipamento moderno em que investiram.

Logo no início do filme, o perfeccionismo com que tece as artes (04'45"), reforçado pela descrição detalhada do que está a fazer, dá-nos sinais destas características da família, que notamos adiante (07'48") com o rigor com que se dedica a arranjar o leme.

Essa disciplina é perceptível também do ponto de vista sonoro.

Ao longo do filme, os Xavier surgem em cenas onde se pode ouvir o ritmo das suas ações organizadas e/ou sincronizadas: o arrumar das redes no pátio, o recolher das artes do barco para a terra, o movimento da faca que corta o peixe com um ritmo certo.

Pode-se ver claramente aplicada a descrição de Schafer de que o "homem também inscreve ritmos humanos no mundo físico através do trabalho manual", em tarefas como ceifar ou puxar cordas, que não podem ser desempenhadas "a não ser que sigam o padrão da respiração", ou outros ritmos que são definidos pelo comprimento dos braços (serrar o peixe, por exemplo) ou até mesmo dos dedos (1994, p. 228).

Este ritmo e disciplina ouvem-se, por exemplo, ao longo da cena em que a família Xavier está no mar (17'05"), atingindo um ponto máximo aos 19'41", no recolher das redes do barco.

É ao mergulhar no quotidiano que se sente mais o poder do som, "não apenas como espectadores, mas também como ouvintes, sermos transferidos dos nossos lugares para o espaço no qual os eventos representados no ecrã tomam lugar" (Balázs, 1945).

4.5 O lugar da mulher

Ambos os universos familiares retratados no filme focam-se, claramente, na atividade dos pescadores.

No entanto, são universos onde as mulheres têm um papel quase preponderante, na medida em que concentram em si o poder de, efetivamente, transformar o produto capturado em renda familiar. Durante o Inverno, em que não era possível sair ao mar para pescar, as mulheres iam à lota para comprar o

peixe que houvesse e revendê-lo aos clientes habituais, de forma a não falhar encomendas regulares.

Do ponto de vista sonoro, as mulheres também são mais resistentes.

Considerando os espaços onde circulam os pescadores e as suas conotações, podemos afirmar que as mulheres passam mais tempo do que os homens em contacto com "os outros", nomeadamente, no seu trabalho de atendimento nos armazéns e ao fazer a distribuição aos clientes.

Nestes espaços, os sons que as rodeiam no seu quotidiano são mais agressivos: enquanto os pescadores trabalham com os sons secos dos instrumentos de pesca, as suas mulheres dedicam-se todos os dias ao amanho do peixe. Por exemplo, na cena em que espera pelo marido, Xana está a cortar um sável, uma ação que gera um ruído extremamente incómodo devido ao raspar da serra da faca na espinha do peixe (31'49"), logo depois de ter mexido nas entranhas do peixe para limpar o seu interior (31'29"). O próprio amanhar da lampreia, que é feito à vez pelos homens, é sempre presenciado pela mulher, a peixeira vendedora.

O papel das mulheres da Cantareira reduz-se, no filme, ao de contadoras de histórias. No entanto, estas mulheres guerreiras - Xana, Fernanda, Elisabete - são as que mantêm este universo a funcionar, encontrando soluções quando os maridos e filhos não trazem boas notícias do mar.

O próprio discurso das mulheres é essencial para a narrativa do filme - são as mulheres que conhecem o que se passa e transmitem opiniões articuladas sobre a realidade da Cantareira.

Na cena do corte da lampreia (22'28"), Xana entra no papel de educadora e ensina os clientes que a lampreia "é o único animal que respira enquanto come, sabiam?"

Alexandra é, aliás, um elemento especial no universo da Cantareira. A mulher de José Xavier, natural de Espinho e com formação superior, destaca-se não apenas pela sua vocação de educadora mas também pelo seu sotaque, mais distinto e livre de alguns trejeitos da Foz, e também pelo seu conhecimento conjuntural da realidade dos pescadores, que nos transmite.

Elisabete, pelo contrário, teve menos oportunidades mas reúne uma história cheia de experiências e também de sabedoria. "Olha que as mulheres hoje em

dia não trabalham para os homens”, aconselhou ao filho, a propósito da profissão de pescador, que não gostaria que continuasse na família.

É com a voz de Elisabete que, enfim, encerramos o filme: explicando de forma simples que “viver em ilhas é muito gratificante” (33’44”) e lamentando o fim eminente da comunidade da Cantareira.

Conclusão

A identificação dos marcos sonoros da paisagem como processo de descoberta para a direção de som permitiu, como proposto, uma aplicação prática, através de uma reflexão aprofundada sobre a paisagem sonora da Cantareira e, conseqüentemente, uma captação e posterior edição de som consciente da importância dos diferentes elementos sonoros do lugar.

A busca dos sons que definem a comunidade levou a uma escuta atenta, descritiva e questionadora, observando as características e contrastes dos espaços e formulando interpretações do universo da Cantareira.

Desconstruindo o que foi percebido, foi possível confirmar as hipóteses levantadas pelas primeiras impressões, conduzindo-nos à descoberta dos marcos sonoros da Cantareira: o rio e as vozes dos elementos da comunidade. Neste processo de conhecer e explorar o universo sonoro, encontramos, efetivamente, pistas e respostas sobre as características de cada personagem e de cada espaço.

A aplicação deste estudo na prática tropeçou nas limitações técnicas aceites desde o início como parte da estratégia escolhida pela realização, naturais nas produções documentais.

Contudo, o conhecimento adquirido sobre a comunidade a partir desta observação integrada, participativa, de experiência pessoal de contacto com os personagens e espaços, tornou possível desvendar "segredos" audíveis: o romantismo da vida à beira-rio, a disciplina da família dominada por homens, o coração que pulsa na família matriarcal, a força das mulheres, para além da mais óbvia "invasão do cimento".

