

**Universidade de Brasília  
Faculdade de Comunicação  
Departamento de Audiovisual e Publicidade**

## **Curta-Metragem: Somos Todos Inocentes**

Pedro Augusto Beiler de Siqueira Garcia

08/38233

Brasília

Setembro 2012

**Universidade de Brasília  
Faculdade de Comunicação  
Departamento de Audiovisual e Publicidade**

## **Curta-Metragem: Somos Todos Inocentes**

Pedro Augusto Beiler de Siqueira Garcia

08/38233

Curta-Metragem e memorial escrito apresentados como requisito para obtenção do grau de Bacharel no curso de Comunicação Social habilitação Audiovisual pela Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília.

**Orientador:** Professor Mauro Giuntini

Brasília

Setembro 2012

Universidade de Brasília  
Faculdade de Comunicação Social  
Departamento de Audiovisual e Publicidade

Pedro Augusto Beiler de Siqueira Garcia

08/38233

Projeto Experimental aprovado em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_ para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social habilitação Audiovisual.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Mauro Giuntini

---

David Rodney Lionel Pennington

---

Erika Bauer

---

Ciro Marcondes (Suplemente)

## SUMÁRIO

Resumo .....	06
Referencial .....	07
1. Concepção.....	09
1.1. Vida e o jogo artístico.....	10
1.2. Cinema e sinceridade.....	15
1.3. Urgência, independência e sujeira.....	18
1.4. Roteiro.....	20
2. Execução.....	21
2.1. Equipe.....	21
2.2. Recursos e financiamento colaborativo.....	22
2.3. Trilha sonora, punk e DIY.....	24
2.4. Elenco e preparação.....	25
2.5. Quarto, fogo e construção.....	26
2.6. Decupagem.....	26
2.7. Direção de arte.....	27
2.8. Fotografia.....	28

2.9. Som.....	28
2.10. Dinâmica de set e criação.....	29
2.11. Edição e Finalização.....	31
Conclusão.....	33
Referência Bibliográfica.....	34
Anexos.....	35

## **Resumo**

Este trabalho pretende explorar questões relativas a um fazer artístico e comunicacional específico tendo como partida a elaboração e execução do curta-metragem denominado “Somos Todos Inocentes”, realizado como parte do projeto de conclusão de curso (acompanhado do presente texto), da Faculdade de Comunicação, da Universidade de Brasília (UnB). Pretende-se aqui trabalhar questionamentos relativos à área do audiovisual, especialmente do cinema. Será importante ressaltar o contexto em que se insere este fazer cinematográfico, assim como suas características específicas. Serão pensadas aqui ideias que precediam a execução do filme, que foram suscitadas a partir de sua realização e ideias referentes à obra concluída, diante de um caráter de memória. Através desse compêndio de ideias tentaremos avançar na compreensão do que é esse fazer cinematográfico, por meio do fazer experienciado no filme realizado.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema, curta-metragem, universidade, D.I.Y., sinceridade.

## Referencial

O primeiro passo para o entendimento desse processo, que será exposto e trabalhado posteriormente no texto, é definir a base do pensamento desenvolvido e, simultaneamente, sua origem. Inevitavelmente, o discurso trará concepções e conceitos já construídos, ainda que reestruturados em uma nova formulação (os conceitos não serão tratados como definições abstratas fixas, mas como processos vivos em constante construção), não havendo motivo, portanto, para eliminá-los, mas sendo imprescindível explicitá-los e trabalhá-los. Isso, em grande parte, devido ao contexto e situação em que o presente texto se insere.

Assim, sendo este trabalho escrito como parte do projeto de conclusão do curso universitário de Comunicação Social, com habilitação em Audiovisual, ele trará em si características próprias do ambiente acadêmico, que tenham coerência com a sua proposta.

A primeira dessas características é a busca pelo conhecimento, o que exclui tentativas de provar opiniões ou atingir objetivos paralelos a essa busca. Isso nos traz uma implicação direta sobre este trabalho, que é o fato de que ele não irá atender a obra executada ou qualquer intenção que se possa ter com ela. É a memória do filme executado, como experiência, que atende a essa reflexão e não a reflexão que serve, de forma complementar, ao filme.

A segunda característica é a autoconsciência do texto, que traz também o caráter crítico aqui presente. Não havendo uma posição livre de limitações, de onde se determinaria uma verdade definitiva, é preciso reconhecer os próprios limites,

repensá-los, reformulá-los e assim deixar claro de onde se constrói esse novo discurso. Não há uma verdade plena, mas discursos coerentes com suas próprias condições de existência. Deve-se impor, portanto, uma coerência lógica interna para o conhecimento construído, que tem seu valor como tal apenas diante de tais limites reconhecidos. É aqui, portanto, que fica clara a importância de se explicitar um lugar de fala.

Há nesse trabalho, contudo, uma especificidade quanto a esse lugar de fala. Questão essa inerente ao contexto em que surge essa proposta de trabalho. Trata-se de um projeto desenvolvido para um curso de audiovisual, onde simultaneamente se estuda esta área específica da comunicação e se desenvolvem produtos artísticos e comunicacionais, no caso, ligados ao cinema. O texto, sendo assim, traz particularidades desse que aqui vou chamar “estudante realizador”, que será tratado como um modelo análogo do artista que gera uma reflexão partindo de sua própria obra. Fica antecipado aqui o tema da arte, que será trabalhado posteriormente.

Assim, este trabalho se valerá do suposto valor teórico presente na reflexão de um artista sobre sua própria obra. Entendendo teoria como processo simultâneo de compreensão e construção de um determinado campo, que no caso será o do cinema.

