



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR  
Artes e Letras

## **“O 21 da Rua da Esperança”**

**Luís António Brito Batista**

Projecto Final para obtenção do Grau de Mestre em  
**Cinema**  
(2º ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutor Luís Nogueira

**Covilhã, outubro de 2011**



# Índice

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>5</b>
<b>2. PRÉ-PRODUÇÃO</b>	<b>7</b>
2.1 - Meios e Equipa técnica	7
2.2 - Local e logística.	8
2.3 - Atores	9
<b>3. PRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
3.1 - Primeiro dia de rodagem - 18 de Junho, sábado.	11
3.2 - Segundo dia de rodagem - 19 de Junho, domingo.	12
3.3 - Terceiro dia de rodagem - 20 de Junho - Segunda feira	13
<b>4. PÓS-PRODUÇÃO</b>	<b>15</b>
4.1 - Organização de dados	15
4.2 - Montagem	15
4.3 - Música	17
4.4 - Tratamento de som	17
4.5 - Masterização e formato final	18
<b>5. - CONCLUSÃO</b>	<b>19</b>
<b>6. – BIBLIOGRAFIA</b>	<b>21</b>
<b>7. – FILMOGRAFIA</b>	<b>23</b>



# 1. Introdução

“O cinema enquanto sonho, o cinema enquanto música. Nenhuma arte atravessa, como o cinema, diretamente a nossa consciência diurna para tocar os nossos sentimentos, no fundo crepuscular da nossa alma.”

*Ingmar Bergman*

O cinema permite-nos sonhar, permite transportar-nos para tempos e espaços somente reservados à imaginação. O cinema induz o nosso sistema sensorial um conjunto de factores desencadeadores que nos remetem, por associação, para experiências vividas ou, muito facilmente, para campos que transcendem a própria imaginação. É esse o poder da imagem, do som, do cinema.

Perante o desafio de criar uma obra cinematográfica na qual fosse tratado o tema da memória no cinema, foi pertinente encetar uma análise às duas dimensões em presença, o cinema enquanto registo do tempo, logo memória temporal e, por outro lado, as diversas formas possíveis de abordar o conceito da memória propriamente dita na película.

Em primeiro lugar, foi importante realizar um reflexão sobre a memória em si e a forma de a abordar no cinema. A memória, enquanto capacidade humana em armazenar experiências sensoriais diversas divide-se em dois tipos fundamentais, a de curto prazo e a de longo prazo. A memória de curto prazo tem o objectivo essencial de ajudar-nos a gerenciar a nossa realidade, o nosso quotidiano. A memória de longo prazo, que pode ser explícita ou implícita, é aquela a partir da qual é geralmente construído o sistema de valores e de competências, baseando-se no conjunto de coleções de experiências vivenciadas ou testemunhadas. As diferentes construções e modelos mentais possíveis à volta da memória podem levar a abordagens diversificadas do tema em cinema. Entre a desconstrução e complexidade da abordagem à memória e à mente humana de Christopher Nolan em “Memento” ou “Inception” à forma mais simples e convencional usada por Giuseppe Tornatore no seu “Cinema Paraíso”, existe um leque quase infinito de possibilidades. A memória pode ser tratada como tema em si, sendo o foco central da história ou, por outro lado, estar implícita no tratamento do fluxo narrativo, como recurso estilístico.

Numa análise de género, o documentário pareceu ser o formato na base do registo da memória cinematográfico. Considerando que um documentário deve ou deveria consistir num registo de uma determinada realidade temporal, num testemunho de

um lugar, de um tempo, a escolha deste género cinematográfico parecia óbvio como forma de tratar o tema proposto.

No entanto, o gosto e a facilidade por inventar e contar histórias levou-nos na direção da ficção.

Depois de uma primeira fase na qual não surgiam ideias de contos capazes de se encaixarem no tema da memória, surgiram algumas ideias que, depois de devidamente amadurecidas, foram transpostas para o papel. Dessas, uma foi selecionada a fim de ser desenvolvida e produzida. Todas as etapas dessa produção foram cumpridas e uma vez chegada a fase da montagem, chegou-se à conclusão que o projeto teria de ser abandonado por terem existido algumas falhas técnicas durante a produção. Como existia um plano B, optou-se por avançar com esse como projeto final de mestrado. Por se ter perdido bastante tempo e recursos com a primeira proposta, a produção da segunda opção teria de ser levada a cabo num tempo limitado.

