

ARTUR MARQUES DA SILVA NETO

SOMBRAS DA JUSTIÇA
no cinema *hollywoodiano*

COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

PUC – SP

SÃO PAULO

2007

ARTUR MARQUES DA SILVA NETO

SOMBRAS DA JUSTIÇA
no cinema *hollywoodiano*

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Professora Doutora Ana Claudia Mei Alves de Oliveira.

SÃO PAULO

2007

Banca Examinadora

*Ao meu pai
A quem devo o nome e a
oportunidade de poder fazer o que gosto.*

*E ao pai do meu pai
A quem também devo o nome e que em
minha memória se faz presente no apreço pelas coisas simples.*

Agradecimentos

À Profa. Dra. ANA CLAUDIA DE OLIVEIRA, orientadora deste trabalho, pelo ensino acadêmico, pelo ensino de vida, pela paciência e confiança e pelos almoços de última hora.

À Profa. Dra. Yvana Fechine e à Profa. Dra. Bernadette Lyra, argüidoras do meu exame de qualificação, pelas contribuições valiosas dispensadas a este trabalho.

Aos colegas de mestrado, Martinho, Ana Amélia, Larissa, Luciana, Cláudia, Maria Paula, Maria Adélia e companhia limitada, pelos sorrisos e forças.

Ao professor e colega Zé Correa, que se dispôs a comentar o trabalho e criticar quando foi preciso.

À Tábata Makowski que, mesmo estudando e trabalhando arrumou um tempinho para ajudar-me.

Ao Dr. Jorge Luiz de Almeida, pela inspiração filosófica dos passeios pelo centro de São Paulo à Dona Nioma, pelas consultas em língua portuguesa e inspiração artística.

À Rita França pelo alegria e companhia nos últimos momentos de escrita.

Ao Baí e à Piti, que muito me ensinam sem talvez perceberem.

E por último, mas não por menos, agradeço muito à Dona Antonieta, que levantou paredes e ainda conseguiu dar todo o apoio ao seu filho.

“I fought the Law and Law won”

Sonny Curtis

Resumo

O presente estudo investiga a construção de efeitos de sentido de justiça nos filmes *hollywoodianos* com temática de julgamento. A relevância do trabalho surge da influência que a produção cultural voltada para a massa exerce na fixação de ideologias e na manutenção das instituições jurídicas como fonte de coordenação do convívio em sociedade. A partir do simulacro de julgamentos reproduzidos pelos filmes, focando na tensão entre justiça e direito, o trabalho revela a construção das diferentes impressões de realidade produzidas pelos nossos sentidos, discutindo como se dá a recepção desses efeitos de sentido de justiça. Uma vez que a problemática central do trabalho foi a análise da produção de sentido nos filmes, evidenciou-se a necessidade de se estudar o percurso gerativo de sentido. Assim, a pesquisa teve como fundamento o arcabouço teórico e metodológico da *Semiótica Discursiva*, proposto por Algirdas Julien Greimas e seus colaboradores. Privilegiamos neste estudo, para a análise do *corpus* selecionado, a desconstrução dos filmes, elencando a sequência fílmica que resumisse a essência do todo de sentido do texto, aquela em que se tem uma descrição dos fatos jurídicos em discussão e seu desenvolvimento até o desfecho da obra. A seleção e recorte do *corpus* de pesquisa teve como parâmetros: a temática semelhante entre os filmes, corroborando com a proposta de interdisciplinariedade científica; o alcance da produção; o modelo de construção; as invariantes e dessemelhanças explícitas no nível discursivo entre os filmes. Dessa forma, o *corpus* pesquisado compreende os filmes “Questão de honra” (*A Few Good Men*, 1992), “Justiça para todos” (... *And Justice for All*, 1979) e “Duas faces de um crime” (*Primal Fear*, 1996) *Hollywood* e *Sacco e Vanzetti* (*Sacco e Vanzetti*, 1971). Por meio das análises fílmicas, atestou-se que, para o efeito de sentido de justiça, o justo deve estar ligado à evidência da verdade dentro do procedimento legal. Além disso, observou-se que, independente do efeito de sentido de justiça enunciado, no nível fundamental os valores que mantém a ordenação social sempre estão presentes.

Palavras-chave: Semiótica Discursiva, Cinema, Hollywood, Direito, Justiça.

Abstract

The present study investigates the construction of effects of sense of justice in Hollywood movies, more specifically those that have as main plot courtroom trials. The relevance of the work surfaces from the influence that the cultural production, directed towards the mass exerts has in the setting of ideologies and the maintenance of the legal institutions as source of coordination of the conviviality in society. Through the analysis of the *simulacrum* of judgments personified in the films and it focus on the tension between justice and law, the work reconstructs the different impressions of reality produced by our senses and discuss how the reception of this effect of sense of justice is made by the spectator. Considering that the central problematic of the work was the analysis of the sense produced in the films, it was proved that the methodology of the gerative course of sense based on the Discursive Semiotics from Algirdas Julien Greimas and its collaborators, would be of great use as a source for our investigation process. We privilege as selected *corpus*, the deconstruction of the films, displaying sequences that summarized the essence of all the sense of the text, those were occur the description of the legal facts in ponder and its developments until the outcome of the workmanship. The selection and cuts of the research *corpus* uses as parameters: the similarity of themes between the pictures, corroborating with the proposal of scientific interdisciplinary; the production's reach (public); the model of construction; the explicit invariable aspects and dissimilarities in the discursive level between the films. For this reason, the searched *corpus* is composed by the films *A Few Good Men* (*Questão de Honra*, 1992), *...And Justice for All* (*Justiça para Todos*, 1979) and *Primal Fear* (*Duas Faces de um Crime*, 1996), *Sacco e Vanzetti* (*Sacco e Vanzetti*, 1971). By the film analyses, for the effect of sense of justice, the category of just must became a evidence of the truth inside the legal procedure. Moreover, it was observed that, independent of the effect of sense of justice enunciated in the basic level, the values that the social ordinance always keeps are gifts.

Key-words: Discursive Semiotics, Movies, Hollywood, Law, Justice

Sumário

Discurso de abertura	12
Antecedentes	28
O cinema <i>hollywoodiano</i>	28
A decupagem clássica	32
Os gêneros em Hollywood	35
Drama, suspense e filmes de julgamento	38
Histórico de filmes de julgamento	42
Seleção do <i>corpus</i> de análise	53
Recorte do <i>corpus</i> para o estudo	56
Apresentação das provas	58
Breve histórico da semiótica discursiva	58
A noção de texto fílmico	59
Análises	67
Questão de Honra	67
Duas Faces de um Crime	82
Justiça para Todos	92
Acareação	97
Sacco e Vanzetti	102
Declarações finais	106
Referências bibliográficas	110

Lista de figuras

Figura 1	109
Figura 2	18
Figura 3	19
Figura 4	20
Figura 5	21
Figura 6	34
Figura 7	55
Figura 8	68
Figura 9	69
Figura 10	72
Figura 11	73
Figura 12	75
Figura 13	76
Figura 14	76
Figura 15	77
Figura 16	78
Figura 17	79
Figura 18	80
Figura 19	81
Figura 20	84
Figura 21	84
Figura 22	87
Figura 23	87
Figura 24	88
Figura 25	89
Figura 26	90
Figura 27	90
Figura 28	91
Figura 29	91
Figura 30	92
Figura 31	93
Figura 32	94
Figura 33	95
Figura 34	96

Figura 35	98
Figura 36	100
Figura 37	102
Figura 38	103
Figura 39	103
Figura 40	104
Figura 41	104
Figura 42	105
Figura 43	109

Discurso de abertura

“O que mais todos nós, semioticistas ou não, almejamos em nosso viver corriqueiro, se não lhe dar sentido?”¹

Ana Claudia de Oliveira

Para Aristóteles, a arte é “uma habilidade especial para o fazer, não o fazer repetitivo, mas aquele capaz de transfigurar os materiais a ponto de alcançar um poder revelatório”². Para os jurisconsultos romanos, o Direito era também uma espécie de arte, a arte do bom e do justo (*ius est boni et ars*); também buscava alcançar um poder revelatório, o poder revelatório da verdade. Este trabalho busca apontar um caminho onde se relacionam Comunicação, Direito, Arte e Justiça. A Ciência da Comunicação e a Ciência do Direito são campos de estudo próximos, como afirma Fiorin: “A área de Comunicação faz parte da macro-área de Ciências Sociais Aplicadas, na qual se encontram, também, Administração, Ciência da Informação, Direito e Serviço Social”.³

Com esta pressuposição de interdependência, este estudo pretende mostrar como o sentido de justiça é criado não só pela utilização do raciocínio jurídico encontrado como alicerce da manutenção do bem social de determinada sociedade, mas também por ideais de justiça que se assemelham em muito na sua bela indefinição aos ideais estéticos, próximos da sua apreensão sensível. Para tanto, tomou como objeto de estudo uma das formas de produção artística mais próprias da modernidade, o cinema que, também como criação mediática apresenta-se como um elo da dupla articulação.

De uma forma um tanto quanto breve, irá relacionar ainda o campo da estética

¹ OLIVEIRA, Ana Claudia. Prefácio, in GREIMAS, A. J. *Da Imperfeição*. Tradução de Ana Claudia Oliveira, São Paulo, Hackers, 2002.

² SANTAELLA, Lucia. *Estética de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.

³ FIORIN, José Luiz. *Semiótica e Comunicação*, em *Galáxia número 8*. São Paulo: EDUC; Brasília: CNPq, 2004.

com o da ética. A primeira tem como função estudar os ideais que guiam nossos sentimentos; a segunda pretende vislumbrar os valores que direcionam a conduta humana. Apoiando-nos em Greimas ao defender que toda estética está indissoluvelmente ligada à ética⁴. O presente trabalho busca, de uma forma indireta, mostrar como a plástica estética da expressão traz, no seu arranjo no plano do conteúdo os valores éticos que nela se instalam e vice-versa. Nesta implicação de um ao outro, apresenta-se a nossa tarefa de dar visibilidade ao tema desta pesquisa: o sentido de justiça, para fazer ver e de fazer viver os valores em sua ética e em sua estética.

Se pensarmos no conceito “justiça”, é possível perceber que, apenas em nossa língua, possui inúmeros significados. Podemos entendê-la tanto na acepção definidora de Barbosa, como “princípio que pretende ser válido sempre e em todas as partes, independente do espaço e do tempo”⁵, quanto como define Ferreira sendo o próprio “conjunto de magistrados e pessoas que servem junto dele”⁶. Além disso, possui também sentidos diferentes para as diferentes ciências, posto que, para alguns, “justiça” é sinônimo de “direito”, o que exige que se faça uma distinção entre “justiça” e “direito”.

