

**XII ENCONTRO INTERNACIONAL DO
CONPEDI BUENOS AIRES –
ARGENTINA**

DIREITO, LITERATURA E CULTURAS JURÍDICAS II

LITON LANES PILAU SOBRINHO

SILVANA BELINE TAVARES

Todos os direitos reservados e protegidos. Nenhuma parte deste anal poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados sem prévia autorização dos editores.

Diretoria - CONPEDI

Presidente - Prof. Dr. Orides Mezzaroba - UFSC - Santa Catarina

Diretora Executiva - Profa. Dra. Samyra Haydêe Dal Farra Naspolini - UNIVEM/FMU - São Paulo

Vice-presidente Norte - Prof. Dr. Jean Carlos Dias - Cesupa - Pará

Vice-presidente Centro-Oeste - Prof. Dr. José Querino Tavares Neto - UFG - Goiás

Vice-presidente Sul - Prof. Dr. Leonel Severo Rocha - Unisinos - Rio Grande do Sul

Vice-presidente Sudeste - Profa. Dra. Rosângela Lunardelli Cavallazzi - UFRJ/PUCRio - Rio de Janeiro

Vice-presidente Nordeste - Profa. Dra. Gina Vidal Marcilio Pompeu - UNIFOR - Ceará

Representante Discente: Prof. Dra. Sinara Lacerda Andrade - UNIMAR/FEPODI - São Paulo

Conselho Fiscal:

Prof. Dr. Caio Augusto Souza Lara - ESDHC - Minas Gerais

Prof. Dr. João Marcelo de Lima Assafim - UCAM - Rio de Janeiro

Prof. Dr. José Filomeno de Moraes Filho - Ceará

Prof. Dr. Lucas Gonçalves da Silva - UFS - Sergipe

Prof. Dr. Valter Moura do Carmo - UNIMAR - São Paulo

Secretarias

Relações Institucionais:

Prof. Dra. Daniela Marques De Moraes - UNB - Distrito Federal

Prof. Dr. Horácio Wanderlei Rodrigues - UNIVEM - São Paulo

Prof. Dr. Yuri Nathan da Costa Lannes - Mackenzie - São Paulo

Comunicação:

Prof. Dr. Liton Lanes Pilau Sobrinho - UPF/Univali - Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Maria Creusa De Araújo Borges - UFPB - Paraíba

Prof. Dr. Matheus Felipe de Castro - UNOESC - Santa Catarina

Relações Internacionais para o Continente Americano:

Prof. Dr. Heron José de Santana Gordilho - UFBA - Bahia

Prof. Dr. Jerônimo Siqueira Tybusch - UFSM - Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Paulo Roberto Barbosa Ramos - UFMA - Maranhão

Relações Internacionais para os demais Continentes:

Prof. Dr. José Barroso Filho - ENAJUM

Prof. Dr. Rubens Beçak - USP - São Paulo

Profa. Dra. Viviane Coêlho de Séllos Knoerr - Unicuritiba - Paraná

Eventos:

Prof. Dr. Antônio Carlos Diniz Murta - Fumec - Minas Gerais

Profa. Dra. Cinthia Obladen de Almendra Freitas - PUC - Paraná

Profa. Dra. Livia Gaigher Bosio Campello - UFMS - Mato Grosso do Sul

Membro Nato - Presidência anterior Prof. Dr. Raymundo Juliano Feitosa - UMICAP - Pernambuco

D597

Direito, Literatura e Culturas Jurídicas II [Recurso eletrônico on-line] organização CONPEDI

Coordenadores: Liton Lanes Pilau Sobrinho; Silvana Beline Tavares. – Florianópolis: CONPEDI, 2023.

Inclui bibliografia

ISBN: 978-65-5648-837-0

Modo de acesso: www.conpedi.org.br em publicações

Tema: Derecho, Democracia, Desarrollo y Integración

1. Direito – Estudo e ensino (Pós-graduação) – Encontros Nacionais. 2. Direito e Literatura. 3. Culturas jurídicas. XII Encontro Internacional do CONPEDI Buenos Aires – Argentina (2: 2023 : Florianópolis, Brasil).

CDU: 34



XII ENCONTRO INTERNACIONAL DO CONPEDI BUENOS AIRES – ARGENTINA

DIREITO, LITERATURA E CULTURAS JURÍDICAS II

Apresentação

O XII Encontro Internacional do Conpedi em Buenos Aires, Argentina, com o tema "DIREITO, DEMOCRACIA, DESENVOLVIMENTO E INTEGRAÇÃO", oferece mais uma oportunidade para a troca de conhecimentos entre pesquisadores nacionais e internacionais nas áreas do direito e disciplinas afins. Durante o evento, o Grupo temático DIREITO, LITERATURA E CULTURAS JURÍDICAS II explorou a interseção entre direito arte e literatura, analisando como obras literárias podem oferecer possibilidades de discussão sobre questões jurídicas. Os participantes mergulharam em narrativas literárias e cinematográficas para compreender a complexidade das culturas jurídicas e suas representações na sociedade, trazendo-nos a amplificação de habilidades interpretativas e críticas. As apresentações realizadas refletem a diversidade de abordagens em relação ao Arte, Literatura e Direito, abrangendo aspectos teóricos, políticos, legislativos, jurídicos, sociais, econômicos e tecnológicos. Convidamos todos a explorar as contribuições apresentadas durante o evento.

Em “A constelação mágica dos ordenamentos jurídicos latino-americanos em a casa dos espíritos: uma análise da manifestação do pluralismo jurídico no realismo mágico” Ricardo Manoel de Oliveira Moraes , Bruna Soares Novais e Júlia Couto Guimarães visam relacionar trechos do romance histórico Casa dos Espíritos, de Isabel Allende, com as raízes da ordem pluralista, a fim de identificar de que maneira o conceito de pluralismo jurídico de Wolkmer se manifesta no realismo mágico.