“É, nesse caso, a leitura do texto que permite ver, que torna a coisa (obra) visível, é a argumentação, a teoria que se vê sob a forma que adota, na aparência de sua quase-invisibilidade. O texto do artista adquire um estatuto inteiramente diferente ou, mais precisamente, o traço que unia até pouco tempo, de maneira bastante frouxa, à obra reforça-



se, torna-se necessário, passa a fazer parte do dispositivo artístico. Dispositivo que tende cada mais a tomar a forma de um texto-objeto.” (CAUQUELIN, 1998: 157)

Nesse sentido de dispositivo artístico, que foi citado, o texto do realizador ao pensar a obra acaba por se tornar parte de sua construção, uma vez que acessado, assim como todo contexto que a envolve. Sem, contudo, ele se tornar essencial à sua compreensão ou ser necessariamente dependente dessa obra.

Considerando a história do cinema em específico é marcante a presença de cineastas que pensaram suas próprias obras e seu fazer em geral. Nomes com Bresson, Eisenstein, Epstein, Pasolini, Tarkovski, Truffaut e inúmeros outros fazem parte desse grupo de realizadores que refletiram sua arte. Fica evidente o modo como estes cineastas teóricos constroem duplamente o cinema como nós entendemos. Uma vez em sua obra e outra em seus textos. Dai sua especificidade.

“Os artistas em geral e os cineastas em particular só refletem sobre seus atos porque agem, agiram e vão agir” (AUMONT, 2002: 174) . De tal modo este trabalho pretende refletir algumas questões específicas do cinema originadas de um curta-metragem de características próprias, que serão expostas ao longo do texto. Essa reflexão não atenderá aos objetivos do filme, mas pensará ele e, inevitavelmente, se integrará e afetará sua construção.

## **Concepção**

Antes de tratar da origem deste filme e do roteiro que o precedeu, é preciso

pensar em que concepção do fazer cinematográfico se insere este filme. Portanto, é preciso entender qual a ideia e conceito de cinema que precedem sua elaboração.

Para expor este entendimento tentarei construir uma linha de pensamento que pretende estabelecer a possibilidade de entender o cinema como forma de arte, e esta, por sua vez, como forma de vivência. De modo que é preciso recuar e entender o que aqui chamarei de vida.

### **Vida e o jogo artístico**

A ideia de vida, que traz como fim posterior o entendimento da arte, e que aqui proponho, está relacionada a um modo de agir efetivamente participativo e não de uma condição independente. Ou seja, a vida é o processo pelo qual o indivíduo simultaneamente se dá no mundo e constrói este mesmo mundo. Ele é ao mesmo tempo limitado pela “estrutura” deste mundo e formador e transformador dessa estrutura.

Os limites que formam seu mundo são também os que o formam enquanto indivíduo e que possibilitam sua forma de compreensão deste mundo. Sua única forma de perceber o mundo é através de sua linguagem, estando essa limitada pela subjetividade individual e também sendo essa limitadora dessa subjetividade. De modo que os limites comuns permitem de certo modo o jogo de comunicação, porém os limites individuais nos colocam em situação de incomunicabilidade. A comunicação entendida como transmissão de “ideias”, ou relação direta de vivências, não seria possível, mas seria possível pensar em jogos de comunicação onde se trabalha essa linguagem e outros limites comuns, ainda que estes não sejam acessíveis enquanto comuns, de fato, por serem afetados por limitações

individuais.

O tema da vivência é trabalhado rigorosamente em “Verdade e Método”, de Hans-Georg Gadamer. O texto trabalha a ideia de vivência como processo intencional. Onde este vivenciar não é entendido como “fragmento da corrente vivencial da experiência de um eu, mas como uma relação intencional” (Gadamer, 1960: 112).

A vida então seria um processo intencional, porém limitado, onde o indivíduo se relaciona com o mundo e consigo mesmo, sendo que ele não está apenas inserido em um mundo, mas é onde se forma esse mundo. Entende-se por mundo a totalidade dos limites.

É importante, contudo, que não determino aqui a vivência como um modo específico de se relacionar com o mundo, diferentemente de alguns autores que tomo como referência, mas como modo geral e inevitável de qualquer tipo de relação.

Para retomar a questão da arte é preciso primeiramente entender a proposta de jogo que aqui escolherei para trabalhar, sendo ela baseada em especial em minha interpretação das ideias de jogos de linguagem, de Wittgenstein, e no trabalho com o conceito de jogo realizado por Gadamer. É relevante deixar claro aqui, que me utilizarei de suas ideias aplicadas a meu pensamento e não pretendo, portanto, desenvolver uma análise dos conceitos em seu contexto original, mas uma interpretação aplicada à outra lógica de pensamento.

A ideia de linguagem que pretendo trabalhar segue sentido ampliador e não se limita a um modelo específico. Deve-se entender a linguagem como aquilo que permite a articulação entre os elementos como apresentados. A linguagem é a única

forma de se relacionar no mundo e não um elemento específico passível de abandono. Assim existem duas possibilidades de trabalhá-la (que não existem de forma isolada): A primeira é como significação do evidente ou óbvio, onde ela funciona em seu caráter tautológico ou auto evidente; A segunda possibilidade seria a dos jogos de linguagem, onde não há necessidade de verificação lógica, mas a de exercer um caráter funcional. Este último seria a forma de se estabelecer a relação social, não tendo o foco na compreensão e sim no processo e suas consequências.

A arte, portanto, se colocaria como um jogo específico, dentro deste limite social. O jogo é um modo de agir que segue determinadas regras, ou limites, e só funciona como tal se levados em consideração estes limites. O jogo se dá no processo, ele ocorre enquanto é jogado e aquele que joga também se torna parte do jogo. A arte, assim, é um jogo, pois só funciona como tal se respeitados seus limites específicos.