O projeto ao qual foi dado o título “O 21 da Rua da Esperança” consiste num exercício no qual é trabalhado o tema da memória no cinema de uma forma que poderá ser considerada clássica. A narrativa centra-se numa fábula que se desenrola numa pequena aldeia do interior de Portugal onde vive um idoso que se debate com a solidão e uma criança, única na aldeia, cujo principal passatempo é chatear esse mesmo idoso. A criança serve aqui o propósito de ser o catalisador para o desencadear de memórias de infância no idoso, levando o mesmo a redescobrir o gosto pela vida e encetar, até, uma nova vida de tropelias. As memórias de infância são tratadas como sonhos, clássicos “flashback” cinematográficos. Procurou-se manter um paralelismo entre as ocorrências do presente e as memórias juvenis do idoso, sugerindo que umas tivessem desencadeado as outras.

O resultado alcançado apresenta-se como uma curta-metragem fluída, com espaços melancólicos, acentuados por uma “durée” à escala de uma vida na terceira idade, intercalados com momentos de vivacidade impressos pela fugacidade da personagem juvenil.

## 2. Pré-produção

Depois de amadurecer a ideia da estória, a mesma foi convertida em conto e depois em guião.

Pelo facto de esta ser bastante minimalista no respeitante aos diálogos, optou-se pela elaboração de um storyboard a fim de poder haver o máximo de planeamento na escolha das escalas de plano, nos movimentos de atores e nos movimentos de câmara. A ideia seria planear ao máximo o trabalho de realização e fotografia de maneira a maximizar o tempo de rodagem, quer pela disponibilidade da equipa de produção e atores mas, essencialmente, face ao apertado calendário disponível.

### 2.1 - Meios e Equipa técnica

Em parte por causa dos desaires do projeto anterior, procurou-se limitar a equipa de produção a um mínimo. Assim, ficou decidido que o projeto seria levado a cabo com Luís Batista na realização e coprodução, Maribel Espinal na produção, Rodrigo Lopo na fotografia e câmara e Diana Teixeira no som.

Estando a equipa escolhida, foram tomadas opções técnicas baseadas em duas condicionantes, uma puramente estética, outra relacionada com a disponibilidade de equipamentos.

Pelo facto do projeto ter sido realizado numa época tardia em que os equipamentos da universidade já não se encontravam em regime de exclusividade para os alunos de mestrado, algumas opções de escolha de meios foram reduzidas. Uma dessas opções disse respeito ao equipamento de gravação de som. Pelo facto de já não existir equipamento disponível, foram usados meios de gravação próprios, nomeadamente um gravador ZOOM H4N e um microfone Azden SMX-10 (Shotgun estéreo) como opção pessoal da responsável pelo som.

Embora tenha sido usado algum material de iluminação da universidade, foram usados projetores de halogéneo próprios a fim de compor a fotografia desejada. Estes mostraram-se ser perfeitamente capazes de fornecer soluções adequadas para vários fins.

A escolha da câmara prendeu-se com questões puramente estéticas. A fim de obter um efeito mais cinematográfico e poder jogar com profundidades de campo mais reduzidas, optou-se por filmar com uma câmara D-SLR Canon 7D. Todas as cenas foram captadas com duas lentes, uma lente de focal fixa de 50mm f:1.8 e, em situações em que foi necessário uma grande angular, utilizou-se uma lente 17mm f:4.

O objectivo do uso destas lentes prendeu-se sempre com o objectivo estético de conferir à imagem um aspecto cinematográfico.

Outro aspecto técnico requerido tinha a ver com o desejo de que, sempre que possível, fossem usados movimentos de câmara. Para isso, foram construídos três recursos técnicos de raiz. O primeiro foi um “charriot” que, por questões de espaço não chegou a ser utilizado, o segundo foi uma grua para ser usada em movimentos verticais e horizontais e, por fim, foi construído um “slider” com o qual foram efectuados a maioria dos movimentos de câmara de interiores e exteriores.