“Justiça” vem do étimo latino *justitia* e significa conformidade com o direito, dar a cada um o que lhe é de direito, realizar a equidade. Já a palavra “direito” provém do étimo latino *directu* e significa o que é reto, probo e justo; em um entendimento cotidiano, o conjunto de dispositivos legais que regulam o comportamento social.

Os dois conceitos aparecem como meios complementares de enfocar o que é justo, logo devido, e de impor o que é devido, por ser justo. Tratam-se também de conceitos estudados por vários filósofos até os nossos dias, encontrando resguardo em praticamente todas as Ciências Humanas. São conceitos que estruturam valores e modos de conduta.

Segundo a filosofia, distingue-se justiça “como conformidade da conduta a uma norma” de “eficiência de uma norma (ou um sistema de normas), entendendo-se por eficiência de uma norma uma certa capacidade de possibilitar as relações entre os homens”⁷. Platão concebia a justiça como harmonia. Em *República*, Platão, através de Sócrates, afirma que a justiça pretende que o homem administre bem seus assuntos domésticos, regulando seus

⁴ GREIMAS, A. J.. *Da Imperfeição*. Tradução de Ana Claudia Oliveira, São Paulo, Hackers, 2002.

⁵ BARBOSA, Júlio César Tadeu. *O que é Justiça*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

⁶ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

⁷ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

comportamentos, colocando ordem em si mesmo e, assim, vivendo em harmonia. Já Aristóteles entende a justiça como uma obrigação entre os homens, consistindo numa certa equidade pela qual a justa e definitiva exigência do outro é satisfeita. A justiça diz respeito aos direitos dos outros, uma vez que, segundo entendimento da filosofia, ninguém deve justiça a si mesmo. Aristóteles distingue a Justiça Distributiva, que se ocupa da repartição eqüitativa dos bens e honras na Cidade, da Justiça Coerciva, que se ocupa em aplicar punições às vantagens obtidas pela força e com o desrespeito do que é devido. Encontramos aqui uma origem na distinção entre “justiça” e “Direito”.

Jean-Jacques Rousseau define, por sua vez, a justiça como um conjunto de normas existentes e praticadas vislumbrando sempre, como fim, a liberdade e a igualdade. Em *Contrato Social*, formula:

*“... se considerarmos humanamente as coisas desprovidas de sanção natural as leis da justiça são vãs entre os homens. Produzem somente o bem do malvado e o mal do justo, quando este as observa para com todos sem que ninguém os observe para com ele. Por conseguinte tornam-se necessárias convenções e leis para unir o direito aos deveres e conduzir a justiça ao seu fim.”*⁸

Justiça como livre arbítrio é a visão de Immanuel Kant, o qual teoriza que toda a ação é justa quando pode fazer coexistir a liberdade e o arbítrio de cada um com a liberdade do outro segundo uma lei universal e na medida em que o máximo do arbítrio e da liberdade permita essa coexistência.

O teórico americano John Rawls conclui que a justiça é a primeira virtude das estruturas sociais, bem como a verdade o é para os sistemas de pensamento⁹. Uma teoria, por mais rebuscada ou simples que seja, deve ser recusada ou modificada se não for verdadeira. O mesmo deve acontecer com as leis e as instituições, não obstante serem eficazes e bem concebidas, devem ser remodeladas e extintas se forem injustas. O direito seria, ainda segundo Rawls, identificado com o que funciona de acordo com a lei, com o que deve ser, em

⁸ ROSSEAU, Jean-Jacques. *O contrato social e outros escritos*. Tradução de Rolando Roque da Silva. São Paulo: Cultrix, 1971.

⁹ RAWLS, John. *Uma teoria da justiça*. Tradução de Almiro Pisetta e Lenita M. R. Esteves. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

oposição ao que existe, o que é. O conceito introduz uma preocupação normativa, ordenadora, reguladora e, assim, classifica o direito em direito positivo - referindo-se ao conjunto de leis, usos e costumes que controlam as relações sociais em determinada comunidade, que são assumidos pelos seus membros como algo arbitrário, sujeitando, quem os desrespeite, a sanções - e em direito natural - quando se afirma que subsistem um conjunto de prerrogativas que cada homem tem o direito de reivindicar, pois seriam parte imanente da natureza humana, a todo o tempo e em qualquer condição. Essas condições, propostas pelo direito natural, em última instância, conduziriam à confecção das leis.

Thomas Hobbes escreve, em *O Leviatã*, que o Direito da Natureza, também denominado *jus naturale*, é a liberdade de cada ser humano usar a sua própria potência, como quiser, por si mesmo, para a preservação de sua vida e, por consequência, fazer, segundo o seu julgamento e seu raciocínio, o que entender ser a melhor forma de alcançar este fim.

No estudo próprio das Ciências Jurídicas, os conceitos adquirem contornos mais exigentes. Para o jurisconsulto romano Domitius Ulpiano, "*justiça consiste em dar a cada um o que é seu*". Mas, para se poder dar a cada um o que é seu, é preciso saber o que realmente pertence a cada um.

A justiça seria o princípio que norteia a disputa entre partes que invocam aquilo que é seu. Diferente da justiça processual, que seria aquela exercida pelo juiz, pela instituição, estabelecendo, além da igualdade formal entre as partes, equidade entre o dano e a reparação, entre o crime e a pena a este aplicada. Por isso, do ponto de vista do Direito, a justiça é idéia, valor e ideal. Como idéia, é a figurativização abstrata do estado de pleno equilíbrio da vida social. Como valor, é uma ponderação da importância que se atribui aos bens, valoração variável segundo o contexto em que se apresenta. Como ideal, é um objetivo para onde se caminha sem nunca se realizar plenamente.

Para a maioria dos filósofos parece delinear-se que a distinção entre “direito” e “justiça” sempre foi muito tênue. O direito acabou sendo considerado como um meio de se alcançar o ideal de justiça, conceito abstrato e imutável. Nestes termos, utilizaremos neste trabalho os conceitos de direito e justiça.

Em um filme, intitulado no Brasil *Inocente ou Culpado* (*Criminal Law*, 1988), há uma seqüência em que a tensão entre direito e justiça se apresenta. A trama central narra o paradoxo vivido por um advogado, em dúvida sobre defender o cliente homicida – cumprindo sua obrigação legal, o direito – ou delatá-lo – e assim realizar algo justo. A cena específica aqui relatada chama a atenção pelo diálogo sobre justiça e lei (direito) entre o defensor

confuso (Ben Chase, representado no filme por Garry Oldman) e seu antigo professor (Prof. Clemtes, Michael Sinenikoff). A conversa dos dois tem como cenário o leito de um hospital, onde o mestre moribundo e o aluno se encontram para uma última lição da qual depreendemos a nossa conceituação guia discursivizada no e pelo filme, objeto que nos propomos estudar.

Prof. Clemtes - Faça uma citação nova.

Ben Chase - Não desistiu disso.

P - Tarde demais para perder o hábito.

B - Tenho pensado num antigo [provérbio]... “Não existe a justiça na Corte”.

P - O que você acha que ele quis dizer?

B - Que a lei e a justiça são coisas diferentes. Não são o mesmo. Não aqui e agora.

P - Em lugar algum e nunca. Onde quer chegar? Quando estudava, fui a Washington. Só o que queria ver era a justiça da Suprema Corte. Não imaginava como era. Fui e esperei lá fora. Vi Louis Brandeis¹⁰. Foi como ver a luz. Segurei a respiração. Ele escorregou no gelo, na sombra... e levou o tombo mais perfeito que já vi. Corri e ajudei. Não se machucara... nem estava sem graça. Eu estava. Agradeceu e me deixou lá. Olhei para cima e via a sombra... de uma estátua. A figura que representa a Justiça. Brandeis era só um ser humano equilibrando-se em busca de um ideal sempre acima de nós. A lei é a sombra escura da Justiça. Não brilha. Nem tem a mesma forma. Mas está ligada. Sabemos que é uma sombra, mas é o mais perto que chegamos.

B - Tenho que ir.

P - Eu também.

No trecho do filme citado, fica clara a diferença entre justiça e direito, que aqui se

¹⁰ Louis D. Brandeis, juiz da Suprema Corte dos Estados Unidos entre os anos de 1916 e 1939.

pretende tomar como orientação para este estudo. Através da linguagem cinematográfica, com um discurso metafórico, o mestre explica ao advogado que a justiça, ideal universal, nunca será alcançada pelo direito. Mas ao mesmo tempo ressalta a importância das leis como sendo o caminho para o seu alcance: “Não brilha. Nem tem a mesma forma. Mas está ligada. Sabemos que é uma sombra, mas é o mais perto que chegamos”.

Foi com base nesta sequência fílmica e utilizando-se da Alegoria da Caverna de Platão, em que os prisioneiros da Caverna só enxergam as sombras da realidade e se conformam com esta condição explicada por Chauí “sem jamais ter visto uns aos outros ou a si mesmos, mas apenas sombras dos outros ou de si mesmos, porque estão imobilizados”¹¹, que se fala em “Sombras da justiça”. “Sombras” porque, também fazendo alusão à Caverna de Platão, trata-se de um simulacro da realidade, uma representação de como se dá esse processo de julgar no cotidiano. A “justiça”, escrita com letra minúscula, porque não se pretende estudar a possibilidade filosófica do ideal universal de “Justiça”, mas a justiça construída, naquele determinado contexto histórico-social, aplicação do caso concreto aqui representada através da linguagem cinematográfica. No plural devido às possibilidades variadas de impressões de justiça – ou injustiças – que alcança a relação do enunciador com o enunciatário-espectador por meio daquela obra cinematográfica enunciada.

A Ética, como Ciência que cuida das condutas humanas, acaba tendo a Justiça como valor ideal a ser estudado, princípio a seguir para uma prática moral em sociedade. O teórico Algirdas Julien Greimas já enxergava em qualquer prática estudada a relação entre a Ética e a Estética como destaca Ana Claudia de Oliveira:

*“Para Greimas, independente da natureza da prática estudada, há, em todas elas, um componente estético e um componente ético que regem toda e qualquer estruturação. Justamente advêm desse tratamento homogêneo dos objetos estudados o nosso interesse de pesquisa.”*¹²

Não só o cinema, mas as mais inusitadas formas de arte já tomaram o direito, tentativa de concretização da justiça, como objeto de apreciação, transmitindo suas próprias impressões acerca de seu entendimento.

¹¹ CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

¹² OLIVEIRA, Ana Claudia de. *A estesia como condição do estético*, em *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. Eds. Ana Claudia de Oliveira e Eric Landowski. São Paulo: EDUC, 1995.