“De fato, é aquele não participa do jogo, mas assiste quem faz a experiência mais autêntica e que percebe a intenção do jogo.”(GADAMER, 1960: 164)

“O espectador tem somente uma primazia metodológica: pelo fato de o jogo ser realizado para ele, torna-se patente que possui um conteúdo de sentido que deve ser entendido, podendo por isso ser separado do comportamento do jogador. No fundo, aqui se anula a distinção entre jogador e espectador. A exigência de se visar o jogo mesmo, no seu conteúdo de sentido, é igual para ambos.” (GADAMER, 1960: 164)

Trago as citações para destacar o papel do receptor dentro do jogo, sendo ele o responsável pelo entendimento. O artista no processo de definição de sentido do jogo só se coloca como relevante na medida em que ele também é receptor deste jogo. Uma vez atribuídos os limites do jogo o entendimento independe de uma intenção original. Cabe ao artista agir na formação e também na constante transformação desses limites e regras. Outra questão que se revela nesse jogo artístico é a necessidade de compreensão que ele impõe, para que de fato seja o que é. Mesmo que essa compreensão não seja de caráter lógico ou empírico e sim de um caráter que retoma a ideia dos jogos de linguagem.

No entanto, ainda não são claras quais seriam as especificidades de um jogo para que pudesse ser chamado de arte.

A primeira e mais clara relação pretendida entre arte e vida é da necessidade de que o objeto artístico seja uma manifestação da ação viva. Ou seja, o jogo da arte é uma manifestação própria do limite imposto, de algum modo, por um ser dotado de ação. O artista determina que sua obra seja arte. Contudo, isso gera um problema: Como entender a presença dessa ação objetiva diante de um estado de impossibilidade de uma comunicação plena? A necessidade de saber a origem da arte a tornaria limitada a algo que, de certo modo, não pode ser constatado. A arte seria um jogo de linguagem limitado por outro, de modo que não só não poderia acontecer isolada de um contexto social, como não poderia ser constatada como algo auto-evidente, perdendo seu sentido.

A outra relação entre arte e vida que buscarei para construção de meu pensamento é a da arte acontecendo diante de uma relação viva com seu receptor. Assim o objeto de arte se dá para o indivíduo, que é limitado por sua própria

subjetividade e pela articulação de linguagem dada, se colocando em um ciclo vivo onde cada elemento de limitação transforma a compreensão desse objeto e este transforma a compreensão destes elementos. De modo que os limites formadores do indivíduo receptor e seu mundo são de grande importância para que o objeto seja entendido dentro do jogo artístico. Aqui o receptor deve entender o objeto como arte. Questões, por exemplo, como preconceitos, relações sociais e culturais, sensibilidade e memória são essenciais para o entendimento de algo como arte.

Desse modo a arte se coloca diante de um duplo problema. Ela depende ao mesmo tempo da manifestação do artista, ainda que como projeção, anunciando sua obra e do receptor entendendo, dentro de toda sua estrutura de limitação, a obra como arte. O que expõe uma arte dependente de um contato anterior entre artista e receptor, mesmo que um contato intuído por este segundo. É nesse sentido que buscarei agora trazer uma ideia de arte para apontar um possível caminho a ser seguido como saída desse problema.

“Se as ideias existem em nós e somos sinceros ao exprimi-las, acabam sempre por vir à superfície.” (ANTONIONI, 1959) Esta sinceridade não estaria relacionada a uma construção empiricamente verificável ou a uma questão moral, e sim a um modo de agir específico do artista. Não interessa aqui a validade ou não do que é dito, pois isso não é colocado em questão. Esta sinceridade seria a capacidade artística de revelar o ponto comum entre os indivíduos que os faz se reconhecerem como unidade possível. E seria a saída única possível para a situação de incomunicabilidade total.

Admitindo-se essa distância entre os seres, buscar-se-ia uma arte capaz de tocar este ponto em comum para além dos limites que isolam estes seres. Atingindo assim este projeto de arte como tentativa de contato de um suposto elemento

interior. Definindo-se como arte aquilo que, por si só, pode tocar e permitir a relação entre esses elementos comuns do interior do indivíduo, e assim ocorrendo se torna auto evidente.

É nessa busca pelo elemento comum que se coloca a ideia de vida como tentativa de resposta. Onde a sinceridade do artista com esse viver permitiria tocar o sentido vivo do outro que se coloca diante do objeto de arte.

“Considero, porém, que aquele critério da verdade cada vez mais verdadeira, que esteve na base do neo-realismo italiano, levado, às vezes, às consequências extremas, é hoje em dia entendido num sentido um pouco mais lato, e também mais profundo. Porque hoje, num clima normalizado – bem ou mal, pouco importa – o que conta não é tanto a relação do indivíduo com o ambiente, mas o indivíduo em si, em toda a sua complexa e inquietante verdade.” (ANTONIONI, 1959)

De alguma forma esse ponto em comum não deve ser encontrado, mas construído. E também deve ser dito que não é permanente.

### **Cinema e sinceridade**

Avançando podemos compreender, agora, o ponto de partida para a construção do filme “Somos Todos Inocentes” com a ideia de ser um filme dito sincero.

“A minha história pessoal não se interrompe enquanto rodo um filme: é precisamente nessa altura que ela se torna mais intensa. Esta sinceridade, este ser-se, de um modo ou de outro, autobiográfico, este varrer no cantil do filme todo o nosso vinho, o que é senão um modo de participar da vida, de acrescentar algo de bom (pelo menos nas intenções) ao nosso património pessoal, de cuja riqueza ou pobreza os outros serão juízes?” (ANTONIONI, 1959)

A origem desse filme se dá na intenção de realizar uma obra originada da vivência.