## **2.2 - Local e logística.**

Uma vez reunidos os meios técnicos e humanos, restava encontrar o décor ideal.

Por questões de logística e produção, o local de rodagem deveria ser próximo da Covilhã, a fim de não encarecer o projeto e permitir sediar a produção na cidade.

Durante um passeio dominical, descobriu-se uma pequena aldeia do concelho do Fundão, próxima da Covilhã, quase deserta, na qual, curiosamente, só praticamente residem idosos e onde, por coincidência, só existe uma única criança. Essa aldeia, a vinte minutos da Covilhã chama-se Vales de Peroviseu.

Esta aldeia pertence à freguesia de Peroviseu e pelo intermédio do Sr. Presidente da Junta de Freguesia chegou-se ao Sr. Martins, presidente de uma associação local, que disponibilizou a sede da mesma a fim de poder ser usada como local de refeições e centro de logística.

Por outro lado, o Sr. Martins proporcionou a casa de sua mãe como décor principal, o contacto necessário para poder usar-se a casa de uma quinta das imediações como décor de época e sua própria casa como terceiro local de filmagens.

Após uma “repérage” minuciosa, os décors foram escolhidos e as datas de rodagem marcadas, sempre com uma calendarização apertada.

O guarda roupa dos atores foi escolhido de acordo com as épocas e as características das personagens. Para o efeito contou-se com a boa vontade dos próprios atores no caso das situações que decorrem no presente e com o empréstimo de roupas antigas por parte de um rancho folclórico da região. Como guarda roupa adicional para o ator principal, ainda foram utilizadas peças de vestuário de acordo com a opção estética pretendida, a saber, roupas tipicamente usadas por um velho de aldeia pouco preocupado com o seu aspecto visual.

## 2.3 - Atores

Pelos mesmos motivos invocados para a redução da equipa técnica, procurou-se limitar o número de atores ao mínimo essencial, neste caso a cinco. Embora a ação se centre em duas personagens, o tratamento da memória iria requerer duas outras para uma cena de memória e uma adicional para a conclusão. Seriam portanto necessários um ator para o papel principal, com idade na casa dos sessenta anos e de preferência com experiência, dois jovens com idades a rondar os doze anos, um com perfil mais “moderno” outro com perfil mais “clássico” para o papel de época e duas atrizes para os papéis femininos.

A fase de pré-produção, no que diz respeito aos atores, consistiu, portanto, no habitual “casting”. Os papéis de adultos foram distribuídos por convite direto a atores que se enquadravam no perfil desejado. As duas atrizes adultas escolhidas são amadoras, fazem parte do círculo de conhecimentos do realizador e prontificaram-se a cumprir os papéis. Depois de um pequeno ensaio verificou-se que seriam adequadas e capazes, de acordo com o desempenho desejado. O papel masculino principal parecia ser aquele para o qual seria mais difícil encontrar um ator, atendendo à idade e ao grau de exigência. Sabendo que o ator José Eduardo já participara em inúmeras produções de estudantes da Universidade da Beira Interior e por achar-se que o mesmo se enquadrava perfeitamente no perfil desejado, foi-lhe enviado o convite, prontamente aceite. Restava distribuir os dois papéis juvenis. Para isso foi realizado um casting com jovens previamente convidados numa escola da cidade da Covilhã e, depois de um exaustivo teste de câmara, os papéis foram atribuídos.

Assim, o elenco seria constituído da seguinte forma:

José Eduardo - António

Jorge Bernardo - Jorge

Ivan Pinto - António aos 12 anos

Fernanda Marques - Maria (passado)

Maria José Batista - Dona Elvira (presente)



### **3. Produção**

Duas questões limitaram a escolha dos dias de rodagem. Por um lado, pelo facto do realizador ser estudante trabalhador, a mesma teria de acontecer durante um fim de semana. Por outro lado, com o aproximar do final do semestre, corria-se o risco de não poder vir a poder contar-se com a equipa técnica, também ela constituída de alunos do curso de cinema, também eles a braços com trabalhos e projectos.