No campo da pintura, podemos destacar a obra de Giotto de Bondane (1267 – 1337), *Injustiça* (figura do capítulo 3), ou *Il Giurista* (figura 2), do maneirista Giuseppe Arcimboldo (1527 - 1593), retrato de um jurisconsulto cujo corpo é formado por livros e inflado por julgados e contratos e o rosto carrancudo, uma associação de galeto assado com rabo de peixe e coxa de frango.



Figura 2 *Il Giurista*.

Outra obra de destaque é *Alegoria ou O Triunfo da Justiça* (figura 3, 1598), do também maneirista Hans Von Aachen (1552 – 1615), em que a deusa Justiça defende uma mulher, ao mesmo tempo em que entrega aos leões o condenado.



Figura 3, *O Triunfo da Justiça*.

A pintura barroca também representou este tema, por exemplo, através de um afresco do italiano Luca Giordano (1634 – 1705), intitulado *Justiça*.



Figura 4, *Justiça*.

Na obra de Frederick Meiss (1612 - 1661), um desenho representa um jurista no dizer da lei, na prática do direito, apoiado por símbolos míticos da Justiça, provavelmente argumentando contra alguma injustiça diante do rei.



Figura 5, sem título.

Sobre o próprio símbolo da Deusa grega *Temis*, chamada pelos romanos de *Justitia* (Justiça), pertencente ao imaginário comum ocidental, cumpre ressaltar que

figurativiza a personificação da Ordem e do Direito divinos, ratificados pelo Costume e pela Lei. Era simbolizada como uma mulher vendada – significando a imparcialidade no julgamento – que segurava, com uma das mãos, uma balança – donde tomaria as medidas no julgar, dando “a cada um o que lhe é justo”, baseada na equidade – e, com a outra mão, uma espada – instrumento da aplicação da sanção, emblema de seu poder.

Ainda na Grécia, desde 2500 anos atrás, o teatro também se comove com o direito e o ato de julgar. *Antígona*, peça teatral de Sófocles, discute o valor da lei ante princípios da moral. Ou, já numa época menos remota, na Inglaterra, William Shakespeare (1564 -1616) retrata uma nulidade contratual em *O Mercador de Veneza*, peça na qual prevalece o valor moral sobre uma lei (um contrato) aparentemente injusta e gananciosa. O próprio *Ricardo III* do mesmo Shakespeare, uma das peças mais montadas em todo o mundo, acabou ganhando, em outra montagem artística *O julgamento de Ricardo III*, um julgamento fictício.

No campo da Literatura, podemos citar obras clássicas, como *O Processo*, de Franz Kafka, em que a questão da burocracia das leis faz a pessoa se perder diante de tantos meandros labirínticos; como *Testemunha de Acusação*, de Agatha Christie, narrativa cuja maior parte se passa dentro de um tribunal inglês, com reviravoltas imprevisíveis, terminando diante de um novo crime, que fará surgir um novo julgamento.

Com o cinema não foi diferente. Desde o seu surgimento, o cinema retratou a realidade cotidiana como exemplificam, os filmes documentários dos irmãos Auguste (1862 – 1954) e Louis Lumière (1864 – 1948), apresentando a saída dos operários da fábrica (*La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière*, 1895) ou a chegada do trem à estação Ciotat (*La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière*, 1895). Mas também ultrapassou a realidade, chegando na Lua muito antes de qualquer nave espacial com a filmagem de *Viagem à lua* (*Le voyage dans la Lune*, 1902), inspirada em Júlio Verne, de Georges Méliès.

Contudo, independentemente de retratar a não-ficção ou a irrealidade, os sentimentos investidos, os valores humanos representados no cinema e nas artes em geral nunca fugiram da sua conjuntura social. Encontramos concordância com essa posição na afirmação de José Luiz Fiorin:

“O homem não escapa de suas coerções nem mesmo quando imagina outros mundos. Na ficção científica, por exemplo, em que o homem

cria outros universos, revela os anseios, os temores, os desejos, as carências, os valores da sociedade em que vive.” ¹³

O cinema, desde seus primórdios, apresentou, também, as relações de justiça e suas implicações, mostrando suas variáveis através do tempo, da cultura, da história. Em *Intolerância* (*Intolerance*, 1916), filme de D.W. Griffith, acompanhamos injustiças cometidas pela humanidade ao longo da sua história. Esta película também toma a justiça como tema e, apesar de obra grandiosa, feita para entreter a massa, com inovações técnicas que influenciariam toda a linguagem cinematográfica com relação à montagem e a planos de câmera, tem no seu fundamento uma mensagem ideológica muito bem construída.

São inúmeros os outros exemplos de grandes cineastas que investiram no tema, debatendo principalmente o ato de julgar, dando origem a filmes considerados clássicos. Com o estabelecimento de um modelo próprio e a consolidação do monopólio de grandes produções e grandes bilheterias, Hollywood, tendo não só a qualidade de seus filmes, mas visando à lucratividade, encarou o direito como um anseio comum e, de certa forma, benéfico ao seu rendimento. Tanto é que, até hoje, grandes cineastas escolhem o tribunal como principal cenário de suas filmagens.

As produções televisivas também vislumbraram na representação da justiça uma oportunidade de lucro. Atualmente, só no Brasil, existem vários seriados americanos em andamento, rotulados como dramas de tribunal: *Lei e Ordem* (*Law and Order: Criminal Intent*), *Justiça sem limites* (*Boston Legal*), *In Justice*, *Conviction*, *Justice* e *Shark* (termo usado pelos norte-americanos, faz comparação entre os tubarões e o comportamento agressivo e sem escrúpulos de advogados).

Um dos objetivos deste estudo é elencar os modos de figurativização no discurso fílmico do ato de julgar e os efeitos de sentido de justiça por eles construídos. Escolhemos trabalhar com a figurativização em filmes do ato de julgar por serem objetos culturais ao alcance de todos, compreensíveis até por iletrados, devido a sua mimese com o cotidiano. Esse trabalho justifica-se principalmente pela tentativa de, ao trazer os valores inscritos por baixo desses efeitos de sentido de justiça, desenvolver um senso-crítico com relação às injustiças presentes no cotidiano, às formas de manutenção da estabilidade social e à compreensão do funcionamento do procedimento que busca o justo. Não busca definir justiça

¹³ FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Editora Ática, 2004.

(ou justiça), mas levantar o debate sobre como é apreendida e sentida sua sensação e quais são as suas significações construídas pelo cinema. Conforme desperta Michel Foucault:

*“As práticas judiciais – a maneira pela qual, entre os homens, se arbitram os danos e as responsabilidades, o modo pelo qual, na história do Ocidente, se concebeu e se definiu a maneira como os homens podiam ser julgados em função dos erros que haviam cometido, maneira como se impôs a determinados indivíduos a reparação de algumas de suas ações e a punição de outras, todas as regras ou, se quiserem, todas essas práticas regulares, é claro, mas também modificadas sem cessar através da história – me parecem uma das formas pelas quais nossa sociedade definiu tipos de subjetividade, formas de saber e, relações entre o homem e a verdade que merecem ser estudadas.”*¹⁴

Assim, os filmes estudados serão não apenas filmes cuja temática principal é a discussão sobre a justiça, mas, principalmente, a discussão sobre essa justiça aplicada/aplicável. Ou seja, incorre-se na busca de filmes que retratem a (nossa) concretização na busca pela justiça ideal universal. Portanto, os filmes deverão ser filmes sobre a lei, sobre o direito.

Inferimos, dessa forma, que o objeto deste escrito são os filmes cujo enredo se desenvolva em torno da própria construção de uma justiça. Tal recorte, entretanto, ainda se enxerga extenso, sendo necessárias maiores delimitações. A partir dessa necessidade, diminuiu-se o *corpus* a filmes em que a linha condutora narrativa seja uma lide judicial, principalmente aquelas que tenham a ambientação de um tribunal (instância espacial da aplicação institucionalizada da suposta justiça-ideal).

Dentro deste recorte, fez-se necessário outro, posto que tínhamos inúmeras situações de julgamento fora do âmbito do Direito. Pensando no objetivo da dissertação, no destinatário dos efeitos de sentido de justiça, encontrou-se nos filmes ditos *hollywoodianos* mais uma restrição delineadora do *corpus*. Por filmes *hollywoodianos*, entendemos aqueles cuja produção é voltada ao consumo, feita por grandes estúdios, com atores famosos e que têm como objetivo o entretenimento comercial (audiência e bilheteria).

¹⁴ FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Moraes. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2003.

Desta forma, a questão central da pesquisa gira em torno de como se dá a construção de efeitos de sentido de justiça nos textos fílmicos *hollywoodianos* cuja temática principal seja um julgamento. Também se tenta responder outras questões complementares, como quais os sentidos de justiça apresentados nestes filmes e como se dá a “conversação audiovisual” do enunciatário-espectador com o enunciador até o alcance desses efeitos de sentido de justiça. Ou, ainda, dissertar sobre em que medida se transmite um conhecimento sensível do que venha a ser a justiça.

Como amostra dos filmes produzidos por Hollywood com esta temática, foram escolhidos somente três títulos, que se enquadram nas limitações, e um quarto filme, que vai na contramão das escolhas, justamente para evidenciar os apontamentos feitos. A opção pelas obras se deu principalmente pela diferença de impressões que apresenta o todo significativo do filme. Cada qual, diante desta pesquisa, remete-nos a um diferente efeito de sentido de justiça que, por esse pode valer por uma classe de filmes. Pelo menos é o que se pretende provar.

Uma vez apontado o assunto da pesquisa, a questão principal e o seu *corpus*, resta apresentar a opção pelo referencial teórico e metodológico. Segundo Otávio Ianni:

*“a combinação inteligente de teoria e metodologia permite realizar a mágica da metamorfose de um “assunto” em um “tema” propriamente científico e, em consequência, a realização da pesquisa e a formulação de uma explicação nova, ou o aperfeiçoamento de alguma explicação conhecida.”*¹⁵

O arcabouço teórico-metodológico que será utilizado para observação, descrição e interpretação dos filmes como textos advém da Semiótica Discursiva. Entende-se ser a aplicação dos preceitos greimasianos, posteriormente desenvolvidos por teóricos como Eric Landowski, Ana Claudia de Oliveira, José Luiz Fiorin, dentre outros, a melhor opção teórico-metodológica para este trabalho, uma vez que a Semiótica Discursiva se propõe a ser a teoria que tem como objeto de estudo o texto. A formulação metodológica da Semiótica Greimasiana e suas análises durante as últimas décadas possibilitam o rigor científico que se preza para a elaboração desta pesquisa.