Heroana Letícia Pereira em “Literatura e liberdade de expressão” versa sobre a relação entre a liberdade de expressão e a literatura buscando estabelecer as principais bases da liberdade de expressão no ordenamento jurídico brasileiro e seus princípios.

O artigo “O acesso ao saneamento diante da insuficiência do direito e como dever de virtude na filosofia de Kant” de Marlon do Nascimento Barbosa busca responder se há algum outro fenômeno, além do direito, para explicar o avanço mais rápido do saneamento em alguns municípios em relação a outros, e utiliza-se o método de pesquisa teórico e exploratório, com base em pesquisa bibliográfica e documental, apresentando-se a filosofia de Kant, com seus

conceitos de obrigação e dever de virtude, como fundamentos de atuação imperiosa e situada em campo fora do direito, para explicar porque existem maiores avanços em alguns municípios em detrimento de outros.

Bernardina Ferreira Furtado Abrão e Paulo de Tarso Siqueira Abrão em “A importância da literatura e da arte na concretização dos direitos sociais” propõem uma reflexão ligada ao papel da literatura e da arte relativamente à apreensão, pelo Direito, dos impactos culturais nos chamados “estados de transição” que, historicamente, são responsáveis por alterações constitucionais, mas que, por alguma razão, não se concretizam em razão do que Eduardo Gargarella denomina “casa de máquinas” e que Gilberto Bercovici propõe como “direito constitucional concretizado”.

No artigo “Responsabilização jurídica e meios de comunicação no Brasil: perspectivas de utilização do merchandising social em telenovelas” Bruno Mello Corrêa de Barros Beuron e Luiza Rosso Mota discutem a questão da responsabilidade jurídica da mídia televisiva frente à utilização do merchandising social nas telenovelas. Destacam a mídia como produto da indústria cultural, evidenciando do que se trata tal indústria, bem como os instrumentos utilizados por ela como forma de obter mais adeptos da construção de uma estrutura calcada no padrão de consumo.

Larissa de Oliveira Elsner em “A literatura e o ensino jurídico: uma ferramenta à aprendizagem crítica do graduando de direito?” aborda as críticas realizadas ao ensino jurídico brasileiro, por juristas como Luis Alberto Warat e Lenio Luis Streck, com intuito de identificá-las à luz das características presentes no modelo conceituado por Paulo Freire como ensino bancário e do pensamento crítico de bell hooks.

O trabalho “Uma releitura da fábula “a revolução dos bichos” de George Orwell sob a ótica da biopolítica em Antonio Negri: resistência como produção de subjetividade” de Mariely Viviani Cacerez, Walkiria Martinez Heinrich Ferrer e Jefferson Aparecido Dias propõe por meio da intertextualidade entre as fábulas “A Revolução dos Bichos” de George Orwell e o texto “O trabalho da multidão e o tecido biopolítico” de Antônio Negri, reflexões sobre as obras de Michel Foucault, sob a ótica da biopolítica como dinâmica de biopoderes: poder – vida – resistência – subjetividade que se produz, com a realidade e o processo de transformação social.

Os autores Márcia Letícia Gomes e Amanda Netto Brum com o artigo “E se eu fosse...” Quem eu quisesse ser?” a literatura de Amara Moira em direção a olhares outros, dentre eles o do direito” analisam como o texto “e se eu fosse pura/puta de Amara Moira (2018) possibilita

refletir as interdições experimentadas, no contexto brasileiro, pelos sujeitos travestis e trans e, a partir disso, desvelar de que forma textos literários podem descortinar aportes compromissados efetivamente com ideias emancipatórias.

Mariane Beline Tavares e Victor Hugo Diniz “Cinema brasileiro: uma reflexão sobre a política e a visualidade no filme Carandiru” buscam entender como são construídas as texturas ficcionais no filme e como elas são percebidas pelo espectador a partir dos recursos estéticos-visuais da linguagem cinematográfica para construir uma representação fidedigna que materializasse o modo de vida dos presos.

"O processo" de kafka e o acesso à justiça no sistema jurídico brasileiro: educação e literatura como ferramentas do conhecer” de Liziane Menezes de Souza e Angélica Salvagni questiona-se de que forma a Literatura, em sua função social, pode vir a se afigurar não tão somente um meio de contar o Direito, mas também uma ferramenta a ser utilizada para conhecer o Direito – e, quiçá, transformá-lo.

O trabalho “Argentina, 1985”: reflexões sobre cinema, história pública e a justiça de transição no Brasil de Simone Hegele Bolson analisa o entrelaçamento entre cinema, História Pública e justiça de transição, estabelecendo um liame entre a arte fílmica com o fenômeno da História Pública e de como essa pode contar e reverberar a história política recente em produções audiovisuais.

Em “A virtude no contexto geral da ética no pensamento aristotélico” Adriano Sant'Ana Pedra e Plácido Ferreira da Silva buscam problematizar se as ações podem (ou não) ser determinantes para o julgamento do caráter do sujeito e investigam quais as razões motivam que o agente escolha agir de uma determinada maneira em detrimento de outra.

Em Direito, arte e antropofagia, Mara Regina De Oliveira retoma a ideia modernista de antropofagia, pensada por Oswald de Andrade, como uma metáfora criativa para expressar o ato de deglutição canibal como meio de transformação da estética europeia para recriá-la com olhos de brasilidade.

Por fim, Luciana Marinho Da Silva em “Servidão voluntária - da sociedade de soberania à sociedade do desempenho” reflete sobre como se instalam e se mantêm as relações de exploração do trabalho, de desigualdade social e de dominação política.