Após confirmação da disponibilidade de todos os envolvidos na produção - técnicos e atores - foi escolhido o fim de semana de 18 e 19 de Junho para as rodagens.

De acordo com os detalhes da disponibilidade dos atores e sendo que iriam ser usados dois menores, a produtora elaborou um mapa de rodagem que condensasse a participação dos mesmos no primeiro dia, a fim de evitar causar transtorno nas obrigações escolares.

As restantes cenas foram planificadas de forma a maximizar o tempo útil de gravação como forma a poder dispensar o ator profissional José Eduardo a seguir ao almoço de domingo, conforme pedido pelo próprio.

Outra questão pertinente prendia-se com a opção estética e técnica relacionada com os diversos movimentos de câmara pretendidos. Visto a equipa técnica ter sido reduzida a um mínimo, o mapa de rodagem deveria contemplar tempos para a montagem e afinação dos diversos equipamentos tais como grua, “charriot” e “slider”.

Por questões de logística e de topografia dos décors onde a curta foi rodada, foi abandonada a intenção de utilizar o “charriot”. Desta forma, foi retirado algum “peso” à organização das cenas.

#### **3.1 - Primeiro dia de rodagem - 18 de Junho, sábado.**

Visto o ator principal José Eduardo só ser esperado ao final da manhã, o mapa de rodagens foi elaborado de forma que a se comesse pelas cenas de época, nas quais este não participava.

Desta forma, iniciou-se o dia de rodagens numa quinta próxima de Vales de Peroviseu com as cenas de época, cenas que, no fundo, representavam graficamente as memórias de infância da personagem António.

Estas primeiras cenas acabaram por levar mais tempo de gravação que o previsto, em parte devido à inércia habitual no início das rodagens e por outro lado por

necessitarem de alguma preparação técnica devido ao uso de vários movimentos de câmara.

A gravação destas primeiras cenas expôs os limites dos equipamentos utilizados e obrigou a diversos ajustes e compromissos que seriam repetidos nas gravações subsequentes. Duas das limitações técnicas expostas foram a falta de estabilidade do “slider” em movimentos mais arrojados e a falta de uma “Mattebox” em exposições abertas.

Uma vez assimiladas as limitações e ajustados os procedimentos às mesmas, tudo correu como planeado.

Assim, a tarde foi dedicada à gravação de todas as cenas de exteriores que envolvessem a segunda criança (Jorge).

Numa primeira fase foram gravadas as cenas finais na qual, em cumplicidade, Jorge e António chateiam Dona Elvira.

Numa segunda fase, a equipa mudou-se para o centro da aldeia onde iriam ser gravadas as cenas de exteriores nas quais contracenavam as personagens Jorge e António.

Todas as cenas diurnas, da manhã e da tarde, decorreram sem incidentes e sem quaisquer dificuldades de logística ou técnicas, para além das acima descritas. O facto de estar a trabalhar com uma equipa reduzida fez com que, por momentos, se perdesse algum tempo dos atores com a preparação de décors e meios técnicos. No entanto, o tempo perdido nas rodagens da manhã foi recuperado à tarde, pelo que, pela hora de jantar, já nos encontrávamos a cumprir o mapa de rodagem.

Uma vez dispensadas as crianças, as horas a seguir ao jantar foram dedicadas às cenas noturnas de interiores. Estas cenas requereram alguma preparação técnica na fotografia e na montagem do “slider”. Tudo decorreu sem incidentes ou dificuldades especiais.

Por volta das onze, o primeiro dia de rodagens era dado como terminado e toda a equipa regressou à Covilhã.

### **3.2 - Segundo dia de rodagem - 19 de Junho, domingo.**

Cedo pela manhã, a equipa regressou a Vales de Peroviseu para gravar as cenas diurnas de interiores com o ator José Eduardo. Conforme planeado, o mapa de rodagem foi cumprido e o ator pode ser dispensado logo a seguir ao almoço.

A equipa manteve-se no local para a captação de imagens de interiores e de exteriores adicionais e para a captação de ambientes sonoros.

O dia de rodagens foi dado por terminado antes de jantar.