Na proposta inicial, perguntávamo-nos se era possível identificar, através dos marcos sonoros, pistas sobre as motivações que prendem os habitantes a este lugar.

Partindo da observação feita neste trabalho, a resposta da perspectiva do som é que a paisagem da Cantareira e em particular os seus marcos sonoros - o rio Douro e as vozes dos membros da comunidade -, fazem com que o espaço em si (a sua localização e a forma como congrega um grupo específico de indivíduos) seja um elemento essencial da comunidade, influenciando a sua forma de encarar a pesca e a vida em geral, moldando os seus comportamentos

e criando um sentido de comunidade que não será, de todo, o mesmo caso tenham que abandonar a Cantareira.

Da mesma forma, a paisagem sonora da Cantareira depende dos pescadores, enquanto marco sonoro, para manter a sua identidade enquanto espaço da cidade.

*“A minha vida é tão rica por causa disso. Estou na casa das pessoas e eles me acolhem, comemos juntos e é tudo tão rico. Não é trabalho, mesmo. É isso que é tão incrível acerca disto. Quando estou em campo, estou exausta e a trabalhar no duro, mas não parece trabalho em nenhum sentido convencional. Simplesmente vivemos uma vida muito, muito cheia, e depois temos a oportunidade de partilhar isso com outras pessoas. **É um privilégio.** É o melhor trabalho de todos. É viver a vida da forma mais completa.”*

Liz Garbus (in Stubbs, 2002, p. 125)

Bibliografia

- BALÁZS, Béla (1952) – ***Theory of the Film***. Londres: Denis Dobson, 1952. p. 194-220 [Consult. 2013-10-10]
<https://ia902307.us.archive.org/26/items/theoryofthefilm000665mbp/theoryofthefilm000665mbp.pdf>
- BRANDÃO, Raul (1923) - ***Os Pescadores***. Porto: Projeto Vercial, 1923.
- BRESSON, Robert (1977) - ***Notes on Cinematography: 1950-1958***. Nova Iorque: Urizen Books, 1977.
- CHION, Michel (1994) - ***Audio-Vision: Sound on Screen***. Nova Iorque: Columbia University Press, 1994.
- DELEUZE, Gilles (1990) - ***A Imagem-tempo***. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- STUBBS, Liz (2002) - ***Documentary Filmmakers Speak***. Nova Iorque: Allworth Press, 2002.
- REDOL, António Alves (1959) - ***Uma Fenda Na Muralha***. Lisboa: Portugália Editora, 1959.
- RUOFF, Jeffrey (1992) – “Conventions of Sound in Documentary”. In ALTMAN, Rick, ed. - ***Sound Theory/Sound Practice***. Nova Iorque: Routledge, Chapman, and Hall, 1992. p. 217-234. [Consult. 2014-06-26] Disponível em <https://www.dartmouth.edu/~jruoff/Articles/ConventionsofSound.htm>
- SCHAFFER, R. Murray (1994) - ***Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World***. Rochester/Vermont: Destiny Books, 1994.
- SONNENSCHNEIN, David (2001) - ***Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema***. Califórnia: Michael Wiese Productions, 2001.
- VEDANA, Viviane (2011) – “Diálogos entre a imagem visual e a imagem sonora: a experiência da escritura do sonoro nos documentários etnográficos”. ***Ciberlegenda: Sonoridades no Cinema e no Audiovisual*** [Em linha]. Vol 24:1 (2011) p. 29-42. [Consult. 2013-10-14] Disponível em <http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/396/253>
- WEIS, Elisabeth (1995) – “Sync Tanks: The Art and Technique of Postproduction Sound”. ***Cineaste*** [Em linha]. Vol 21:1-2 (1995) p. 56-81. [Consult. 2014-06-26] Disponível em <http://filmsound.org/synctanks/>

Filmografia

- BARROS, José Leitão de (Realizador). (1942). ***Ala-Arriba!*** [Filme]. Portugal. 86'14". Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=X8yQNklesGA>
- BRAULT, Michel, PERRAULT, Pierre (Realizadores). (2006). ***Pour la suite du monde*** [filme], Canadá: NFB. 105'47". Disponível em https://www.nfb.ca/film/pour_la_suite_du_monde_en/
- CARVALHO, Luís Pedro (Realizador). (2014). ***Cantareira*** [filme]. Portugal. 35'07".
- FRANKEN, Mannus, IVENS, Joris (Realizadores). (1929). ***Chuva*** [filme]. Holanda. 11'47". Disponível em <https://vimeo.com/3180469>
- OLIVEIRA, Manoel de (Realizador). (1931). ***Douro, Faina Fluvial*** [Filme]. Portugal: SPAC. 18'07". Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=c5AyIdoLUvI>
- OLIVEIRA, Manoel de (Realizador). (1994). ***Douro, Faina Fluvial*** [Filme]. Portugal. 16'22". Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=p5HgOBZ_C3s
- SENA NUNES, Pedro (Realizador). (2005). ***Elogio ao 1/2*** [Filme]. Faro Capital da Cultura. 70'00". (cópia cedida pelo autor)
- TOCHA, Gonçalo (Realizador). (2014). ***A Mãe e o Mar*** [Filme]. Portugal: Curtas Metragens CRL. 92'07". (vídeo privado cedido pelo autor)
- TRAPANI, Gabriele (Realizador). (2013). ***O'Mare*** [Filme]. WeCrossTheLine. 4'14". Disponível em <http://vimeo.com/wecrosstheline/omare>