Com a certeza de que os recursos e seus autores disponíveis nesta plataforma serão de grande relevância para o pensamento crítico no âmbito jurídico, tanto a nível nacional quanto

internacional, convidamos todos a ler sobre essas valiosas contribuições. Através dessa colaboração, acreditamos que poderemos difundir conhecimento e estimular mudanças significativas. Esperamos que desfrutem da jornada!

Liton Lanes Pilau Sobrinho

Silvana Beline

CINEMA BRASILEIRO: UMA REFLEXÃO SOBRE A POLÍTICA E A VISUALIDADE NO FILME CARANDIRU

BRAZILIAN CINEMA: A REFLECTION ON POLITICS AND VISUALITY IN THE FILM CARANDIRU

**Mariane Beline Tavares
Victor Hugo Diniz**

Resumo

Esta pesquisa é um estudo sobre as marcas de tempo presentes no filme brasileiro Carandiru. Entendendo que as marcas de tempo são parte essencial, dentro da direção de arte, para a criação de um efeito de realismo na visualidade do filme, estando este presente nos cenários, figurinos e objetos. Busca-se entender como são construídas as texturas ficcionais no filme e como elas são percebidas pelo espectador. O diretor Hector Babenco utilizou os recursos estéticos-visuais da linguagem cinematográfica para construir uma representação fidedigna que materializasse o modo de vida dos presos. Essa representação detalhada esteticamente revela uma paisagem visual que transmite ao espectador sensações, essas que enunciam um mundo marginalizado, violento e decadente dos sujeitos que são forçadamente submetidos a esta precariedade. É o mundo construído pela direção de arte que imprime um aspecto visual coerente que demonstra as contradições de um sistema carcerário realizado de maneira fidedigna, deixando evidentes as condições brutais e desumanas à que esses também cidadãos foram e ainda são submetidos, mesmo que o complexo Carandiru já não exista mais, outros presídios são precarizados da mesma maneira. O filme evidencia e propõe a discussão da valorização das histórias pessoais dos presos, a partir do livro do médico Dráuzio Varella. Nesse artigo é também realizada uma análise comparativa entre a descrição literária e a realização artística audiovisual, produto que chega finalmente aos espectadores e que gera uma impressão bastante assustadora do modo de vida carcerário que são apagadas pela sociedade.

Palavras-chave: Textura, Cinema brasileiro, Direção de arte, Carandiru, Sistema carcerário

Abstract/Resumen/Résumé

This research is a study on the time marks present in the Brazilian film Carandiru. Understanding that time marks are an essential part, within the art direction, for the creation of a realism effect in the visuality of the film, being present in the scenarios, costumes and objects. We seek to understand how fictional textures are constructed in the film and how they are perceived by the viewer. Director Hector Babenco used the aesthetic-visual resources of cinematographic language to construct a faithful representation that materialized the prisoners' way of life. This aesthetically detailed representation reveals a visual landscape that conveys to the viewer sensations, which enunciate a marginalized, violent and decadent

world of the subjects who are forcibly subjected to this precariousness. It is the world built by the art direction that prints a coherent visual aspect that demonstrates the contradictions of a prison system carried out in a reliable way, making evident the brutal and inhuman conditions to which these citizens were and still are subjected, even if the Carandiru complex no longer exists, other prisons are precarious in the same way. The film highlights and proposes the discussion of the valorization of the personal stories of the prisoners, from the book of the doctor Dráuzio Varella. Also, a comparative analysis is also made between the literary description and the audiovisual artistic realization, a product that finally reaches the spectators and that generates a rather frightening impression of the prison way of life that is erased by society.

Keywords/Palabras-claves/Mots-clés: Texture, Brazilian cinema, Art direction, Carandiru, Prison system

Introdução

Ao pensarmos em arte, utilizaremos a perspectiva trazida por Bourriaud (2009) em que:

Cabe a nós, espectadores, revelar essas relações. Cabe a nós julgar as obras de arte em função das relações que elas criam dentro do contexto específico em que se debatem. Pois a arte – e afinal não vejo outra definição que englobe todas as demais – é uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo, em materializar de uma ou outra forma suas relações com o tempo e o espaço. (BOURRIAUD, 2009, p. 110).

Assim, essa pesquisa busca revelar as relações produzidas no cinema com o mundo, refletir sobre o espaço e qual a visualidade construída. Demonstrando os efeitos práticos e a relevância visual no campo estético de um filme, cuja a técnica se constrói a partir do olhar do sujeito para o mundo.

A humanidade sempre olhou para o mundo de modo especial, buscando perceber as suas formas e características e com isso suprir a necessidade de compreensão da nossa situação no mundo. De um modo geral, as artes representam a relação simbólica do indivíduo com a natureza. Materializando o que é visto e imaginado, criando dimensões pictóricas do passado, presente e futuro.

De acordo com o crítico de arte Mario Pedrosa, a arte é um exercício experimental da liberdade e isso que buscamos nessa pesquisa. Por isso, mostra-se muito relevante em como o cuidado na caracterização dos cenários no filme Carandiru dizem muito sobre os personagens e o mundo que habitam, criando diversas camadas simbólicas que contribuem para construção de um imaginário no público.

Andrew afirma (2002) que “enquanto cada filme é um sistema de significados que críticos de cinema tentam desvendar, todos os filmes juntos formam um sistema cinema com subsistemas, vários gêneros e outros tipos de grupos, suscetíveis de análise pelo teórico” (Andrew, 2002, p. 14). Deste modo, o cinema como tal se constitui de variáveis e invariáveis elementos

significativos que em conjunto ganham sentido na obra. Tais elementos da atmosfera e paisagem podem ser vistos a partir das marcas de tempo, por se tratar de um tratamento estético fictício que falseia a ação temporal em objetos, roupas e paredes.