Ao fazer um balanço do material gravado, chegou-se à conclusão que seriam necessários uns planos adicionais com a criança no papel de Jorge. Havendo disponibilidade da equipa e do jovem ator para poder rodar na tarde do dia seguinte, combinou-se uma sessão adicional de rodagens.

### **3.3 - Terceiro dia de rodagem - 20 de Junho - Segunda feira**

Ao final da tarde, a equipa voltou a deslocar-se a Vales de Peroviseu para a captação de planos adicionais da criança nas ruas da aldeia. Também foram captadas imagens da criança a chegar numa carrinha de transporte escolar, como forma de reforçar a ideia desta ser a única criança em idade escolar da aldeia.

Foram, ainda, captadas imagens adicionais que reforçassem o paralelismo entre a história presente de Jorge e a história passada de António. Para isso foi necessário voltar ao décor da cena final e captar mais alguns planos de pormenor com o jovem ator.

Todas as gravações decorreram conforme planeado, sem incidentes.

Será pertinente acrescentar que, pelo facto da aldeia se encontrar bastante desertificada, o trabalho de rodagem foi bastante simplificado, não tendo existido episódios significativos de interferências de curiosos ou elementos perturbadores.



## 4. Pós-produção

### 4.1 - Organização de dados

Uma vez recolhidos todos os elementos produzidos - vídeo e áudio - dos vários cartões de suporte, estes foram compilados num disco rígido exclusivo para o efeito. Os ficheiros informáticos foram agrupados em pastas relativas aos dias de filmagem, quer no caso do vídeo quer no caso do som. Foram criadas ainda pastas a fim de receber sons adicionais, música, efeitos especiais, imagens diversas e “renders” intermédios.

A boa organização dos diversos ficheiros informáticos demonstrou ser fundamental para a fluidez do trabalho além de que, caso fosse necessário ceder o material a um colaborador, tudo o que fosse necessário para a montagem estaria no seu lugar, devidamente identificado e referenciado.

### 4.2 - Montagem

A montagem consiste na operação através da qual se irá dar sentido ao filme.

As escolhas dos planos, da duração dos mesmos, dos “raccords”, dos ambientes sonoros, da música, serão fundamentais para a coerência estética do produto final.

Por pretender assumir um ambiente claramente inspirado em algumas obras do cinema tais como “Uma História Simples” de David Lynch, “Cinema Paraíso” de Giuseppe Tornatore ou, até, de clássicos do cinema francês tais como “Le Grand Chef” de Henri Verneuil. A escolha da técnica de montagem assentou no uso de “cuts” simples e da exposição de uma narrativa contínua. Exceção feita para os momentos alusivos à memória em que seriam usados inserções narrativas em formato clássico como forma de analepse, sugerindo que esses ocorrem durante o sonho.

O conceito estético da narrativa assentaria na intenção de incutir no espetador uma ideia inicial de melancolia, através de um ritmo mais lento na sucessão de planos, dando lugar, ao longo do filme, a uma pequena aceleração do mesmo e, conseqüentemente, da narrativa, sugerindo um crescendo no ânimo da personagem principal. O mesmo género de melancolia seria usado nos planos de caracterização da criança quando retratada a solo no meio da aldeia.

Depois de decidirmos sobre as principais orientações estéticas, passou-se à montagem propriamente dita.

Uma primeira questão que se impôs foi técnica. A escolha do software de montagem. Pelo facto do realizador ter decidido proceder ele próprio à montagem, a escolha do software teve de incidir sobre uma solução com a qual estivesse familiarizado. A escolha natural foi, portanto, a suite da Apple chamada Final Cut Pro. No entanto, ao realizar os primeiros testes, verificou-se que os ficheiros de vídeo oriundos da Canon 7D eram comprimidos com recurso ao CODEC H.264 que, para uso de forma fluída na “timeline” do Final Cut Pro, teriam de ser convertidos num formato intermédio mais “amigo” do programa. Por considerar que essa solução iria ocupar tempo e recursos à priori não disponíveis, procurou-se uma eventual solução alternativa. Como a Apple acabara de lançar uma nova versão da sua suite de edição à qual dera a designação de Final Cut Pro X, decidiu-se testar essa nova ferramenta a fim de ver como se comportaria com os ficheiros no formato H.264. Constatou-se que esta nova versão do programa lidava de forma fluída e direta com o formato, sem necessidade de conversões. Como, no fundo, a filosofia subjacente se mantinha e, conseqüentemente, não seria necessário aprender a usar outra ferramenta, decidiu-se montar o filme nesta versão. A opção veio posteriormente demonstrar ter trazido as vantagens enumeradas e outras com reflexo no produto final mas, também, algumas desvantagens inerentes a versões de “software” ainda insipientes.