¹⁵ IANNI, Otávio. Apresentação em *Pesquisa em Comunicação*. LOPES, Maria Immacolata Vassallo. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

“Assim, nas investigações que ele (Greimas) desenvolveu sobre os processos narrativos e discursivos de como a cognição se estrutura, abre-se igualmente, sobretudo nas suas duas últimas pesquisas, um campo de estudo para as investigações sobre a percepção, os modos de apreensão do mundo e seu processamento pelos órgãos dos sentidos, conforme estão presentificados textualmente.”¹⁶

Para o auxílio no campo da linguagem cinematográfica, serão utilizados conceitos de teóricos como Ismail Xavier, Jacques Aumont e Francis Vanoye, entre outros, uma vez que a Semiótica Discursiva se propõe como uma Ciência Geral e recebe os ensinamentos específicos das linguagens formadoras do texto.

Desta maneira, compõe-se o trabalho em três capítulos. O primeiro, tendo como ponto central a tematização de justiça e direito no cinema, apresenta um histórico de filmes sobre esse tema, discute as questões acerca da reiteração dessa temática no cinema *hollywoodiano* e a possibilidade de se pensar num gênero “filmes de julgamento” (*courtroom movies*); e inclui, também, a justificativa de escolha do *corpus* de análise.

O capítulo subsequente trata especificamente das análises dos filmes. Inicia fazendo uma explicação de como serão as análises, elucidando os conceitos que serão utilizados. Em seguida, aborda os textos fílmicos, trazendo à tona os valores tematizados e figurativizados, bem como as estratégias discursivas para a construção do fazer interpretativo do enunciatário-espectador – como se dá a construção do juízo desse espectador com aquele efeito de sentido ali reluzente. Também apresenta categorias dos efeitos de justiça no cinema *hollywoodiano*.

O último capítulo aborda criticamente os valores descritos no capítulo anterior – de que maneira a preponderância de certos efeitos de sentido de justiça, em detrimento de outras valorações, colabora para reforçar conceitos e/ou preconceitos sobre o próprio Direito, sua aplicação e seus profissionais.

José Luiz Fiorin, em seu livro *Astúcias da Enunciação*, afirma que uma introdução nada mais é do que “explicações, declarações de intenções, exposição de objetivos e do plano do trabalho, mas principalmente ressalvas, escusas antecipadas, defesa prévia,

¹⁶ OLIVEIRA, Ana Claudia de. *Do Inteligível ao Sensível: em torno da obra de Algirdas Julien. Greimas*. São Paulo: Educ, 1995.

justificativas, desculpas.”¹⁷ Seguindo seus ensinamentos, a apresentação do trabalho se encerra com um pedido de desculpas por eventuais falhas e esquecimentos, descasos e injustiças cometidas nessa tentativa de ampliar questionamentos.

¹⁷ FIORIN, José Luiz. *Astúcias da enunciação: as categorias de pessoas espaços e tempos*. São Paulo: Editora Ática, 2002.

Antecedentes

*“Num filme o que importa não é a realidade,
mas o que dele possa extrair a imaginação”.*

Charles Chaplin

O cinema *hollywoodiano*

No ano de 2006, o cinema de Hollywood arrecadou, no mundo todo, apenas com bilheteria, aproximadamente 9 bilhões e 200 milhões de dólares¹⁸. Neste mesmo ano, foram lançados, somente pela indústria norte-americana, 606 filmes. Entre 2002 e 2006, a média de arrecadação de Hollywood com bilheterias foi de 9 bilhões de dólares. O número de ingressos vendidos neste mesmo período perfaz uma total de 1 bilhão e meio por ano. Se compararmos estes dados ao número estimado da população mundial – 6,5 bilhões de pessoas¹⁹ –, podemos inferir que a influência global desta indústria é, no mínimo, gigantesca.

É preciso ressaltar que, antes de ser uma instância de produção fílmica, um conglomerado de empresas cinematográficas e outros empreendimentos dela dependentes, Hollywood é uma localização geográfica. As “colinas” de Hollywood situam-se na cidade de Los Angeles, estado da Califórnia, na costa oeste dos Estados Unidos.

Alguns historiadores afirmam que a vinda da indústria cinematográfica para Hollywood e o desenvolvimento do pólo empresarial se deu pela necessidade de encontrar um local com clima mais quente e pouco chuvoso, apresentando boas condições de luminosidade. Este novo ambiente deveria ser dotado de luz natural satisfatória às produções, uma vez que a luz artificial ainda era um contingente restrito e caro neste início do século XX. Esta luminosidade permitiria condições de filmagem durante um período muito maior do ano (se comparado à costa leste onde antes se situavam as produtoras de filmes), o que aumentaria as

¹⁸ Dado retirado do site www.boxofficemojo.com, especializado no estudo de bilheterias de cinema.

¹⁹ Dado retirado do site do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, www.ibge.gov.br.

condições de produção dessas empresas e, portanto, o lucro.

Outra versão do surgimento da indústria cinematográfica de Hollywood, no entanto, aponta seu crescimento a partir de companhias “independentes”. A necessidade dessas pequenas produtoras de escapar ao controle do detentor da patente da invenção do cinema, Thomas Edison, fez com que partissem da costa leste dos Estados Unidos, abandonando, principalmente, Nova Iorque. Os “pequenos” produtores e diretores de cinema migraram, assim, em direção à costa oeste, chegando à Califórnia no começo do século XX.

O controle das patentes do cinema era exercido através de um truste, a *Motion Pictures Company* (MPPC), e era baseado na propriedade intelectual de Thomas Edison. O próprio inventor fundou esta instituição para controlar os direitos que sua propriedade intelectual lhe outorgava. J. A. Abberdeen comenta alguns fatos da época:

*“Janeiro de 1909 foi o prazo estabelecido para que todas as companhias estivessem de acordo com a licença [de uso das patentes de Thomas Edison]. Em fevereiro, alguns fora-da-lei não-licenciados, que se autodenominavam independentes, protestaram contra o truste e mantiveram seus negócios, sem se submeter ao monopólio de Edison. Em julho de 1909, o movimento dos independentes estava no auge, com produtores e donos de cinema usando equipamentos ilegais e películas importadas para criar seu próprio mercado clandestino. Como o número de cinemas baratos no país aumentava vertiginosamente, a MPPC reagiu ao movimento independente criando uma subsidiária truculenta, conhecida como a General Film Company, com o objetivo de bloquear o desenvolvimento de independentes não-licenciados. Usando táticas coercitivas que se tornaram lendárias, a General Film confiscou equipamentos, cortou o fornecimento de produtos a cinemas que mostravam filmes sem licença e na prática monopolizou a distribuição, adquirindo todas as distribuidoras do país – exceto a do independente Willian Fox, que desafiou o truste mesmo depois de ter sua licença revogada.”*²⁰

Segundo esta versão, Hollywood ainda não era um centro de produção de filmes,

²⁰ ABERDEEN, J. A. *Hollywood Renegades: The Society of Independent Motion Pictures Producers*. Cobblestone Enterprises, 2000.

não tinha a influência que tinha hoje. Seu tamanho surgiu em contradição com o sistema dominante da indústria cinematográfica daquele contexto, com base na violação de leis de patentes. Segundo Lawrence Lessig:

*“A Califórnia era longe o suficiente do alcance de Edison para que os cineastas pudessem piratear as invenções dele sem medo da lei. E os líderes do cinema de Hollywood, a Fox notadamente, fizeram justamente isso.”*²¹

A Califórnia, mais precisamente Hollywood, foi uma saída encontrada, portanto, por produtores culturais, que buscavam alternativas e liberdade de criação, em fuga ao monopólio coercitivo das patentes de Thomas Edison.

Mas a verdadeira ascensão do cinema *hollywoodiano* se iniciou com o recesso da produção fílmica europeia durante a primeira guerra mundial (1914 – 1918), impedida de continuar com sua produção cinematográfica. A Califórnia aproveitou-se desta brecha e, assim, surgiram os primeiros grandes estúdios. Em 1912, Mack Sennett, o grande criador de comédias do cinema mudo, que descobriu Charles Chaplin e Buster Keaton, inaugurou a sua *Keystone Company*. Neste mesmo ano, iniciaram-se as atividades da *Famous Players* (futura *Paramount*) e, um pouco mais à frente, a “independente” *Fox* montou a *Fox Films Corporation*. Para combater os elevados salários e gastos das produções, exibidores e distribuidores reuniram-se em conglomerados autônomos, como a *United Artists*, fundada em 1919. E, em 1923, a *Warner Bros.* foi fundada, empresa dos irmãos Warner. A década de 20 consolidou, assim, a produção cinematográfica norte-americana.

O *star system hollywoodiano* também ajudou a alavancar essa indústria, com a fabricação de estrelas que encantavam e conquistavam os espectadores. O sucesso desses atores e atrizes de Hollywood fez com que o tempo de duração dos filmes – nos quais desempenhavam papéis fixos, com a possibilidade de serem repetidos em outras produções, dependendo do êxito – saltasse dos médios 20 minutos para os atuais 90 minutos.

Porém, o que realmente estava por trás do *star system hollywoodiano* e do sucesso de toda a indústria cinematográfica de Hollywood, a partir da década de 20, era o modelo centralizado de produção. Esta filosofia de produção teve sua estrutura fundada na

²¹ LESSIG, Lawrence. *Cultura Livre: Como a Grande Mídia usa a Tecnologia e a Lei para bloquear a Cultura e controlar a Criatividade*. Tradução de Rodolfo S. Filho Cardoso, Joaquim Toledo Jr., Isabela Vecchi Alzuguir, Mariana Bandarra e Alexandre Boide. São Paulo: Trama, 2005.

subordinação aos ordenamentos e às visões do produtor, figura cujo estrelismo (*star system*) era apenas sua face aparente ao espectador. Era o produtor quem centrava todas as decisões do processo criador, da determinação política dos grandes estúdios e da gestão de recursos humanos e materiais, baseada na divisão fordista/ taylorista do trabalho, conforme ensina João Mário Grilo:

*“À palavra desordenada de uma criatividade e de uma experimentação primitivas, substitui-se agora a palavra de ordem de uma eficácia vertical; e se os métodos de gestão do produtor dos anos 20 derivam, directamente, da implementação de uma complexa divisão técnica (e muitas vezes social) do trabalho, a sua principal garantia e o seu mais forte pressuposto ideológico assentam, principalmente, na rara faculdade de prever. Este novo produtor não é só hábil gestor dos importantes recursos humanos e industriais do estúdio, mas um verdadeiro – e decisivo – centralizador das visões.”*²²

Também se deve a estas visões dos grandes produtores, na década de 20, a consolidação dos grandes gêneros – *western*, policial, musical e, principalmente, comédia –, todos ligados diretamente ao estrelismo e vinculados ao sucesso da indústria cinematográfica da Califórnia.