É possível observar que seu uso está presente em filmes, cuja ambientação retrata um estado de desgaste, de decadência e de abandono. Com isso, esses elementos da linguagem visual proporcionam efeitos na composição visual do filme. Tais representações de estado evidenciam um imaginário de precariedade em torno das arquiteturas, edificações e paisagens das cidades brasileiras, muito representadas em diversos filmes.

A pergunta que nos provoca e principalmente nos motiva é como as marcas de tempo presentes no filme brasileiro "Carandiru" contribuem para a construção de uma representação fidedigna e realista do sistema carcerário, explorando as texturas ficcionais e os recursos estéticos-visuais utilizados na direção de arte para transmitir sensações e revelar as condições brutais e desumanas enfrentadas pelos presos, e como essa representação comparada entre a descrição literária e a realização artística audiovisual influencia a percepção do espectador sobre a vida carcerária e a valorização das histórias pessoais dos detentos?

Nosso objetivo é realizar um estudo sobre os efeitos estéticos presentes nos cenários, objetos e figurino no filme Carandiru. Realizando um levantamento de informações que nos ajudam a entender as sensações causadas ao vermos o filme. A metodologia utilizada deu-se a partir de leituras exploratórias em diversas bibliografias. A partir dessa seleção, a pesquisa foi se delineando com leituras analíticas, organizando todas as informações contidas em livros, teses publicadas e artigos. Além dessa perspectiva bibliográfica, há também um aspecto mais voltado para análise de estudo de caso do filme brasileiro, analisando cenários, objetos e figurinos.

A direção de arte e o realismo das marcas de tempo como estratégia política da denúncia das desigualdades e precariedades do sistema carcerário

O cinema, enquanto técnica e linguagem revelou ser representante de realidades universais, construindo seres que a humanidade desconhecia. A questão do real foi uma demanda a ser elaborada pelos cineastas, Cunha aponta que:

O projeto inicial do cinema sempre foi o de intensificar o real. Ao longo de sua história, o percurso para se alcançar tal objetivo foi experimentado de diferentes maneiras. Podemos pensar, por exemplo, nos irmãos Lumière e a via do registro direto; em Georges Méliès e a via da ilusão; ou, mais tarde, em Vertov e o fascínio pelo movimento; Rossellini e o mundo como documento; Godard e a exposição da técnica. (CUNHA, 2014, p. 3).

A forma em que o cinema se desenvolveu é nítida desde o século XIX, quando surgiu como aquele que seria uma das maiores invenções da humanidade através dos irmãos Louis (1864-1948) e Auguste Lumière (1862-1954), que desenvolveram uma câmera e que fizeram o primeiro filme com imagens em movimento.

Após esse filme, iniciou-se uma revolução tecnológica da linguagem artística, cultural e social. Esse novo instrumento tecnológico que se revelava como um mecanismo capaz de retratar o mundo em movimento, rapidamente se tornou alvo de reflexões de pintores da época que se incomodaram com esse novo mecanismo de captação da realidade. Outro processo semelhante de estranhamento com uma nova ferramenta tecnológica, já tinha ocorrido com o surgimento da fotografia em 1826, pelo francês Joseph Nicéphore Niépce. A partir do surgimento da fotografia, pintores iniciaram uma mudança representacional do modo de como eram à realidade das suas obras. Essa mudança fez com que houvesse uma aproximação das artes plásticas com a fotografia, libertando a pintura da representação do real.

O cinema como uma arte do imaginável, do impossível e do real se torna um mecanismo de entretenimento, mas também um instrumento de representação do presente, do passado e do futuro. Um aspecto muito importante a ser estudado é a multiplicidade estética dentro da área, é essa multiplicidade se expressa a partir das características de diferentes tipos de cultura e nacionalidade, ou seja, a manifestação artística imprime belezas, fantasias e horrores sociais. Isso se dá pelo fato do contexto social e no olhar do cineasta diante a realidade estar intrinsecamente relacionados.

Pensando nas escolhas estéticas, essas podem ser muito iluminadoras, mas também correm um risco de cair em atravessamentos e apropriações culturais. Já que as produções audiovisuais estão condicionadas a condições políticas e sociais, o que por um longo período foi

entendido como o complexo de inferioridade no Brasil. Houve um deslumbramento de cineastas de retratar um Brasil verdadeiro. Segundo Cunha “(...) o cinema como arte capaz de evidenciar o real se tornou palco de intensos debates teóricos ao longo da sua existência” (CUNHA, 2014, p. 71).

Mas afinal o que é o real? Essa discussão vem desde os filósofos na Grécia antiga, perpassa a história do conhecimento e tem sido alvo de investigação da semiótica. Sabe-se que é uma concepção ambígua e provocativa e é a partir da provocação do que é o real que a pintura de marcas de tempo surge como um elemento estético que denuncia a condição do Brasil, como país periférico e dominado ideologicamente.

O estudo do Cinema Novo tornou-se necessário, uma vez que os filmes deste movimento apresentam um projeto de arte que engloba o figurino, paisagens, cenário, objetos, a estética do desgaste, das texturas, das ruínas, ou seja, do velho e decadente.

Acabou surgindo como uma “resposta ao cinema de estúdio e à mediocridade da chanchada; a isto se somaram a pressão intelectual para romper com o conformismo do passado e certo clima de otimismo, em prol da realização “de filmes de ousadia e modernidade formal”. (MORENO, 1994, p. 151). Os filmes desse movimento de cinema nacional buscavam em sua essência as características e as particularidades em que se encontrava o país, pois os filmes apresentavam uma crítica ao falseamento da identidade brasileira e aos meios de produção em que o Brasil vivia. O público e críticos no Brasil se atentaram para a produção nacional de uma forma diferente, de modo que o cinema tomasse espaço como novo e oportuno potencial brasileiro.