Outra questão técnica teve a ver com a resolução nativa da câmara, assim como a cadência de imagens que foi mantida. Desta forma, o filme foi diretamente montado em alta definição 1920x1080 pixéis a 24 imagens por segundo, formato próximo da película de 35mm do cinema convencional.

A primeira fase da montagem consistiu na escolha dos melhores planos e tomadas. A montagem seguiu o seu curso de acordo com o storyboard e o guião. Obteve-se assim uma primeira versão de cerca de 19 minutos que consistia, no fundo, na sucessão dos planos escolhidos, sem ainda um trabalho minucioso de edição.

Após um primeiro visionamento atento com o orientador, foram inseridas algumas alterações na narrativa. Uma delas relacionada com as analepses que, em vez de se condensarem num episódio único, passaram a ser reveladas progressivamente.

A restante operação consistiu em conferir maior ritmo e fluidez na ação, mantendo coerência de planos, “raccords” e escalas.

Foi sempre privilegiada uma relação de continuidade dos planos a fim de possibilitar uma narrativa sólida. Mesmo a seqüência de analepse obedece a uma estrutura de narrativa contínua, facilmente perceptível do ponto de vista do espectador. Esta mesma seqüência foi sujeita a um tratamento visual diferenciado a fim de ser

facilmente entendido como sonho ou memória. Para isso foi aplicado aos planos da sequência um efeito de brilho evocando um ambiente onírico.

A montagem final do filme resultou numa versão de 14 minutos, duração prevista como máxima desde o início do projeto.

### **4.3 - Música**

Um dos aspectos fundamentais relacionados com a montagem do filme teve a ver com a música. Embora, desde a primeira hora, houvesse a intenção de usar composições originais na trilha sonora do projeto, o método de montagem baseado numa métrica e num ritmo induzido pela música levou a que, durante uma fase inicial, fossem usadas músicas obtidas gratuitamente na Internet. O ambiente e os ritmos seriam importantes para definir os tempos das cenas e sequências do filme, mais que propriamente as melodias.

Uma vez as cenas montadas, mesmo que de forma não definitiva, com a música de referência, uma cópia do filme foi entregue ao músico Ricardo Silva que, de acordo com as cadências e os ambientes propostos, compôs uma trilha musical original.

O músico gravou as suas composições em pistas separadas que voltaram a ser inseridas na linha temporal da montagem, substituindo a trilha provisória.

Depois de alguns ajustes nos tempos e nos volumes foi elaborada a mistura final entre a composição musical e a trilha sonora.

### **4.4 - Tratamento de som**

O filme foi inicialmente montado com o som de referência da câmara. Uma vez a montagem terminada ou, pelo menos, escolhidas as cenas e tomadas, foram sincronizados os ficheiros de áudio captados com o gravador de campo.

Numa primeira fase, os ficheiros de áudio foram tratados a fim de reduzir o nível de ruído ambiente tais como sopros, vento, zumbidos, etc...

Os trechos de som foram tratados com recurso a software dedicado, recorrendo a técnicas próprias de superação de ruído.

Uma vez esta fase concluída, os níveis foram normalizados de forma a apresentarem um aspecto homogéneo ao longo da trilha.

A fase seguinte consistiu na adição de ambientes sonoros e efeitos a fim de criar uma textura coerente e uniforme ao longo da curta-metragem.

Por fim, foi misturada a música conforme descrito no parágrafo anterior.

## **4.5 - Masterização e formato final**

Este processo, eminentemente técnico, exigiu alguma experimentação.

A masterização final incidiu quer no áudio quer no vídeo.