E há uma dupla relação entre vivência e a elaboração artística. A primeira se dá na impossibilidade de um processo realizador desvinculado dos limites impostos pela situação vivencial do autor. Ou seja, o processo vivo da execução do objeto artístico influi e altera o próprio objeto, em uma situação de imprevisibilidade. A segunda relação se refere a uma vivência prévia do artista. Compreender-se-ia, portanto, as vivências anteriores como elemento formador do artista, sendo esta formação evidenciada na memória, mas também presente de forma menos controlada. Considerando essas vivências como parte do artista, é inegável sua influência no resultado da obra.

Surge desse cinema entendido como manifestação de uma vivência outra questão, agora inerente à recepção. O filme, ao torna-se público, perde seu caráter pessoal e a vivência ali retratada torna-se pública. De forma que essa vivência do receptor não pode ser a mesma vivenciada pelo autor. Estando limitados por suas



subjetividades, tanto o espectador quanto o cineasta não podem ter a mesma concepção da obra. Definir a concepção do autor como mais válida e correta seria, portanto, uma determinação arbitrária e incoerente, tendo em vista a impossibilidade do receptor de ter acesso à intenção do autor. A proposta é de uma verdade comum que estaria relacionada, não a um discurso coeso, mas a um elemento de vivência diante da obra que nos aproxima. O filme torna-se aí uma nova vivência diferente daquelas presentes na construção do objeto fílmico.

“A vida nem sempre é alegre e é preciso ter a coragem de vê-la por todos os prismas. Mas deixo que seja o próprio filme, depois de acabado, a revelar o seu significado. Se as ideias existem em nós e somos sinceros ao exprimi-las, acabam sempre por vir à superfície.” (ANTONIONI, 1959)

É dessa maneira que o curta-metragem, que dá origem a este pensamento, busca se realizar. Como um produto artístico que tenta, através de uma sinceridade no fazer vivencial, atingir um suposto elemento comum na relação entre o filme e seu espectador. “Pois a concretização das possibilidades criativas de um artista só pode ser obtida através de honestidade e sinceridade totais aliadas à consciência de sua própria responsabilidade para com os outros” (TARKOVSKI, 1982: 198)

## **Urgência, independência e sujeira**

Mas como seriam, portanto, a forma de atingir a sinceridade nesse caso? É evidente que filmes completamente diferentes na execução e no conteúdo podem ser ainda tão sinceros, um quanto o outro. É justamente o abandono de padrões (o que não significa rejeitar recursos do cinema tido como clássico) que permite a um filme ter esse caráter de sinceridade. Trata-se de encontrar a melhor maneira de revelar o sentido desejado, sem se limitar a modelos convencionais.

A estrutura intencionada no curta buscava uma fuga a esses modelos convencionais, mesmo que isso significasse uma diversidade de recursos nem sempre tão comuns e de fácil aceitação para o público. Essa estrutura não padronizada se refere tanto ao conteúdo fílmico quanto ao processo de execução. Assim buscamos trabalhar um filme em que o modo de fazer fosse reflexo de sua concepção e também simultaneamente o contrário. Era importante estar fazendo algo que se queria fazer e como se queria.

No caso de “Somos Todos Inocentes” esse aspecto de sinceridade é fortemente influenciado por sua condição e contexto de produção. É antes de tudo um filme executado no ambiente universitário e traz consigo as condições de execução comuns a outros filmes desse mesmo meio. A condição financeira somada á aceitação de riscos estimularam a ideia de um cinema de certa forma impulsivo.

Um aspecto de extrema relevância foi a urgência que se sentia, inicialmente de minha parte e posteriormente da equipe, de tornar concreta essa ideia. A necessidade de externar uma angustia e de compreender algo além através do contato com o outro estabelecido através do filme foram os catalisadores para todo o processo que estava por vir. Contudo ainda havia muitas barreiras para o processo,

que serão tratadas no momento em que for trabalhada a produção propriamente dita.

O objetivo era muito mais usar os recursos de linguagem para construir um sentido do que fazer um filme para explorar um recurso de linguagem. Assim as condições de realização propiciavam uma coerência com esse objetivo. A questão era fazer aquilo da nossa maneira, com o que tínhamos naquele momento (sendo isso nossas concepções de cinema ou nossos recursos materiais). Aqui entra um pouco da ideia do DIY (Do It Yourself). Parte dessa sinceridade dependia da nossa autonomia total sobre o que seria feito de modo que a ideia do faça você mesmo, era de grande relevância para o processo.

“A popularização dos computadores pessoais, das câmeras digitais e da internet, possibilitaram finalmente uma realidade para a arte e para a contracultura, consolidando os modos de produção DIY e homemade.” (LIMA, 2010: 20)

O atual contexto tecnológico e a maior facilidade de acesso a equipamentos de captação de vídeo também devem ser ressaltados nesse momento como elemento que permite hoje uma maior diversidade de produções paralelas.

Faz parte da concepção do filme também a consciência dos ruídos. O intuito sempre foi no sentido de admitir os ruídos do processo e utiliza-los como recursos de linguagem. O desejo era de evitar a artificialidade de uma limpeza excessiva, no sentido de eliminar os ruídos naturais do processo. Aqui o que poderia ser considerado sujeira para um filme tradicional é mais um recurso na busca por essa sinceridade. Rejeita-se um mundo artificializado.