Claro que há contradições, como afirma Souza (2015), que entende que a tentativa de construção de uma identidade nacional cinematográfica é bastante influenciada por outros movimentos no exterior, como o neorrealismo italiano. No entanto, mesmo com essas contradições, o Cinema Novo se estruturou em uma estética que desconstrói o limpo, a pureza visual e o ambiente urbano.

Aqui entendemos que nas escolhas estéticas para retratar essa realidade latino-americana estão as marcas de tempo, tais como fungos, musgos, desgaste, texturas, são essas imperfeições que são os elementos no ambiente, criados pela natureza ou a interferência do homem ao longo

dos anos. Elas ganham uma notória importância para a estética realista dos filmes brasileiros que buscavam retratar a realidade do Brasil.

Essa função tão imperceptível e marcante de desgaste, de má conservação e da natureza envelhecida constrói nos filmes um elemento dramático na narrativa visual do espaço, ou seja, uma visualidade de tempo-espaço. São essas marcas que delineiam a estética marcada por desgastes e texturas que estão presentes nos cenários, objetos e vestimentas nas obras cinematográficas.

É importante ressaltar que o cinema brasileiro não é só cinema novo, vai muito além desse movimento mas há uma forte influência de que esse efeito de tratamento influenciou a visualidade imagética do público estrangeiro e nacional do que é tido como elemento brasileiro. É perceptível que essa herança dos efeitos de desgaste temporal presentes no Cinema Novo perdura até no atual momento pós-retomada do cinema brasileiro, como nos filmes Central do Brasil de 1998 de Walter Salles, Cidade de Deus de Kátia Lund e Fernando Meirelles de 2002, Abril despedaçado de Walter Salles de 2001, Carandiru de Hector Babenco de 2003, Amarelo Manga de Cláudio Assis de 2003 e Cinema, Aspirinas e Urubus de Marcelo Gomes de 2005.

Narrativas cinematográficas moldadas em ambientações de um país subdesenvolvido marcado por injustiças sociais que visualmente mostram suas incoerências. Esse tipo de pensamento enraizado desde os primórdios do cinema novo ressalta uma paisagem em que as texturas nos mostram o contraste, as formas e perspectivas de um amorfismo representativo.

Esse amorfismo constituído por elementos compõe a subjetividade da paisagem visual e atmosfera fílmica. Com essas reflexões e discussões sobre, é necessário se pensar os outros aspectos como a paisagem e atmosfera do filme para assim termos a compreensão dos efeitos dramáticos das marcas de tempo na subjetividade da visualidade do filme.

A ideia de paisagem e de atmosfera no filme é essencial na estética do filme, nos quais utilizam as marcas de tempo:

O cinema enquanto estrutura de linguagem busca representar a paisagem de diversas formas, através dos seus mecanismos de captação de imagem e som. A paisagem no cinema é o que é projetado na tela, ligando-se a duas juntas modalidades de enquadramento: o plano geral, fixo, que focaliza um determinado aspecto da paisagem; a panorâmica, que desvenda com o olhar uma grande porção do território, com o

espectador colocado na posição da câmera, e, portanto, eixo do deslocamento. As limitações que nos impõe a distância tornam-se mais explícitas no cinema; nosso ponto de vista, por outro lado, ganha atributos mágicos, pois o zoom e outros enquadramentos eliminam a necessidade de nos deslocarmos para apreciarmos pontos ocultos da paisagem. (HOLZER, 2004, apud JACOB, 2006 p.28).

Pensar na paisagem é pensar o corpo do filme, sendo construída de tal forma a obedecer a uma ordem de funcionalidade e coerência que é necessária para indicar tempo e espaço geográfico no filme. Essa visualidade tem como objetivo representar a natureza ou não, está condicionada a uma coerência estética que o espectador irá relacionar com real. Tão importante quanto a paisagem, a atmosfera é um elemento estético que compõe o projeto audiovisual. Assim, ao pensar sobre a atmosfera do filme enquanto elemento de composição, estamos pensando na peculiaridade daquele espaço, sua essência visual.

O responsável por essa concepção é o diretor de arte, que é quem trabalha os desenhos e as composições, os cenários, figurinos, objetos de cena, etc. A direção de arte é o mediador destas duas funções: a composição plástica e a construção visual. O pintor de arte é o executor, é o responsável pela a materialização do projeto.

O contato entre as funções é necessário para definir os efeitos temporais. No livro *Filmmaker's Guide to Production Design* (Guia do cineasta para design de produção), LoBrutto (2002) descreve esse processo de pesquisa de criação dos efeitos práticos de temporalidade como algo que se apropria e transforma diferentes tipos de ferramentas e materiais para construir características e colorações em objetos e superfícies.

Assim como escreve Junqueira (2017), diretor de arte de filmes como *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, Brasil/França, 2016) e *Que Horas Ela Volta* (Anna Muylaert, Brasil, 2015) que diz que “o ambiente é não apenas o espaço em que se passam as ações do filme como também um conjunto de mensagens que contribuem para a construção de uma personalidade” (Junqueira, 2017, p. 153), o mesmo continua explicando que “(...) é a ambientação que traz transformações sobre quem habita aquele espaço, seus gostos, qual estrutura familiar e classe social em que se insere” (Junqueira, 2017, p. 153). Deste modo, o espaço, o mobiliário e os objetos que habitam um determinado espaço de cena, se estruturam de maneira simbólica e subjetiva.

Cada objeto é determinante para materialização de uma visualidade, que tem como finalidade convencer o espectador na autenticidade do mundo em que está vendo. Independente de qual gênero a obra fílmica pertence, a autenticidade está nas escolhas feitas: “a câmera realmente pode obter como a revelação automática, mas é preciso haver, também, interferência, recusa e escolha do autor. É preciso, sobretudo, haver organização, expressão verbal e evolução conquistadora da linguagem cinematográfica” (Bazin, 2006, p.22).