A trilha de áudio foi misturada e depois masterizada com recurso a uma ferramenta informática dedicada. Optou-se por não abusar do efeito de compressão a fim de poder dar algum espaço dinâmico aos diversos níveis e ambientes. Uma vez testado o som com diferentes sistemas de reprodução, o mesmo soou coerente e inteligível independentemente do sistema e da sua qualidade sonora. Sendo assim, julgamos ter atingido um resultado satisfatório com o mesmo.

A masterização do vídeo mostrou ser um processo relativamente mais complexo e moroso.

A masterização do vídeo consiste, essencialmente, no acerto da cor entre as várias tomadas, a fim de conferir uma unicidade e coerência visual no produto final. Este é um trabalho de minúcia e paciência que exige uma afinação otimizada dos monitores de referência. A afinação é minuciosa e pouco permeável a variações extremas nos parâmetros. Pensamos ter conseguido um visual atrativo e agradável, em concordância com a temática do argumento, com predominância nas tonalidades quentes, no intuito de envolver emocionalmente o espectador. Pensamos também ter conseguido um visual homogêneo ao longo do filme, diferenciando-se as fases da narrativa com os momentos de analepse, conseguindo um conjunto esteticamente agradável.

A fim de conferir um visual mais cinematográfico, foi decidido aplicar ao conjunto final um moldura preta com aspecto de 1:1.85, tornando a imagem mais rectangular. Desta forma, o filme final, na sua versão de alta definição, apresenta-se no formato de vídeo 16x9, 1920x1080 pixéis a uma cadência de 24 imagens por segundo, com uma moldura preta ao formato 1:1.85. O som foi codificado, nessa mesma versão, num formato de compressão AAC de 48Khz de frequência de amostragem e resolução de 24 bits.

Para distribuição, o filme foi comprimido à norma MPEG2 compatível com DVD doméstico, num formato anamórfico 16:9.

A fim de ser entregue em “tape” foi, também, convertido para formato HDV 1080i.

## 5. - Conclusão

"A vida é um caminho de sombras e luzes. O importante é que se saiba vitalizar as sombras e aproveitar as luzes."

*Henri Bergson*

Enquanto exercício acadêmico, a realização de um filme enquadrado num tema tão abrangente como sendo o da memória no cinema, parecia, numa primeira abordagem, vir a ser de fácil concretização. No entanto, essa mesma abrangência do tema colocou, logo de início, algumas dificuldades na seleção da forma de abordar a questão. Tendo-se enveredado pela ficção, seria fácil cair em lugares comuns do cinema no que respeita ao tratamento da memória. As soluções mais simples acabam sempre por resultar de forma mais favorável e, neste caso, o projeto desenvolvido não fugiu a essa regra.

Partindo do princípio que na recta final da vida o Homem olha mais para o seu passado, o qual representa uma coleção de recordações e vivências, que para uma projeção incerta do seu futuro, construiu-se um enredo no qual um idoso reavalia o seu presente confortado por memórias de um passado que se imagina feliz. O tratamento dessa memória feliz foi conseguido com recurso a soluções simples tais como analepses narrativas e sugestões visuais construídas a partir de um guarda roupa de época e um ambiente onírico, comumente associado ao sonho e à memória.

A simplicidade da narrativa e o quase minimalismo dos diálogos requeriam a aplicação de soluções técnicas e estéticas simples, pois corria-se o risco de comprometer o ambiente pretendido, claramente inspirado em obras tais como "The Straight Story" de David Lynch ou algumas obras típica do cinema francês clássico e mesmo contemporâneo ("Le Monde de Marty" de Denis Bardiau de 2000, por exemplo). Nesse aspecto, julgamos ter conseguido obter o resultado pretendido a nível narrativo e estético.

Para além da centralidade da questão da memória, o filme procura ser o retrato de uma infeliz realidade que assola o interior do país, o da desertificação. Pretende também por em evidencia questões como a solidão e o papel que a sociedade moderna atribuiu à terceira idade. No fundo, pretendeu-se construir uma obra multidimensional, com solidez de argumento e qualidades estéticas em todas as suas dimensões. Embora as soluções adoptadas tenham sido simples do ponto vista técnico

e cinematográfico, nenhum pormenor foi descuidado e toda a produção foi pautada pelo cuidado com todos os pormenores visuais e artísticos.