²² GRILO, João Mário. *A Ordem no Cinema: vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

A decupagem clássica

Foi também no início do desenvolvimento de Hollywood, começo da década de 10 e da década de 20, que surgiu o que se convencionou chamar de decupagem clássica. Trata-se de um instrumento de trabalho, por nada mais ser do que a colocação das cenas e, a *posteriori*, das seqüências que serão filmadas, de forma específica, no roteiro.

Quando o termo decupagem passou a ser usado pela crítica, referia-se à estrutura fílmica, composta pela associação de planos formando seqüências. Nestes termos, a crítica já percebia um padrão *hollywoodiano* de composição do filme. Este padrão obedeceria algumas “regras” que, com base no retorno de público dos filmes e nas visões dos produtores, iam se repetindo e se aperfeiçoando. Conforme afirma Ismail Xavier:

*“O que caracteriza a decupagem clássica é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos adotados para extrair o máximo de rendimento dos efeitos de montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível.”*²³

O cinema de Hollywood buscava o entretenimento, procurava atizar as emoções do público de uma forma semelhante à realidade, sem chamar a atenção para a linguagem cinematográfica. Era um sistema de produção industrial que envolvia, além do empreendimento produtor de filmes, um aparato comunicacional, apto a disseminar a ideologia materializada nas produções. Pelos críticos europeus, o cinema norte-americano era visto como um vazio teórico. Contudo, principalmente nas décadas de 20 e 30, expõe Ismail Xavier que vários manuais dedicados a implementar um roteiro:

“de boa continuidade, história adequada, boa interpretação ou da boa atuação dramática, podem não ter sido escritos por figuras de porte intelectual e presença cultural dos seus contemporâneos europeus; mas,

²³ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

*constituem uma compilação significativa que documenta muito bem o quanto toda a ideologia do espetáculo e da fábrica de sonhos não ficou apenas em estado prático nos filmes.”*²⁴

Atualmente, um destes manuais, atualizado, de como seguir essa forma de escrita para roteiro de cinema é o livro de Sid Fiel, *Manual do Roteiro Cinematográfico*²⁵. Neste livro o autor demonstra a estrutura do roteiro de cinema de Hollywood, dividindo-a em três atos. Podemos dizer que esta estrutura está muito relacionada à lógica discursiva verbal, pregada na linearidade da formulação sujeito/ verbo/ complemento ou começo/ meio/ fim. Sid Field, em seu texto, informa que a duração média de uma película *hollywoodiana*, nos dias atuais, é de duas horas (120 minutos) e que uma página de roteiro, independente de descrever diálogos ou uma cena de ação, corresponde praticamente a um minuto de filme. Portanto, ainda segundo o autor, o ato I, o começo do filme, onde serão apresentados os personagens, as relações existentes entre eles e o conflito principal, deve ter, em média, 30 páginas - 30 minutos de duração. Após a introdução da premissa dramática, temos o seu desenvolvimento, marcado pela ação. Este é o ato II, o qual deve ser escrito ocupando as páginas 30 à 90 do roteiro – o meio do filme. A partir dos 90 minutos, aproximadamente, teria início o ato III, com o desfecho do conflito apresentado, a resolução da premissa dramática inicial.

As passagens de um ato para outro são feitas através dos chamados pontos de virada (*plot points*), eventos que se conectam à história e modificam o rumo que estava tomando. O primeiro ponto de virada ocorreria, desta forma, ao final do ato I, entre as últimas folhas desta parte do roteiro (folhas 25 à 27), dando oportunidade, um gancho, para o início à confrontação dramática da ação. O segundo ponto de virada marcaria a passagem do ato II para a resolução dramática (ato III). Portanto, ocorreria ao final do desenvolvimento, entre as páginas 80 à 90 do roteiro. Após esta segunda virada têm-se o desfecho do filme. Cabe ressaltar que este desfecho não deve ser confundido com o final do filme, sendo caracterizado pelo momento onde se encontra a solução para a premissa dramática apresentada no primeiro ato.

²⁴ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

²⁵ FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Tradução de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Numa representação visual desta estrutura teríamos:

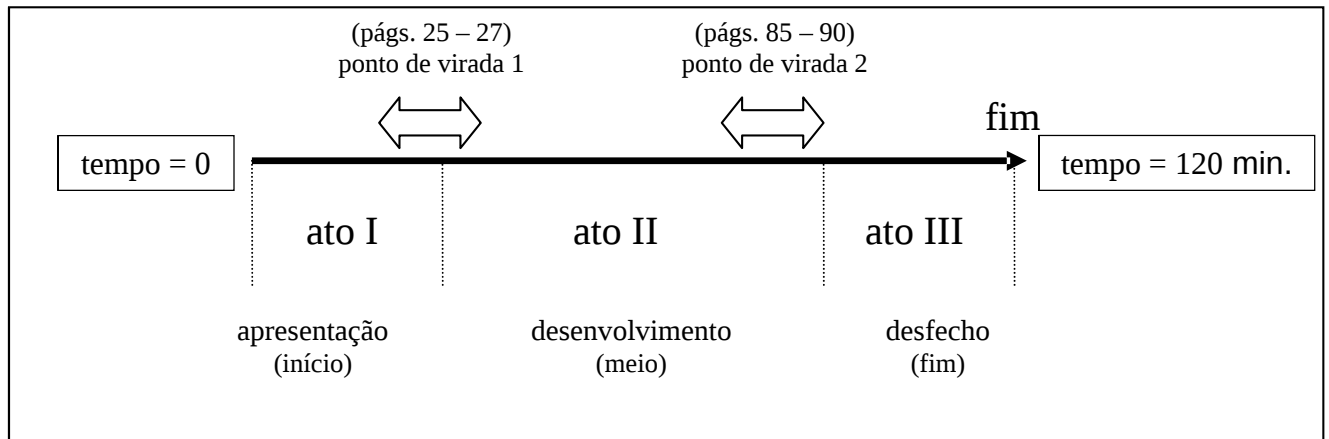


Figura 6

Através desta forma de composição do roteiro *hollywoodiano*, pode-se notar a previsibilidade como uma das características deste cinema. Esta capacidade de antecipação adquire uma quantificação ainda maior na medida em que as classificações por gêneros assumem certos aspectos do enredo ou estilo com os quais são identificados (como os duelos em filmes de Faroeste, as canções em filmes musicais).

Os Gêneros em Hollywood

A origem da palavra gênero remete ao latim, *genus*, sendo utilizada no sentido de “*classe cuja extensão se divide em outras classes*”²⁶. Transmite, portanto, a significação de agrupamento, categoria. Para a filosofia, o gênero designa a idéia de um conjunto de seres ou coisas que possuem características semelhantes entre si. A partir do século XII, gênero vem sendo utilizado, de forma particularizada, como conjunto de obras que possuem caracteres comuns.

Desde essa época, a questão do gênero surge aparente nas diversas formas de arte, desempenhando um papel importante na fixação de classificações de movimentos artísticos. Contudo, essa divisão sempre foi volátil. Para se definir um conjunto de obras artísticas como pertencente a um mesmo gênero, poderia se optar pela semelhança de enredo, pelo estilo, pela origem, etc. Contudo, os objetos só serão assim classificadas se os gêneros funcionarem, também, para a crítica e para o público. Dessa forma, têm-se os gêneros como uma classificação histórica, sujeita às alterações conforme a evolução dos aspectos sociais.

O surgimento dos gêneros cinematográficos, em alguns termos ainda presentes hoje, descende do início da indústria cinematográfica de Hollywood. Essas subdivisões temáticas dos filmes estão diametralmente conectadas à estrutura econômica e institucional de produção. Nunca foram tão claras as divisões entre gêneros, como no cinema “clássico” *hollywoodiano*, em que a segmentação do trabalho era particularmente organizada e a centralização dos processos de produção passavam exclusivamente pelos ordenamentos dos produtores. Como exemplo disso, há a caracterização de certas empresas do início de Hollywood como produtoras de gêneros específicos (os filmes de gangsteres e a Warner Bros, por exemplo).

Segundo João Mário Grilo, a experiência da repetição bem sucedida, respondendo às demandas comerciais de exibidores, que requisitavam filmes de diferentes interesses em atenção aos diversos públicos, foi o fator fundamental para a fixação dos gêneros advindos de Hollywood:

²⁶ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

*“Foi, portanto, com base na possibilidade de repetir que a indústria se organizou, não só standardizando a manufactura de filmes, como também produzindo um público cindido (e hesitante) entre o desejo de variação e a expectativa de uma certa estabilidade formal. A idéia de gênero surge, assim, no cinema americano, como um contraditório padrão de diversidade e previsibilidade.”*²⁷

A ideologia por trás da classificação em gêneros provinha, assim, do ponto de vista da indústria de Hollywood, da *“tensão entre o dever de repetir e a obrigação de inovar.”*²⁸ Dessa forma:

*“pode-se afirmar que, para a lógica de Hollywood, a idéia de cinema é inseparável da idéia de gênero, que uma das coisas não é praticável nem, sobretudo, pensável, sem a outra.”*²⁹

A categorização inicial dos gêneros sofreu, com o passar dos anos, algumas alterações devido ao excesso e à paródia, ao descaso do público ou ainda pela modificação dos objetos aos quais eles representam. Porém:

*“Ao contrário de uma opinião muitas vezes emitida, não parece que o fenômeno do gênero tenha enfraquecido; mas é verdade que vários gêneros evoluíram bastante, que outros apareceram (o filme de sabre de Taiwan, o filme de kung fu, a reconstituição “retro”, etc.), que frequentemente os filmes de gênero mostram uma certa ironia para com seu pertencimento de gênero, e que vários cineastas importantes (De Palma, Ferrara e até mesmo Carpenter ou Wong Kar-wai) procuram dar no interior mesmo dos gêneros, uma redefinição ou, ao menos, uma reflexão que institui, também ela, uma espécie de distância.”*³⁰

²⁷ GRILO, João Mário. *A Ordem no Cinema: vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

²⁸ Idem.

²⁹ Idem.

³⁰ AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

Assim, continua a existir um pensamento dentro da indústria cinematográfica voltado para a reiteração dos gêneros, posto que essa tensão entre diferença e repetição acaba por criar uma demanda fictícia de desejos de conjuntos de espectadores diferentes, de reviverem emoções semelhantes, já vivenciadas através do cinema. E, por isso, são instâncias em que, havendo público, há garantia de retorno financeiro.