Esse contexto teórico mostrou-se essencial para o desenvolvimento desta pesquisa, para podermos adentrar em uma perspectiva mais prática, da própria materialidade. Importante pensar nas cores, nas texturas e nas tonalidades.

As cores definem a atmosfera e paisagem visual de um filme, seguem uma organização cromática criada e conseqüentemente, essa organização de cores é definida de tal forma a ter um importante papel na construção da visualidade e transmissão de sensações para o espectador.

A luz também interfere nesse processo, de forma que é um elemento dramático que influencia os tons dos ambientes e dos objetos. É quando a paleta de cores se comporta com os raios de luz posto pelo fotógrafo nos cenários, objetos, figurinos e maquiagem.

A questão das marcas do tempo contorna todos esses elementos aos quais foram discutidos. Para o trabalho de direção de arte é necessário um diálogo conjunto com o pintor de marcas de tempo, uma vez que essas duas funções desenvolvem um projeto visual único com fotos e referências artísticas que serão utilizadas para construir o tratamento estético temporal do filme. O projeto visual busca representar um imaginário de ações climáticas e do tempo de modo que seja condizente pelo que se propõe o roteiro do filme.

Os profissionais que trabalham com pintura no Brasil trabalham dentro da perspectiva de pesquisa de representação imagética, pautada em materiais e ferramentas que aplicados iludem o espectador no que é visto na superficialidade do objeto. Essa ilusão, podemos compreender da seguinte forma na visão de Dondis (2003) que a “maior parte da nossa experiência com a textura é ótica, não tátil”. Ou seja, iludir o espectador a acreditar que aquela marca envelhecida no ambiente é mesmo real, é o princípio da pintura de marcas de tempo.

Estudo de caso: o filme Carandiru (2003)

No dia 2 de outubro de 1992, a imprensa nacional e estrangeira noticiou um dos mais terríveis confrontos entre presos e a polícia militar dentro de um presídio. O confronto que logo mais ficou conhecido como o “Massacre do Carandiru”, ocorreu dentro do pavilhão 9, no complexo Carandiru, na cidade de São Paulo, deixando 111 detentos mortos e nenhum policial.

Após o episódio, jornais, revistas e canais televisivos veicularam ao público diversas reportagens sobre o que ocorreu dentro da penitenciária. Além disso, músicos, cineastas, redes de televisão e artistas plásticos, se inspiraram e buscaram representar o incidente. Entendendo que o cinema ao decorrer de sua longa história, se fez um importante instrumento de figuração do imaginário humano. Recentemente, nas últimas décadas, a insistência em retratar nas obras temas com teor de violência, vem sendo um dos principais meios de manifestação artísticas de cineastas. A violência e o horror, mesmo na contemporaneidade, estão presente de tal forma, que o fascínio e a repugnância se misturam na subjetividade dos seus códigos e gêneros. Desta forma, a narrativa do filme Carandiru, compõe na sua estética, uma exibição de elementos que em conjunto apresenta ao espectador algumas sensações, dentro delas a violência e o descaso público.

A estratégica forma de construção cenográfica do filme, cria um imaginário do presídio. A penitenciária ao longo do filme se configura como um importante personagem na narrativa do filme, para entender as singularidades dos presos. A ideia do abandono e a decadência do modo como os presos viviam é transmitida pelo espaço. O mal-estar, o desconforto, o sofrimento, a tristeza, o medo, as angústias são evidenciadas em cada mobiliário e objetos no cenário, que carregam nas texturas as histórias, os afetos, e os assombros do mundo dividido por celas. A partir disso, o filme constrói na sua visualidade uma estética suja. Tal estética é evidenciada nas cores dos cenários e objetos.

Desta forma, analisando a unidade visual do filme e comparando com a obra que se baseou – Estação Carandiru do médico Dráuzio Varella, identificamos como o filme Carandiru constrói um imaginário do presídio que é está intrínseco no imaginário social até hoje.

A começar essa análise, na cena do diretor do presídio conversando com os presos em um corredor (minutagem 00:05:08) no começo do filme, observamos como Clóvis Bueno – diretor de

arte do filme, mescla nos cenários e objetos, a precarização estrutural do espaço: a fiação elétrica é aparente, baixa presença de lâmpadas (devido a escuridão do lugar), infiltração de água nas paredes (por causas das manchas), fungos, rachaduras e sujeiras são evidenciados para o espectador ao ponto de envolvê-lo naquilo que vê.

No livro de Dráuzio Varella, o autor chama a atenção do leitor para a falta de reparo existente no complexo: “[...] a fiação elétrica e por fora das paredes infiltradas pelos recorrentes vazamentos de água, e acrescenta que na galeria, as lâmpadas estão queimadas (VARELLA, 2002, p. 27). Em outro momento, o autor do livro apresenta imagens de como era o interior da penitenciária. É interessante notar como a cenografia da Vera Hamburger, se aproxima de uma matriz realista. A cenografia conseguiu recriar parte do presídio do Carandiru em estúdio, a engenhosidade e criatividade revela a eficiência que a equipe de arte teve. As celas do filme contam com diversos elementos cenográficos que buscam retratar os personagens que muito próximo do que é mostrado no livro.

Notoriamente, Clóvis Bueno se tornou um dos diretores de arte mais reconhecidos e consagrados do cinema brasileiro. Isso se deve pela sutilezas e vida que o mesmo dá ao ambiente visualizado. Com uma direção de arte construída por inúmeros detalhes simbólicos, o seu trabalho no filme Carandiru se torna único. Carandiru é um filme de ficção no qual sua estética se confunde a aparência real do presídio.