“Quando falo do anseio pelo belo, ideal como objetivo fundamental da arte, que nasce de uma ânsia por esse ideal, não estou absolutamente sugerindo que a arte deva esquivar da “sujeira” do mundo. Pelo contrário!” (TARKOVSKI,1982: 41)

## **Roteiro**

A primeira parte do processo da construção do filme propriamente foi a escrita do roteiro. Este inicialmente surgiu sem nenhuma demanda externa. Na realidade foi a partir da existência do roteiro que surgiram novas demandas. Escreve-lo surgiu de uma necessidade individual de expressar um estado de “espírito” específico e de externar essa condição vivenciada, ainda que não publicamente neste momento.

Nesse sentido o filme começa a surgir como sintoma de uma condição individual. Sua primeira escrita se deu de forma espontânea e foi feita como em um impulso do qual se tinha pouco controle. Dai associo essa forma de elaboração com sua conseqüente estrutura fragmentada que se assemelha, em meu ver, a um sonho ou, melhor dito, a um pesadelo. O que aqui chamo de estrutura de pesadelo é o modelo de roteiro por vezes fragmentado, com transições abruptas e a presença de elementos nem sempre funcionais dentro da narrativa. Assim como em um pesadelo nem tudo tem sua função causal clara, mas ainda trazem a capacidade de gerar sentidos. Isso surge de um roteiro escrito como uma demanda física e psicológica, por isso sintoma.

Não havia possibilidade de escrever de outra maneira naquele momento. O que evidência o modo como a vivência não influencia apenas o conteúdo, mas

também, muito profundamente, a forma da obra em execução. Ter permitido que isso ocorresse tem coerência com a pretensa busca pelo aspecto de sinceridade.

É relevante ressaltar que essa pretensa espontaneidade não anula a presença de uma carga referencial. É justamente nesse processo que se misturam memórias, pré-conceitos, concepções cinematográficas, filiações artísticas e outros elementos. Inicialmente presentes de forma menos calculada e posteriormente, em momentos de reescrita, de forma mais intencional. Essas referências carregadas pelo indivíduo que escreve se misturam se influenciando mutuamente.

## **Execução**

### **Equipe**

O primeiro momento e talvez um dos mais significativos do processo de pré-produção foi a formação da equipe. Isso por esse fato, que está presente na maior parte das produções cinematográficas, de se trabalhar coletivamente. Mesmo que se trabalhe em função das ideias de um “autor” é inegável a influência de cada membro dessa equipe no resultado da obra. É ainda mais relevante essa escolha quando se pretende respeitar a sinceridade de uma ideia anterior.

Assim a escolha não teve como prioridade um julgamento da capacidade técnica de trabalho dos indivíduos. Era preciso ter uma equipe motivada pela ideia presente no roteiro e que acreditasse, ou ao menos tentasse, no modelo de trabalho proposto. Podendo, de tal forma, seguir a construção inicial e agregar sentidos coerentes com a proposta.

Assim se segue para um processo de diálogo com a equipe que terá papel fundamental na elaboração e execução da obra.

## **Recursos e financiamento colaborativo**

Formada a equipe de trabalho o problema que seguinte que se apresentou foi a questão dos recursos necessários para se realizar o filme. Como levantar estes recursos financeiros e materiais?

Primeiramente podemos contar com o apoio da faculdade no sentido de equipamentos, o que garantia principalmente para a fotografia uma grande facilidade.

Também nesse sentido instrumental, pode-se dizer que o acesso a tecnologia de alta qualidade em condições acessíveis é muito maior.

“Uma das principais características deste cenário é a utilização de muitas técnicas – de suas múltiplas possibilidades e de suas experiências com a imagem e o som – através dos softwares e dos equipamentos tecnológicos aparentemente mais acessíveis, funcionais e, principalmente econômicos.” (LIMA, 2010: 20)

É evidente que existem limitações nesse sentido, mas a ideia sempre foi justamente trabalhar com essas limitações a favor do filme e de sua concepção. Sendo assim, foi necessário que a equipe não só soubesse trabalhar com os

recursos dados, mas muitas vezes desenvolvesse suas próprias ferramentas de trabalho.

Contudo, uma produção cinematográfica, mesmo que de baixíssimo orçamento, gera diversos gastos e, portanto, necessita de recursos financeiros. Avaliando as possibilidades chegamos a opção do financiamento colaborativo como forma mais viável e coerente para financiar o projeto. Isso devido a sua urgência, características e contexto.

A ideia do financiamento colaborativo é conseguir viabilizar a produção através de diversas contribuições de diferentes valores, realizadas por qualquer pessoa física interessada em apoiar o projeto. Essas contribuições não tem caráter de doação, cada valor tem uma contrapartida para o apoio, ou seja, há uma troca e você financia o produto que irá consumir (uma vez que o próprio filme e seus subprodutos são contrapartidas). O financiamento se deu através de uma plataforma na internet (catarse.me), onde o projeto ficou no ar por determinado tempo e foi divulgado, principalmente através de um vídeo realizado pela própria equipe.

Assim foram conseguidos os recursos necessários sem perder a proposta inicial do filme. Isso, pois, esse modelo de financiamento nos dá autonomia total sobre o produto a ser executado, sendo que os apoiadores são conscientes desse fato. Autonomia essa que é de grande relevância para o filme.

A maior questão quanto ao aspecto de levantar recursos para um filme não parece ser encontrar um modelo correto de se fazer, mas buscar a forma mais coerente com cada projeto. O que quer dizer que não há um método de produção fixo, mas é preciso pensa-la em função das especificidades do que se quer executar.