A simplicidade das soluções adoptadas iniciou-se na própria constituição da equipa de rodagem que foi reduzida a uma expressão mínima. Essa opção, inicialmente ditada por uma questão de pertinência e economia de recursos humanos e financeiros, demonstrou ser, na verdade, a solução ideal para este tipo de produções de baixo orçamento e de recursos reduzidos. Na verdade, o facto de cada elemento da equipa ter um papel bem definido resultou na maximização da eficiência dos recursos humanos e materiais. Este projeto foi produzido e realizado em tempo que poderá ser considerado record, pois decorreram cerca de três semanas entre a escrita do guião e a sua rodagem, provando que a vontade e o empenho de uma equipa motivada consegue superar imensas dificuldades.

Este projeto propôs-se como sendo o principal item de avaliação para a conclusão do mestrado do curso de cinema, centrando-se na realização de uma curta-metragem à qual se possa colar o rótulo de “obra cinematográfica”. Embora a premissa seja elevada e, eventualmente, algo ambiciosa, pensamos ter conseguido atingir esse objectivo. À luz das diversas definições de “O que é o cinema”, pensamos ter conseguido produzir uma obra eminentemente artística, digna de poder ser enquadrada nesse lote - cinema. Todos os ingredientes necessários a essa definição estarão presentes certamente, quer na narrativa, na realização e direção de atores, nos aspectos técnicos e na própria estética visual. Assim sendo, pode concluir-se que o objectivo proposto foi atingido de forma satisfatório e que, mesmo sendo um exercício académico, o projeto “O 21 da Rua da Esperança” consiste numa obra cinematográfica contida em si mesmo, que dignifica o trabalho e empenho de todos aqueles que nela participaram.

## 6. - Bibliografia

- BECKER, Josh** - The Complete Guide to Low-Budget Feature Filmmaking -
- HARDY, Paul** - Making a Film on a Micro-Budget - London: Pocket Essentials, 2001
- IRVING, David K & REA, Peter W.** - Producing and Directing the Short Film and Video - Oxford: Focal Press, 2006
- BARSAM, Richard & MONAHAN, Dave** - Looking at Movies, an introduction to film - London: W. W. Norton & Company, 2004
- GRAINGE, Paul** - Memory and popular film - Manchester: Manchester University Press, 2003
- VAN SIJLL, Jennifer** - Les Techniques Narratives du Cinéma - Paris: Groupe Eyrolles, 2006
- AMIEL, Vincent** - A Esthética da montagem - Lisboa: Texto & Grafia, 2010
- PARENT-ALTIER, Dominique** - O Argumento cinematográfico - Lisboa: Texto & Grafia, 2009
- AUMONT, Jacques** - O Cinema e a Encenação - Lisboa: Texto & Grafia, 2006
- GRILO, João Mário** - As Lições do Cinema - Lisboa: Edições Colibri, 2007



## 7. - Filmografia

TORNATORE, Giuseppe - *Cinema Paraíso* - Itália, 1988 - 155 min

BARDIAU, Denis - *Le Monde de Marty* - França, 2000 - 89 min

JEUNET, Jean-Pierre - *A cidade das crianças perdidas* - França, 1995 - 112 min

VERNEUIL, Henri - *Le Grand Chef* - França, 1959 - 95 min

OLIVEIRA, Manoel de - *Aniki Bóbó* - Portugal, 1942 - 71 min

LYNCH, David - *Uma História Simples* - E.U.A., 1999 - 112 min

BRESS, Eric & GRUBER, J. Bress - *The Butterfly Effect* - E.U.A., 2004 - 113 min

NOLOAN, Christopher - *Memento* - E.U.A.;, 2000 - 113 min

NOLOAN, Christopher - *A Origem (Inception)* - E.U.A.;, 2010 - 148 min

AMENABÁR, Alejandro - *Abre los ojos* - Espanha, 1997 - 117 min

RESNAIS, Alain - *Hiroshima mon amour* - França, 1959 - 90 min