Figura 01: Deusdete, filme Carandiru (Brasil, 2003)

Em uma cena, podemos ver que no percurso do personagem Deusdete entre as celas do presídio, observamos, como no espaço cenográfico, vários desenhos e símbolos se manifestam

artisticamente a cultura e afirmação dos presidiários no espaço. Estes elementos visuais, inseridos pelo departamento de arte, fazem uma analogia com o conceito adotado pelo diretor Hector Babenco, que em entrevista ao making of do filme diz que “O Carandiru concentra uma quantidade de emoções e de conceitos diversificados que me permitiu fazer um retrato de um Brasil dentro de um país chamado Carandiru”. Contudo, compreendemos que o filme busca imprimir em sua atmosfera e paisagem visual uma representação factual do modo operante de vida dentro da penitenciária, de tal forma que materializa todas as sensações e perturbações dos presos para o espectador.



Figura 02: filme Carandiru (Brasil, 2003)

Na continuação da cena, Deusdete chega em uma cela, encontra na sua frente um personagem. Contrastando com a parede ao fundo do personagem, nela, a várias imagens de recorte de revistas e uma organização dos beliches no micro espaço da cela. Essa organização comum no espaço do presídio e descrito por Drauzio Varella:

[...] beliches são de alvenaria ou madeira, às vezes engenhosamente colocados em cima da porta, junto às grades da janela ou tão próximos do teto que seus ocupantes se esgueiram como cobras para entrar no exíguo espaço. A estes dão o nome de “galhada”. (VARELLA, 1999, p. 39).

Nota se que a direção de arte buscou imprimir no ambiente do filme, enunciados interessantes que permitem o espectador penetrar no universo da penitenciária. No decorrer da narrativa o espectador compreende a organização e sistemática do ambiente.

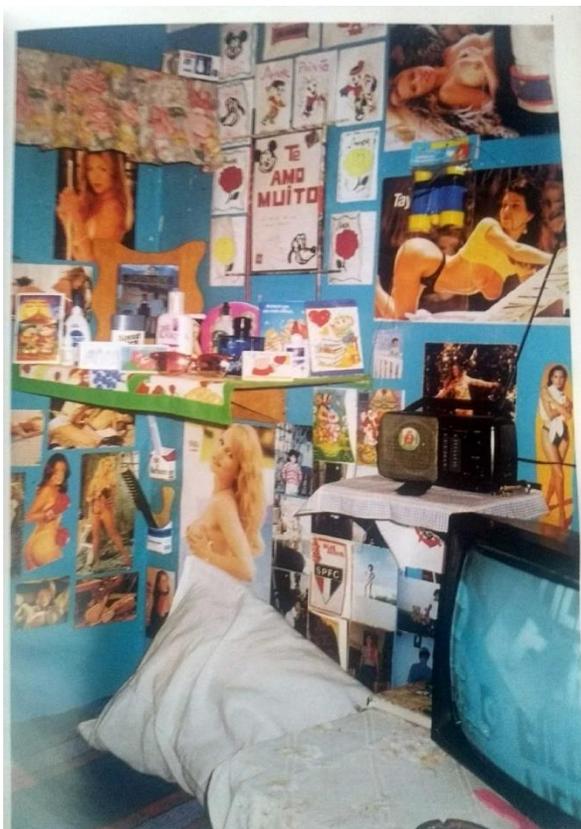


Figura 03: cela do Carandiru. Livro Estação Carandiru (Varella, 1999, p.95)

No livro que baseou o filme, percebe-se que no interior das celas do complexo era comum ter revistas de mulheres nuas coladas nas paredes. Os recortes manifestam os desejos e as particularidade de cada sujeito que ocupava aquele espaço. Os únicos recortes de revistas e jornais não permitidos eram de homens – com exceção de serem parentes do preso ou de artistas em celas de travesti, como relatado no trecho:

“ [...] Retratos de homem, jamais; só se for do pai, do irmão ou de artista em cela de travesti. Aqueles que têm mulheres ciumentas ou religiosas recolhem cuidadosamente suas musas na véspera de visita, deixando solitários os santos nas paredes. (VARELLA, 1999, p. 42).

Desta forma, o departamento de arte foi atento em recriar detalhadamente objetos que são capazes de carregar, no seu contexto simbólico, mensagens que estruturam e materializam a particularidade de cada preso. Percebe-se que também a direção de arte trabalhou numa representação naturalista ao ponto de ser invisível, sem “espetacularização” na sua estética.



Figura 4: pátio, filme Carandiru (Brasil, 2003)

Podemos ver o quanto os elementos no filme conversam entre si. Nesta outra cena, quando o médico e o diretor do presídio estão passando pelo pátio, percebe-se nas janelas panos e objetos cuidadosamente pendurados. A ficção e a realidade se confundem na representação desse real do presídio. A criação visual composta por Clóvis Bueno e sua equipe de arte coincide com as representações percorrida por Dráuzio Varella “as roupas molhadas são estendidas na própria cela, em cantos do corredor ou presas a um pau hasteado através da janela” (VARELLA, 1999, p. 42) em outra parte do mesmo texto, o autor continua “As roupas molhadas são estendidas na própria cela, em cantos do corredor ou presas a um pau hasteado através da janela” (VARELLA, 1999, p. 42).

Portanto, o filme aqui tomado, corresponde a um tipo de representação historiográfica por meio da linguagem cinematográfica. Pode se dizer que esse filme é inteiramente orientado com o objetivo do que documentar, sobre uma crônica histórica. O filme segue livremente uma linha narrativa do próprio autor do livro, mas se desconstrói em vista de um resultado cinematográfico satisfatório para o público. O filme aborda questões importantes relacionadas à política e à sociedade brasileira, principalmente agindo como denúncia do sistema carcerário brasileiro

demonstrando as condições precárias e desumanas vividas pelos detentos dentro do presídio, revelando a realidade caótica e violenta do sistema carcerário no país. Destacamos assim a superlotação, a falta de assistência médica adequada e a ausência de políticas de ressocialização são questões que o filme destaca e que são problemas reais enfrentados pelas prisões brasileiras, que ficam bastante verossímeis a partir das escolhas da direção de arte de Clóvis Bueno.