O que remete a grande questão desse filme, que era encontrar um modo de trabalho e de fazer artístico coerente com essa ideia específica. Vejo isso como um

problema maior e vinculado a toda uma produção cinematográfica. Tende-se a seguir o caminho seguro dos padrões de produção, gerando, por sua vez, filmes onde se vê pouca sinceridade. Esse dilema está presente em todas as áreas, da produção até a edição. É preciso encontrar em cada uma delas sua forma de pensar e trabalhar para aquela obra e não uma forma igual para toda obra. Isso se pretendido o valor de arte. Retomando a ideia de que a sinceridade é o caminho único para se fazer arte.

### **Trilha sonora, punk e DIY**

Apesar de me ater a poucos elementos factuais no presente texto, recorrerei a alguns mais significativos para explicitar a determinadas ideias.

Um desses elementos é a banda presente no filme, que ajuda a entender parte do clima pretendido tanto para a produção quanto para o próprio filme. Como proposto no roteiro havia duas cenas onde uma banda aparece tocando (um ensaio e um show). Precisávamos de uma banda que ao mesmo tempo fosse coerente com a banda do roteiro (quanto a estilo musical e identidade visual), quisesse participar do filme (sem remuneração) e compreendesse como o restante da equipe a ideia do curta-metragem. Parecia-nos pouco provável encontrar uma banda que agregasse todos estes valores.

A saída veio de forma ainda mais coesa com os valores propostos. Mais uma vez trazendo o espírito DIY, ficou decidido que a banda do filme seria formada por três membros da equipe que sabiam tocar diferentes instrumentos musicais. O diretor seria guitarrista, o produtor tocaria o baixo e o editor a bateria. Assim foi formada a banda com a possibilidade de moldá-la e acordo com a intenção do filme.



O punk, com seu rock direto, foi o estilo escolhido para a banda. Era o estilo ideal por trazer a ideia do “faça você mesmo”, possuir uma simplicidade técnica, usar a sujeira e o ruído e ainda apresentar uma agressividade interessante ao clima do filme.

Durante o processo de composição decidiu-se ir além da trilha incidental e compormos a trilha completa do filme. A banda tornou-se um importante elemento na construção do clima presente na ficção.

### **Elenco e preparação**

A seleção e preparação dos atores que iriam compor os personagens se deu também na busca por essa sinceridade. A escolha teve início pelo ator que interpretaria o personagem central e daí se buscou completar os demais papéis com atores e atrizes que pudessem estabelecer a relação pretendida com aquele primeiro.

O foco do trabalho de preparação foi o entendimento da ideia a se passar e do contexto vivencial destes personagens. O diálogo com os atores e a troca de compreensões sobre o roteiro e o filme em geral foi parte essencial da construção desses papéis. Isso se deu de forma aberta e não arbitrária.

Era preciso atingir a agressividade do contexto somada a angústia motivadora da obra. Foi preciso trabalhar ao mesmo tempo a impulsividade e agressividade presentes na trilha punk com a angústia e o vazio que deram origem ao roteiro. Não que estes elementos fossem opostos, em verdade eles se ampliavam e eram diferentes expressões de uma mesma origem.

Isso, além do tom de cada cena, deveria ser muito claro para construir a vivência objetivada para os personagens.

### **Quarto, fogo e construção**

Destacar-se-á aqui o desenvolvimento de uma cena em específico devido a sua representatividade e significância para o trabalho de execução do filme.

Havia, portanto, no roteiro uma cena em que o quarto do personagem central pegaria fogo. Isso nos colocou diante de uma situação de conflito, pois não seria fácil com nossos recursos executar essa cena e a posição da equipe era de não abandonar a ideia pretendida em função de dificuldades de execução.

Muito se pensou sobre como fazer tal cena, até que a resposta veio de um membro da equipe de fotografia que juntamente com o apoio de pessoas, até então externas a equipe, desenvolveu um projeto de construção do quarto que seria incendiado. O passo seguinte foi a construção contou que com a participação quase integral da equipe reforçando o espírito de faça você mesmo da produção. Ainda foi preciso conseguir o local adequado para executar essa filmagem.

A filmagem ainda contou com a imprevisibilidade do que se aconteceria diante do incêndio iniciado. Admitiu-se aqui trabalhar com esse recurso do risco. Risco esse presente ao longo de todo o processo de feitura do filme.

### **Decupagem**

A decupagem do filme também seguiu a tendência do roteiro. O importante era passar a ideia pretendida mesmo que isso significasse certo estranhamento por

parte do público.

Ao elaborar cada plano o foco sempre foi mostrar o que se queria mostrar, ou seja, cada plano precisava ter seu sentido. Esse critério tinha muito mais importância do que uma suposta beleza do quadro ou do que a fluidez entre as transições. Se necessário optaríamos por sacrificar a comodidade do espectador, deixando evidentes elementos da construção, para manter o sentido desejado com cada plano.

O processo da decupagem é determinante para em conjunto com a arte, a fotografia e o som começar a dar forma a esse mundo imaginado. E nesse sentido a relação com as diversas equipes tem influência decisiva no resultado dessa planificação, pois não se pode pensar os planos nem cada área isoladamente. O filme sempre se apresenta como todo complexo e cada parte é ressignificada pela demais.

### **Direção de arte**

A direção de arte do filme tinha como principal objetivo estabelecer de forma clara o contexto e reforçar os sentimentos vivenciados, sendo o primeiro objetivo mais claro e evidente, relacionado ao espaço e tempo diegético de cada cena. Foi através dos elementos de arte que se buscou, mais efetivamente, estabelecer o contexto e as relações sociais dos personagens, de sua classe social aos seus grupos de convívio.