Drama, suspense e filmes de julgamento

Numa pesquisa em um banco de dados de produções audiovisuais³¹, utilizando o termo “justiça”, foram levantados mais de 15 subcategorias para a classificação de produções audiovisuais relacionadas à palavra: justiça militar, justiça poética, liga da justiça, justiça social, justiça criminal, auto-justiça (vingança), entre outros.

Buscando com o mesmo termo, mas agora procurando apenas os títulos que contêm essa palavra, foram encontrados, na primeira varredura, 30 títulos que possuem a exata palavra, 461 com o termo parcialmente descrito (cujo título em outra língua ou o subtítulo acaba por conter o termo de busca) e 509 cujas palavras que compõem o nome do filme são derivadas de “justiça” ou têm o sentido semelhante. A justiça, vê-se, é um tema apresentado de forma reiterada no cinema *hollywoodiano*.

Dentre esses títulos, o enredo se diferencia em muito. Temos o cinema contando a história de grandes julgamentos em tribunais (sobre a instituição justiça), passando por filmes como *Star Wars* (em que existe uma justiça poética), ou filmes sobre as agruras da Guerra (*Nascido em 14 de Julho*), filmes de super-heróis (*Liga da Justiça*, *Batman*³²), chegando a outros em que a antiga justiça de Talião está presente (filmes de justiceiros como, por exemplo, a série *Desejo de Matar*, com Charles Bronson): “*olho por olho, dente por dente*”.

O principal objetivo deste estudo é encontrar como se dá a construção do efeito de sentido de justiça. O *corpus* deste trabalho são filmes cuja justiça está presente. Contudo, não se busca a justiça-vingança ou a justiça-poética. A justiça tema presente nos filmes que serão analisados é a justiça sendo concretizada, por meio da instituição judiciária, mais precisamente o Direito.

A opção por estudar a representação fílmica da justiça e seus efeitos de sentido foi pautada na importância que a formação de um imaginário cultural do Direito, dentro de uma sociedade, pode ter na manutenção de conceitos e valores ligados à regulação do convívio social.

Esta escolha, de forma pessoal, também se deve à dupla formação do pesquisador – Direito e Comunicação Social –, o que despertou o interesse em compreender por que a

³¹ International Movie Data Base – www.imdb.com

³² “Há maior justiceiro que Batman?” indagação e indicação da professora Dra. Yvana Fachine.

imagem criada em sua memória, através do cinema, da aplicação de justiça e dos julgamentos se diferenciava completamente da prática cotidiana.

Dessa maneira, recortou-se o objeto com base em filmes cuja justiça se apresenta de forma aplicada, seguindo os ditames do direito de determinada sociedade. Para restringir esta gama de filmes, foi necessário encontrar semelhanças que os diferenciassem do todo. Este paradoxo foi resolvido ao prevalecer a escolha por filmes cuja maior parte do conflito narrativo acontecesse em cenários distintivos desta justiça aplicada, como tribunais e cortes. Filmes cuja temática central fosse não só o direito, mas uma tensão entre o direito – conjunto das leis convencionadas que regulam a vivência em sociedade – e a justiça – valor ideal buscado.

Sendo assim, notou-se que a maioria dos filmes que tinham um tribunal como cenário encontravam-se espalhados em dois gêneros cinematográficos: Drama e Suspense (*thriller*). Os filmes classificados como dramas, nos primeiros catálogos cinematográficos, eram todos os que fugiam da categorização de cômicos ou documentários. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie, o drama “*designa uma ação no mais das vezes violenta ou patética, na qual se enfrentam personagens histórica e socialmente inscritas em um espaço crível.*”³³

Por outro lado o cinema classificado como suspense compreendia as obras que, em função do aumento da curva de tensão ao caminhar para seu desfecho, o espectador permanece em estado de “suspensão” devido à intriga e condução da trama. São películas dotadas de uma montagem ritmada, criando, assim, a expectativa junto com a identificação do espectador à situação representada.

Nos Estados Unidos, independentemente de serem classificados como dramas ou *thrillers*, os filmes sobre o Direito podem pertencer a uma outra classe de obras, categorizada de uma maneira que engloba as características comuns conforme descrito acima (o Direito aplicado). São os denominados “*courtroom movies*”.

Courtroom movies, traduzindo literalmente, seriam “filmes de sala de justiça”, “de cortes”, “de tribunais”. A tradução mais adequada para o termo, parece-nos, é a de “filmes de julgamento”, pois coloca no centro dessa classificação a parte central do enredo que ditará a dinâmica destes filmes, o ato de julgar. Mas não se trata de qualquer espécie de julgamento – quando algum super-herói resolve invadir um local particular por inferir que algo errado está acontecendo, foi realizado um julgamento, quando uma personagem resolve se vingar de

³³ AUMONT, Jacques e MARIE, Michael. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

outra, está realizando um julgamento –, trata-se de um julgamento com base no Direito, seguindo a encenação e as formas da lei de determinado contexto histórico-social.

Temos, dessa forma, “filmes de julgamento” em que o drama conduz a projeção, como *Em nome do Pai* ou *Doze homens e uma sentença*. E outros em que o suspense é a chave para a qualidade da película: *Sob Suspeita*, *O Fio da Navalha*, *Acima de Qualquer Suspeita* ou *Justa Causa*³⁴. Contudo, parece comum ao filme de julgamento uma dose de dramaticidade, devido à emoção que um crime desperta no espectador combinada com a excitação do suspense, pois sempre se tem a decisão final sobre a condenação ou absolvição do réu.

Cumpramos ressaltar que a denominação “filmes de tribunais” também nos parece similar, uma vez que o tribunal é o local onde o julgamento – nos ditames da lei daquela sociedade – irá ocorrer. Estes filmes apresentaram algumas características comuns entre eles, sendo a principal a narrativa de um julgamento com base legal. Uma segunda característica seria a presença de papéis actanciais próprios da instância jurídica, como as figuras do juiz, do advogado, do réu, do promotor, dos jurados, entre outros. Outra similitude é o proferir da sentença como um dos momentos mais tensos do filme, não só pela construção narrativa, mas também por ser comum, neste momento, a utilização própria de uma estratégia discursiva que incite a tensão.

Porém, para se ter idéia das características semelhantes que os filmes de julgamento possuem, faremos um breve silogismo. Os filmes são formas de se contar uma história – essa é a premissa maior. Premissa menor: um julgamento é, basicamente, uma forma de se tentar convencer um juiz ou jurados de que um fato ocorreu de determinada maneira, portanto, deverá haver descrição dos fatos por parte dos advogados e promotores, o que nos permite dizer que o andamento de um processo judicial nada mais é do que um meio de se contar uma história. A conclusão: filmes de julgamento são histórias de como são contadas histórias.

Assim utilizaremos o termo “filmes de julgamento” ou “filmes de tribunal” nos moldes do gênero americano “*courtroom movies*”, agrupando nesta classe todos os filmes, independentemente de serem considerados dramas, *thrillers* ou de outra classificação diferenciada (como o caso das comédias *O Advogado* e *Meu Primo Vinny*), desde que tenham semelhança na trama narrativa, ou seja, seu principal conflito seja um embate jurídico (lide de

³⁴ As outras informações sobre os filmes dispostos, seguem em detalhes no próximo tópico

direito), encenado em um tribunal ou instância judiciária, com as presenças das figuras típicas do poder judiciário.

Contudo, tal recorte ainda se encontrava extenso. Fez-se necessário outro, posto que se tinha desde a representação do julgamento de um criminoso num tribunal regido por criminosos (*M, o Vampiro de Dusseldorf*, Fritz Lang, 1931), passando pelos julgamentos de figuras históricas como Sócrates (*Socrate*, Roberto Rossellini, 1970), Joana D'Arc (*La Passion de Jeanne d'Arc*, de Carl Theodor Dreyer, 1928 e *Procés de Jeanne d'Arc*, de Robert Bresson, 1962) e Danton (*Danton*, Andrzej Wajda, 1983), até o julgamento de um padre por ter sido negligente diante de um exorcismo (*O Exorcismo de Emily Rose - The Exorcism of Emily Rose*, 2005), ou a decisão sobre um acusado ser ou não lobisomem (*Romasanta - Romasanta, la caza da bestia*, Francisco Plaza, 2004).

A escolha de trabalhar apenas com o cinema *hollywoodiano* foi uma necessidade devido à extensão do *corpus*. Porém, três foram as justificativas deste novo recorte. Primeiro, o alcance de espectadores aos quais estes filmes se propõem. Sendo a análise voltada não só para os processos de significação, mas também para a estratégia de condução do enunciatário-espectador através da conversação audiovisual, pensamos ser interessante trabalhar com filmes da maior abrangência possível, podendo, assim, estimar a influência dos valores subscritos. Segundo, o apelo emotivo que tais filmes contêm, uma vez que é de conhecimento geral que uma das causas da alta audiência destes é o enredo sedutor que possuem. Terceiro, a forma, os modelos de construção e até mesmo os temas destas narrativas ditas “hollywoodianas” são semelhantes, podendo, desta maneira, a pesquisa voltar-se mais para o seu objeto de estudo primordial, ou seja, seu conteúdo e os valores que está neles imbuídos.

Histórico de filmes de julgamento

Com a definição do recorte do objeto de estudo, foi feito um levantamento dos filmes, lançados no Brasil, que se enquadravam dentro do gênero “filmes de julgamento”. Optou-se por não restringir o levantamento histórico apenas aos filmes produzidos em Hollywood, mas sim aos filmes com uma maior relevância com relação ao público e conteúdo. Contudo, deu-se ênfase na busca pelo cinema em destaque no presente trabalho³⁵.

30 e 40

É a partir da década de 50 que os filmes de tribunais começam a ganhar espaço nas produções de Hollywood. Contudo, em 1939, temos o lançamento de *O Jovem Lincoln* ou, como ficou conhecido no Brasil, *A Grande Esperança* (*Young Mr. Lincoln*), dirigido por John Ford. Este filme retrata o jovem advogado Abraham Lincoln (que já tinha sido personagem de outro filme de Ford, *O Cavalo de Ferro*, de 1924), representado por Henry Fonda. Apresenta várias disputas jurídicas, porém, seu foco principal é mostrar a juventude da figura histórica e sua paixão pelo “direito das pessoas”, pela “distinção entre o certo e o errado” – as bases do surgimento de personagem política tão importante para o contexto norte-americano. O filme teve recepção discreta quando lançado até Serguei Eisenstein dizer que *O Jovem Lincoln* era o filme que ele gostaria de ter realizado.