Outro aspecto levantado tanto pelo livro quanto pelo filme é na delimitação da vivência violenta nesses espaços e na falta de direitos humanos básicos garantidos, retratando episódios de violência que sabidamente aconteceram aos detentos, destacando o massacre de 1992 em que mais de 100 prisioneiros foram mortos deliberadamente pelos policiais. Claro que essa cena final que trata desse evento é absolutamente chocante, mas o restante do filme também narra cenas diárias de violência aos quais esses detentos são submetidos, denotando um sistema autônomo da lei, quase como tivessem suas próprias regras aplicadas a estes espaços.

Outro aspecto interessante é também a reflexão sobre a humanização dessas narrativas, em que as histórias buscam compreender as motivações e histórias de vida dos detentos. Isso proporciona uma reflexão mais ampla sobre as questões sociais e desigualdades econômicas que levam muitas pessoas a cometerem crimes e principalmente as condições desumanas que pouco preparam para uma reintegração social posterior ao ambiente do presídio, que nos faz questionar sobre o papel do Estado na gestão do sistema prisional e na garantia dos direitos desses cidadãos que estão privados.

Claro que tanto o livro como o filme poderiam ser analisados sob diversos aspectos, os escolhidos nesse artigo foram no sentido de relacionar as condições precárias e ausência de direitos dos detentos com as escolhas estéticas colocadas na produção cinematográfico.

Considerações Finais

Uma das problemáticas que levantamos neste trabalho é no pensar da estética visual do cinema brasileiro a partir das escolhas da direção de arte. Quando nos atentamos a ela percebemos o quanto ela reflete particularidades e especificidades da nossa cultura, do nosso meio social e da nossa arte. Esse princípio estético de um país subdesenvolvido evidenciado inicialmente pelo Cinema Novo de Glauber Rocha nos mostra uma estética do Brasil em que o desgaste, a precariedade, o descaso governamental e a violência são instrumentos para uma

representação de um país que exhibe as desigualdades sociais de forma espetacularização. E é nesse contexto que a pintura de marcas de tempo ganha um protagonismo estético que muitas das vezes são deturpados por a utilizarem de forma equivocada em contextos desnecessários.

As marcas de tempo como elemento de emprego de certo realismo se fazem um importante mecanismo de construção dessa estética que busca, na sua essência, o sujo, o desgaste, e a poluição visual, que se justifica de alguma forma naquele mundo ali mostrado, pois as marcas de tempo como foi apresentado: é o resultado imagético da combinação de elementos climático, atmosférico e do tempo dentro da subjetividade da direção de arte.

Com isso, compreendemos que a atuação dela nos filmes corrobora também no despertar de sensações e de novos atributos ao espaço visualizado na narrativa do filme, mas também tais efeitos podem evidenciar olhares estéticos que estereotipam uma cultura, lugar, ambiente, natureza, etc. Os efeitos contam uma história passada que está sendo visualizada no presente, e uma estória do futuro com resquícios do passado.

O filme "Carandiru" (2003) é importante não apenas como obra cinematográfica que materializa com perfeição um fato histórico, mas também como uma peça relevante no debate sobre a realidade das prisões no Brasil e sobre questões sociais mais amplas relacionadas à criminalidade e ao sistema de justiça criminal. Essa é a potência das produções artísticas, de nos tirarem da ignorância e da comodidade, nos incitando a conhecer outras perspectivas e realidades de um Brasil pouco visto e pouco valorizado.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques e outros. **A estética do filme**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2002.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. São Paulo: Papirus, 1993.
- BAZIN, André. **O Realismo Impossível**. São Paulo: Autêntica, 2016
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.
- BUTRUCE, D.; BOUILLET, R. **A direção de arte no cinema brasileiro**. 1. ed. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017.
- BUTRUCE, Débora Lúcia Vieira. **A direção de arte e a imagem cinematográfica**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Comunicação, Imagem e Informação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 2005.
- CARANDIRU. Direção: Hector Babenco. Brasil: Sony Pictures Classics, 2003. VHS.
- CUNHA, Emiliano Fischer. **Cinema de fluxo no Brasil: filmes que pensam o sensível**. 171 f. Dissertação (Mestrado) Faculdade em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Martins Fontes: São Paulo, 2003.
- HAMBURGER, Vera. **Arte em Cena: a direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2014.
- HASEMAN, B. **Manifesto pela Pesquisa Performativa**. In: SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM ANDAMENTO PPGAC/USP, 5., 2015, São Paulo. . Resumos [...]. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 2015. Disponível em: http://www3.eca.usp.br/ppgac/spa/conferencias_5oSPA.
- KEMP, Philip. **Tudo sobre Cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011
- MORETIN, E. V. **As exposições universais e o cinema: história e cultura**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 31, nº 61, p. 231-249, 2011. MORIN, Edgar. **O Método 1 – a natureza da natureza**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.
- LOBRUTTO, Vincent. **The filmmaker's guide to production design**. New York: Allworth Press, 2002.
- RABIGER, Michael. **Direção de Cinema: técnicas e estética**. 1. ed. São Paulo: Campus,

2007. RIZZO, Michael. **The Art Direction handbook for film.** Burlington: Focal Press, 2005.

SOUZA, George Abner de Figueiredo. **Glauber Rocha: a estética da fome e suas contradições internas.** 2015. 138 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, 2015.

SCHON, D. A. **The reflective practitioner: how professionals think in action.** Nova York: Basic Books, 1983.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.