De forma não tão evidente, mas não menos importante, a arte teve função de contribuir com as sensações vivenciadas no filme. Através da organização, ou desorganização, de seus elementos é possível agregar valores diretamente

relacionados com a vivência pretendida, como, por exemplo, nos momentos de vazio e isolamento.

## **Fotografia**

A direção de fotografia para que fosse realmente eficiente devia caminhar em comunhão com as demais áreas e com o todo do projeto e não podia cair no risco de seguir padrões seguros do que se entende por bom e aceitável. É nesse sentido que era importante uma fotografia, ao seu modo, não padronizada, seca e que valorizasse os ruídos.

Quanto à iluminação, seu papel era criar uma atmosfera coerente sem exageros, e por isso uso o termo seca. Além disso, era preciso saber trabalhar dentro das possibilidades dadas, como em casos de pouco luz onde era preciso agregar esse valor como linguagem. A cena do show é um exemplo marcante desse fato, uma vez que toda a iluminação usada é do próprio ambiente e o efeito gerado é plenamente coerente com o contexto do local e da cena.

Também existiu um relevante trabalho com as lentes a fim de se criar perspectivas que fossem além da mera descrição do espaço. As distorções sutis contribuem para um estranhamento interessante ao filme.

## **Som**

A captação e construção de sons tinham como objetivo garantir uma sonoridade realista para o filme e a clareza dos diálogos. Era preciso um trabalho cuidadoso para que os sons parecessem realmente integrados a imagem.

O trabalho do som, porém, não se limitava a isso. Sua progressão sempre foi essencial à construção de novos sentidos ligados a narrativa. Os elementos sonoros do filme permitem um entendimento específico da concepção proposta e alteram de forma significativa a experiência do espectador.

Quanto a esse trabalho é preciso ressaltar o cuidado necessário na dinâmica executada entre os demais sons e a trilha sonora. Deveriam essas duas construções sonoras manter um diálogo, não parecendo partes soltas e sem relação.

### **Dinâmica de set e criação**

Deve se ressaltar que todo o trabalho prévio e ideias desenvolvidas de nada teriam utilidade diante de um modo de gravação automatizado, padronizado e incoerente com o que se desenvolveu anteriormente. Assim a dinâmica de trabalho no set de filmagens assim como suas prioridades tem grande reflexo no resultado final do filme. Ainda que este momento traga especificidades que divergem do trabalho anterior.

Primeiramente aqui entra de forma mais forte o controle por parte do diretor. Isso teria que se dar de forma natural seguindo um fluxo espontâneo e não por decisões arbitrárias. É apenas uma forma de dar coesão a todos os trabalhos desenvolvidos separadamente e não uma rigidez impositiva.

Outra característica necessária foi o foco e concentração por parte de todos membros da equipe a fim de se criar a atmosfera necessária não só para o trabalho dos atores mas para um clima geral. Por isso mesmo, ainda que com essa concentração havia certo ar de euforia e impulsividade em uma relação com o clima do que se queria filmar.

A prioridade desse set se dividia entre manter uma qualidade e conseguir executar os sentidos que se desejava, sendo que esse segundo quesito tinha maior força. Mesmo porque o que aqui se chamava qualidade em nada tinha haver com padrões estéticos tradicionalmente aceitos ou eficiência técnica. Não havia sobra de tempo e cada instante deveria ser aproveitado. Foi preciso aproveitar a dedicação e estudos anteriores ao set para que se pudesse obter resultados satisfatórios no tempo disponível.

Os ruídos da filmagem sempre foram bem vindos, aceitos e trabalhado. O ruído que fosse notado seria pensado de acordo com sua relação de coerência e funcionalidade diante da obra como um todo e avaliado para ser utilizado ou não. Isso em um fluxo constante e acelerado.

A sinceridade do projeto não poderia ser aqui esquecida e apesar de todo o planejamento ainda era um momento de criação. Na realidade, era esse o ápice dessa criação. De modo que não havia uma rigidez quanto a se seguir o roteiro ou a decupagem. Estes foram base constante para o trabalho, mas em uma relação de diálogo e reconstrução.

O imprevisto esteve presente ao longo das filmagens. De alguma forma no trabalho dos atores, mas principalmente na direção em geral. O uso dos imprevistos a nosso favor foi uma marca do set. Permitiu-se refazer a decupagem de alguns momentos em função do clima sentido na locação assim como em função de imprevistos técnicos.

A cena da delegacia, por exemplo, teve sua estrutura completamente reordenada em função de uma queda de energia. A locação teve que ser repensada em função da nova condição (ou falta de condição) de iluminação do local. A energia, porém, voltou antes que se começasse a gravar. Decidimos por manter a

nova decupagem e o novo cenário por este parecer mais sincero e real. Excessos de figurantes na cena do show ou a falta de espaço no banheiro filmado também foram canalizados a favor do filme.

O que importava era respeitar uma concepção e ideias originais e não estruturas elaboradas como decupagem e roteiro. Assim pretendeu-se manter o clima e a “verdade” do filme.

Outra questão importante para este set era respeitar as condições individuais de cada membro da equipe. O filme não poderia se exceder prejudicando a condição pessoal de cada participante. O filme é uma forma de vivência que se insere na vida como todo. Ele é parte dela e naquele momento ela própria. Não se pode fazer um filme sincero se a vontade real é não fazê-lo. É preciso querer filmar.

### **Edição e finalização**

A edição, por se dar após todo o processo, permite rever, reavaliar e mais uma vez reestruturar a ideia original. É preciso grande cuidado para não se perder a continuidade do processo.