Na década de 40, outro grande diretor buscou o julgamento como fonte de um filme. Em 1947, Alfred Hitchcock lançou *Agonia do Amor* (*The Paradine Case*), filme que narra a história de Maddalena Paradine, acusada de envenenar seu marido, e de seu advogado, Anthony Keane (Gregory Peck). O advogado apaixona-se pela cliente, e ela se aproveita disso para ser inocentada. Gregory Peck ainda representaria outro brilhante advogado em *O Sol é Para Todos*.

³⁵ Cumpre ressaltar que tal levantamento não esgota os catálogos do cinema deste gênero, posto que as dificuldades para o levantamento de dados sobre esses filmes, cuja maioria se encontra disponível apenas em VHS, só foi possível com a colaboração de proprietários de videolocadoras. Além disso, o constante lançamento de obras novas e mesmo obras antes não lançadas no Brasil, em DVD, não permitiu uma atualização certa até o encerramento deste escrito.

Em 1956, Alfred Hitchcock voltou a discutir sobre o Direito com seu filme *O Homem Errado* (*The Wrong Man*), no qual Henry Fonda atua como um músico, preso ao ser confundido com um assaltante. O filme mostra a imprevisibilidade e a cegueira da lei diante de uma acusação. A busca por um advogado e como funcionam os interstícios da formalidade legal, além da identificação com a situação próxima, tornam o filme um agradável incômodo.

Ainda na década de 50, aconteceu uma adaptação de Agatha Christie, *Testemunha de Acusação*, dirigido por Billy Wilder e com atuação de Charles Laughton, Marlene Dietrich e Tyrone Power. O filme conta com reviravoltas ao estilo da escritora. O advogado britânico Sir. Wilfried Robarts (Charles Laughton) é manipulado por seu cliente (Tyrone Power) e sua esposa (Marlene Dietrich). Num jogo de falsidades, o julgamento do assassinato de uma rica senhora apresenta um caráter dubio, desde seu início, sobre quem conta a verdade. As tradições formais, como as perucas e disposição espacial típicas dos tribunais ingleses auxiliam ao convencimento do espectador. Ao final do filme, já não se sabe, acompanhando o ponto de vista do advogado, como fazer para confiar em seu cliente.

Doze Homens e uma Sentença (*12 Angry Men*) é uma obra que se passa praticamente dentro de uma sala de deliberação do júri. Sidney Lumet, na época um jovem diretor, produziu um filme brilhante com um baixíssimo orçamento. A composição do júri, em julgamentos norte-americanos, é de 12 pessoas, os “doze homens irados”. Fechados até decidirem sobre a inocência ou não do réu, o retrato da discussão sobre os preconceitos humanos, a ignorância, as emoções sobre o pensamento racional baseado em fatos segura o espectador diante de um mesmo cenário. É um filme diferenciado dentro desta temática, pois mostra a falibilidade do processo judicial norte-americano, em detalhes e com uma humanidade impensável.

Em 1959, o diretor vienense Otto Preminger termina *Anatomia de um Crime* (*Anatomy of a Murder*). Baseado em um romance escrito pelo Juiz da Suprema Corte dos Estados Unidos, John D. Voelker, é o primeiro retrato fiel de um advogado. Mas não como um defensor altruísta como o imaginário comum estava acostumado na época e sim como um mercenário em busca do ouro. Retirado de fatos reais, o julgamento do tenente Frederick Manion, acusado de assassinato, é conduzido por Preminger de forma que o enunciatário-espectador participa do julgamento – também não vê o crime, como os jurados do filme, mas o consegue imaginar com as pistas que vão sendo apresentadas na corte. A atuação de James Stewart, como o advogado Paul Biegler, influenciou os seguintes seriados com essa temática.

Pode-se dizer que estes três últimos filmes (*Testemunha de Acusação*, *12 Homens e uma Sentença* e *Anatomia de um Crime*) foram os primeiros clássicos do gênero, ao conseguirem despertar a atenção do público em tramas que se desenvolviam praticamente num mesmo cenário. Mérito dos grandes diretores que souberam conduzir a composição e montagem do filme, com ritmos narrativos que não os tornam, de maneira alguma, enfadonhos como um processo judicial.

60

No início da década de 60 ainda se tem alguns “*courtroom movies*” considerados influentes. *O Vento Será sua Herança* (*Inherit the Wind*, 1960), de Stanley Kramer, com Spencer Tracey, Fredric March e Genne Kelly, coloca em julgamento a teoria darwiniana da evolução contra a Criação Divina. Controverso pelo tema, mostra-se ainda hoje atual, num mundo em que a discussão sobre a adoção de teorias científicas ou preceitos religiosos na educação se faz necessária.

Baseado no romance de Harper Lee, *O Sol é Para Todos* (*To kill a Mockingbird*, 1962), dirigido por Robert Mulligan, mostra um julgamento através do olhar de uma garotinha. Gregory Peck volta a interpretar um advogado – recebendo um Oscar por esta atuação –, dessa vez defendendo, em uma cidade sulista dos Estados Unidos, um negro acusado do estupro de uma jovem branca. É evidente a inocência do réu, mas ninguém quer colocar-se ao seu lado em uma sociedade e época de preconceitos. O defensor Atticus Finch (Gregory Peck) o faz, apesar de não conseguir evitar a morte do acusado.

No ano seguinte é a vez de Orson Welles, em uma adaptação do livro de Franz Kafka, filmar *O Processo* (*The Trial*, 1963), mostrando o labirinto das leis e da burocracia. Apesar de ser uma produção européia, trata-se de um filme em que o entendimento lógico é suplantado pelas sensações das anamorfoses e pela incompreensão do que está acontecendo com Josef K (Anthony Perkins), a personagem principal, acusado e preso, desconhece os motivos ou sequer o crime pelos quais está sendo acusado. Em 1993, uma versão menos artística de *O Processo* (*The Trial*), dirigida por David Hugh Jones, foi estrelada por Anthony Hopkins e Kyle MacLachlan.

Continuando na década de 60, vários filmes contestadores da ordem legal foram produzidos fora do eixo comercial norte-americano. *O Processo de Joana D’Arc* (*Procès de Jeanne d’Arc*, 1962), de Robert Bresson, é uma reconstrução do julgamento de Joana D’Arc, baseada inteiramente nas transcrições do processo.

Z (Z, 1969), de Costa-Gavras, reconta a história de um político de esquerda grego, assassinado a mando do governo militar. O juiz de instrução, que deve investigar o caso, vai às últimas consequências, revelando os verdadeiros autores e mandantes do crime.

No Brasil, em 1967, Luis Sérgio Person filma, adaptando o livro escrito pelo advogado de defesa, *O caso dos irmãos Naves*. Dois irmãos são sentenciados à prisão perpétua por um crime que não cometeram. Mostrando os vários erros da polícia e do poder judiciário, anos após a sentença, o suposto assassinado retorna à cidade, escusando os irmãos Naves de qualquer crime. Esta película retrata como ocorriam as injustiças cometidas através de sistema penal nacional falho, sujeito às convicções subjetivas das autoridades.

70

Ainda seguindo uma linha contestatória, fugindo dos padrões norte-americanos, apresentando uma ideologia politizada, *Sacco e Vanzetti*, de 1971, um filme que conta a história de dois anarquistas acusados e injustamente condenados por assassinato, causa impacto. Ao contrário do cinema americano e muito próximo da obra de Person, apresenta, também, as falhas do sistema judiciário norte-americano, como ele é facilmente manipulável e, principalmente, o preconceito político como razão para punições.

Secção Especial de Justiça (*Section Spéciale*, 1975) é outro filme do diretor Costa-Gavras. Novamente provocando a História, mostra como a França, durante a ocupação nazista, desestabilizou o sistema judiciário ao criar leis posteriores aos crimes cometidos, o que rompe com o princípio da anterioridade da lei e desestabiliza a segurança e certeza do sistema legal.

Em *O Expresso da Meia-Noite* (*Midnight Express*, 1978), um jovem americano, Billy Hayes (Brad Davis) é preso por tráfico. Ambientado na Turquia e baseado em fatos reais, dirigido por Alan Parker e com roteiro de Oliver Stone, o filme descreve o dia-a-dia da pior prisão de Istambul. Após quatro anos preso, quando seu perdão está para ser concedido, Billy sofre uma condenação ainda maior, o que lhe desperta a ira e o faz tentar fugir daquele lugar. Também na linha contestatória, apesar do final feliz, é um filme que choca por mostrar as realidades de um presídio e o choque entre culturas diametralmente opostas.

Norwan Jewinson dirigiu Al Pacino em *Justiça para Todos* (... *And Justice for All*, 1979). Seguindo as influências dos filmes anteriores, Hollywood produziu este filme em antagonismo à lei. Um advogado ético (Al Pacino) é contratado para defender um juiz culpado de estupro. A tensão entre o cumprimento do dever e sua convicção ética é a base da

trama. Mostrando um Poder Judiciário humano, falível, também faz transparecer que o direito depende muito mais do homem e de sua moral do que de um conjunto de leis escritas. Temos, neste filme, um descumprimento da lei que não se pode dizer que é injusto, diante dos valores morais apresentados.

80

As décadas de 80 e 90 são promissoras em quantidade de filmes de julgamento. Paul Newman é um advogado de porta de velório em *O Veredito* (*The Verdict*, 1982). De novo a direção é de Sidney Lumet, mas agora o julgamento é sobre um erro médico. Com as provas aparecendo na última hora, exceto pelo clima triste que ronda a obra toda, trata-se do tradicional filme de julgamento *hollywoodiano*: o advogado cumpre as passagens do mito do herói, a parte fraca vence, as autoridades endinheiradas perdem, o sistema funciona.

Acusados (*The Acused*, de Jonathan Kaplan, 1988) também trabalha com a vitória do lado fraco sobre o forte através da instituição judiciária. Seguindo os mesmos pressupostos, o sistema judiciário e a lei conseguem alcançar o justo, a verdade sobre o crime. E é apenas com relação ao delito (neste último, a acusação é de estupro) e ao gênero das partes (uma mulher é a defensora do lado fraco) que se tem, na narrativa, a diferença entre uma obra e outra.

O Fio da Navalha (*Jagged Edge*, 1985) é um suspense estrelado por Glenn Close e Jeff Bridges, guiado por [Richard Marquand](#). Uma mulher da alta sociedade e sua empregada são assassinadas. O acusado é seu marido (Jeff Bridges), dono de um jornal na cidade. Para apimentar a trama, o acusado é arquiinimigo do promotor que o denuncia. O réu contrata e seduz a melhor advogada criminal da região (Glenn Close). Mesmo do lado do acusado, o conflito pessoal da advogada, entre estar defendendo um inocente ou um culpado, permanece latente, uma vez que não confirma sua crença na inocência do mesmo.