Nesse momento apesar do maior controle ocorreu uma grande dificuldade de se manter a sinceridade anterior. Na realidade, é justamente por esse excesso de controle que acabou-se desviando do foco em determinado momento. No início do trabalho ocorreu uma tendência a respeitarmos muito a estrutura filmada e também se pode notar um receio quanto aos novos ruídos de filmagem percebidos.

Na realidade uma coerência interna exigia que explorássemos esses ruídos e mais uma vez executássemos um trabalho de recriação em um novo fluxo de ideias agora com novos limites a se trabalhar.

E inevitavelmente é nesse caminho que a edição e a finalização seguiram para concluir a obra desejada.

Para se executar um filme sincero é preciso manter o foco sempre no que se realmente quer e se precisa para aquele caso específico. A edição de “Somos Todos Inocentes” precisava ter a mesma agressividade e sentimento do resto do trabalho, caso contrário o filme poderia soar de forma equivocada e perdida.



## **Conclusão**

“A questão é saber se a lembrança da dor era verdadeiramente dor na origem” (BERGSON, 1939: 159). Recorro a essa citação de Bergson ao me aproximar do fim para ilustrar a característica essencial do presente trabalho e também do filme. Primeiramente, este trabalho tem caráter memorativo, é necessário deixar claro que o que aqui foi escrito recorre a uma projeção de um suposto passado a qual não temos mais acesso para exprimir determinadas ideias, ou seja, o valor de verdade deve ser buscado na construção lógica do sentido do texto e não em uma associação de fatos ocorridos.

Quanto ao filme, que em sua busca pela sinceridade, recorre a uma angustia vivenciada, pode-se dizer o mesmo. A sinceridade não está na reprodução de fatos ou sensações vivenciadas, mas nos novos sentidos originados de uma angustia vivenciada ao longo da realização do filme, da escrita do roteiro à finalização.

## Referência Bibliográfica

ANTONIONI, Michelangelo. *Para mim, fazer um filme é viver*. Rio de Janeiro: Revista Contracampo ed.88, 2007.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papyrus, 2004.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*, São Paulo: Martins Martins Fontes, 2005.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*. Petrópolis: Vozes, 2008.

IKEDA, Marcelo e LIMA, Dellani. *Cinema de Garagem*. Fortaleza: Suburbana Co, 2010.

PEIRCE, Charles Sanders. *Escritos Coligidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo, SP. Martins Martins Fontes, 2010.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. Tradução José Carlos Bruni. São Paulo, SP, Nova Cultural, 1996.

## ANEXOS

## FICHA TÉCNICA

### **Somos Todos Inocentes, Ficção, 13'40''**

Roteiro e Direção: Pedro Beiler

Assistente de Direção: Carol Matias

Casting: Tulio Starling

Direção de Produção: Elias Guerra e Akira Martins

Assistência de Produção: Henrique Vieira, Tuane Vasconcelos e Lucas Gesser

Direção de Fotografia: Ig Uractan, Ivan Viana e Victor Pennington

Assistência de Fotografia: Lucas Kato

Direção de Arte: Amanda Devulsky e Lucas Araque

Assistência de Arte: Bárbara Viana

Som Direto: Igor Zeredo

Edição: Henrique Vieira

Edição de Som: Henrique Vieira e Ícaro Sousa

Finalização de Imagem: Amanda Devulsky

























Elenco: Tulio Starling, Carol Scartezini, Fernanda Jacob, João Rafhaell, Márcia


Amaral, Adilson Mottor e Isabela Monterissi.


Link para vídeo de divulgação do projeto de financiamento colaborativo:


<http://vimeo.com/33949432>

SOBRE ATUALIZAÇÕES (1) APOIADORES (47) COMENTÁRIOS (0)

<p><b>Iúri Lopes</b>   20/02/2012   Apoiou somente este projeto até agora</p>	<p><b>Apoiador anônimo</b>   16/02/2012   Optou por permanecer incógnito</p>
<p><b>Alhandra Teixeira</b>   15/02/2012   Apoiou somente este projeto até agora</p>	<p><b>Evam Sena</b>   15/02/2012   Apoiou somente este projeto até agora</p>
<p><b>André Marques da ...</b>   14/02/2012   Apoiou este e mais outros 3 projetos</p>	<p><b>Guilherme Rodrigues</b>   06/02/2012   Apoiou este e mais outros 3 projetos</p>
<p><b>Apoiador anônimo</b>   18/01/2012   Optou por permanecer incógnito</p>	<p><b>André Catenassi</b>   10/01/2012   Apoiou somente este projeto até agora</p>
<p><b>Aparecida Fonseca...</b>   06/01/2012   Apoiou somente este projeto até agora</p>	<p><b>Melissa Moraes</b>   02/01/2012   Apoiou somente este projeto até agora</p>
<p><b>Luiz Carlos Cascao</b>   02/01/2012   Apoiou somente este projeto até agora</p>	<p><b>Victor Meira</b>   30/12/2011   Apoiou somente este projeto até agora</p>




 **47**  
apoiadores



 **R\$ 4.950**  
atingidos de R\$ 2.000



 **0**  
Segundos restantes

Este projeto foi bem-sucedido e foi financiado em 25/02/2012

**projeto por**

 **Elias Guerra**  
 apoiou 0 projetos  
 Lago Sul

 **PARA R\$ 10,00 OU MAIS**  
 6 APOIADORES  
Nome nos créditos finais + agradecimento no facebook.

 **PARA R\$ 20,00 OU MAIS**  
 10 APOIADORES  
Direito a figurar na cena do show de rock (cena filmada em Biras Itá) + Nome nos créditos finais + agradecimento no facebook.

ESGOTADA  
0 DE 10 DISPONÍVEIS

imagem da página em *catarse.me*