Em 1987, outro grande suspense, *Sob Suspeita* (*Suspect*), estrelado por Cher. A história parte do suicídio de um juiz e do assassinato de sua secretária. O que diferencia este filme dos outros é a criatividade narrativa: acusado, Carl Anderson (Liam Neeson), é um mendigo surdo-mudo e um dos jurados, Eddie Sanger (Dennis Quaid) acaba se apaixonando pela advogada de defesa, Kathleen Riley (Cher).

A partir da década de 80, uma enxurrada de filmes sobre litígios legais foi lançada. *O Último Homem Inocente* (*The Last Innocent Man*, 1987) repete a história do advogado que se apaixona pela mulher do cliente (como em *Anatomia de um Crime*).

Considerado medíocre pela crítica, é representante dessa espécie de produção *hollywoodiana* que investe no tema, mas não se destaca. Seguem esta linha – filmes de julgamento sem apresentar um diferencial, lembrando que é esse diferencial que enriquece o gênero e atrai o público – *Este advogado é uma parada* (*From the Hip*, 1987), *Inocente ou culpado* (*Criminal Law*, 1988), *Justiça corrupta* (*True Believer*, 1989), *Roe X Wade* (1990), *O veredicto final* (*Final Verdict*, 1991), *À sombra da justiça* (*The Good Fight*, 1992), *Confronto com a justiça* (*Blind Judgment*, 1993), *O peso da verdade* (*The Burden of Proof*, 1994), *Paris Trout* (1997), entre outros. Alguns destes filmes inexpressivos, vale lembrar, chegam ao Brasil como “venda casada”, em pacotes, exigência das distribuidoras para a aquisição de obras mais procuradas.

1989 é o ano em que Constantin Costa-Gavras volta com um tema polêmico em *Muito mais que um crime* (*Musicbox*). Mesmo contando com a estrutura de Hollywood, sua película não perde a acidez. A acusação de um pacato imigrante austríaco como sendo um temível soldado do exército nazista seria fácil de julgar, se ele já não estivesse a mais de 40 anos vivendo em harmonia com a sociedade americana e se a condução do filme não se fizesse através do olhar de sua advogada de defesa – sua filha. Um filme que faz pensar sobre a validade da aplicação de uma sentença como forma de punir fatos há muito tempo passados.

90

O Reverso da Fortuna (*The Reversal of Fortune*, 1990), dirigido por Barbet Schroeder, é baseado em fatos reais, e conta a história de um aristocrata, Claus von Bulow (Jeremy Irons) acusado de tentativa de assassinato da esposa, Sunny (Glenn Close). Baseado no livro escrito pelo advogado de defesa de von Bulow, Dershowitz – um dos defensores de O. J. Simpson –, além da ótima atuação de Jeremy Irons, a forma de narrar do filme traz um algo a mais. A história é contada em *flashback* pela própria vítima, em coma, evidenciando um lado da verdade, mas ainda deixando uma grande dúvida sobre realidade dos fatos.

Ainda, no ano de 1990, *Acima de Qualquer Suspeita* (*Presumed Innocent*), do diretor Alan J. Pakula, tem como cenário não apenas as cortes de uma típica cidade estadunidense, mas também o gabinete dos promotores de justiça. O promotor de justiça Rusty Sabich (Harrison Ford), deve encontrar o assassino de sua colega de trabalho. O que ninguém sabe é que ela também era sua amante, o que, aos olhos do público, torna Rusty o principal suspeito. A rede de corrupção do Sistema Judiciário vai ganhando forma com o filme. A colocação de um promotor como réu inverte completamente o costume dos filmes de

tribunais. Trata-se muito mais de um filme também sobre os bastidores da Justiça do que sobre o Direito. Baseado no best-seller homônimo de Scott Turow, autor especializado em *thrillers* jurídicos.

Em 1991, *Julgamento Final* (*Class Action*) coloca pai e filha em lados opostos de um tribunal. O pai, Jedediah Tucker Ward (Gene Hackman) é um advogado militante dos direitos civis enquanto sua filha, Maggie Ward (Mary Elisabeth Mastrantonio) é uma procuradora de um escritório com grandes indústrias como clientes. A batalha judicial é sobre a fabricação de um modelo de carro, que, se abalroado por trás, explodia. Os queixosos acusam a empresa fabricante de conhecer o defeito e não fazer o *recall* dos automóveis, contando com a pequena probabilidade de alguém entrar com uma ação por danos. O título original do filme, *Class Action*, é uma referência ao tipo de ação que se tem no direito do consumidor, como no caso, uma ação de classe (grupo determinado daqueles que adquiriram o produto – o carro, no filme).

Baseada na peça teatral com o mesmo nome, *Questão de Honra* (*A Few Good Men*, 1992), de Rob Reiner, é um modelo do cinema de julgamento *hollywoodiano*. Um jovem advogado, inseguro, é chamado para defender dois soldados acusados de assassinato. Como resta claro no decorrer do filme, as reviravoltas ocorrem apenas na medida em que não se encontra como provar a verdade que já sabe dos fatos: os soldados apenas seguiam ordens. Ao final temos a aplicação do direito com a relação do justo, encontra-se a verdade através da corte e assim se faz justiça – e um final feliz.

Uma comédia sobre tribunal, lançada em 1992, *Meu Primo Vinny* (*My Cousin Vinny*) mostra as atrapalhadas de um advogado recém aprovado no *bar exam*³⁶. Chamado para defender seu primo e um colega acusados de assassinato, Vinny (Joe Pesci) e sua noiva (Marisa Tomei), num aparente filme superficial demonstram como contestar provas e falsas evidências a partir de bom senso e conhecimento. Dirigido por Jonathan Lynn, este filme deu o oscar de melhor atriz coadjuvante à Marisa Tomei.

Um grande filme de tribunal, um drama sobre a Aids e a discriminação, estréia no ano de 1993. *Filadélfia* (*Philadelphia*), comandado por Jonathan Demme apresenta um advogado homossexual e aidético, Andrew Beckett (Tom Hanks), sendo defendido por outro advogado, Joe Miller (Denzel Washington), contra um escritório de advocacia. Andrew Beckett pleiteia uma indenização, acusando seu antigo empregador de tê-lo demitido por

³⁶ Exame ao qual são submetidos os bacharéis de Direito para poderem exercer a advocacia. Similar ao exame da Ordem dos Advogados.

causa de seu problema de saúde. Também enquadrado no típico formato trajetória do herói, provas de última hora, vitória do mais fraco sobre o endinheirado, bom funcionamento do sistema judiciário e final feliz, tem como ponto forte a discussão sobre a discriminação e preconceito aos aidéticos, quando o tema ainda era visto como um tabu pela sociedade.

Em 1993 também foi lançado *Em Nome do Pai* (*In the Name of the Father*), filme inglês, mas contando com grandes artistas e alto orçamento. Mais uma vez as cortes inglesas e as perucas brancas são retratadas pelo cinema. Nesta montagem, o personagem principal é acusado de terrorismo, de ser um soldado do IRA. Como se não bastasse, seu pai acaba também sendo preso com integrante do exército radical irlandês. Os dois passam um grande tempo na prisão e lá o pai falece. O filme, baseado em fatos reais, descreve a luta judicial do filho para provar a inocência e limpar o nome do pai.

Assassinato em Primeiro Grau (*Murder in The First*, 1993), dirigido por Marc Rocco, tem como proposição a vida de um condenado, acusado de assassinar seu colega de cela. Os maus-tratos vividos pelos presidiários são o enfoque do diretor. Um jovem advogado, James Stamphill (Christian Slater), vai defender o preso de Alcatraz. Tema já muito bem discutido em *O Expresso da Meia-Noite*, onde um americano acusado de tráfico de drogas acaba sofrendo com a vivência numa prisão turca.

Ao longo da década de 90, a figurativização de julgamentos pela indústria de Hollywood foi inspirada, em sua maioria, na adaptação de *best-sellers* dramáticos de julgamento, principalmente os escritos pelo autor americano John Grishan. Estas adaptações originaram filmes como *A Firma* (*The Firm*, 1993), *O Cliente* (*The Client*, 1994), *Tempo de Matar* (*A Time to Kill*, 1996) e *O Homem que Fazia Chover* (*The Rainmaker*, 1997).

A Firma, dirigido por Sidney Pollack, estrelado por Tom Cruise e Gene Hackman é a história de um jovem e ambicioso advogado, contratado por um escritório renomado de advocacia. Mas o jovem advogado (Tom Cruise), após tomar conhecimento de atividades clandestinas envolvendo sonegação de impostos e corrupção, realizadas pelo seu escritório, resolve investigar os fatos e acaba se envolvendo numa bela trama. Muito mais um filme de suspense do que particularmente um filme sobre tribunal, o interessante é a exibição dos bastidores do funcionamento de um escritório de advocacia. *O Cliente*, conduzido por Joel Schumacher, segue esta mesma linha de suspense-ação-tribunal, contudo o destaque é para uma testemunha de um crime e sua relação com uma advogada (Susan Sarandon).

Já *Tempo de Matar* e *O Homem que Fazia Chover*, são típicos filmes envolvendo a aplicação direta da lei. No primeiro, também dirigido por Joel Schumacher, temos um caso

de assassinato (vingança). Um pai de família negro (Samuel L. Jackson), atira contra dois brancos sulistas acusados de agredir e estuprar sua filha de 7 anos. Para sua defesa, contrata um advogado branco (Matthew McConaughey), que com uma declaração final brilhante levanta a real discussão por trás do julgamento, o racismo.

Em *O Homem que Fazia Chover*, Francis Ford Coppola mostra a presença da ideologia romântica do jovem advogado (Matt Damon) em contraste com a busca desenfreada por dinheiro dos outros advogados. Um filme que se conduz pela emotividade, tem como caso central a disputa entre um plano de saúde e um cliente com câncer. O jovem advogado Rudy Baylor defende seu cliente até a última instância, vencendo a causa ao final, mas também desistindo de exercer a advocacia, descontente com as relações da Justiça.

1996 foi um ano movimentado no gênero. *Fantasma do Passado* (*Ghosts of Mississippi*), mais um filme com este tema dirigido por Rob Reiner, levanta a hipótese de se condenar um antigo membro da Ku Klux Klan, trinta anos após o crime. Com a presença de Whoopi Goldberg como a viúva do ativista negro assassinado e Alec Baldwin como o promotor de justiça, exceto por levantar questões polêmicas como o racismo e a possibilidade de se julgar alguém com tanto tempo de defasagem com relação ao crime, a película também não foge ao padrão do gênero. Rob Reiner repete os chavões de *Questão de Honra*, apenas com uma roupagem diferente.

O Povo contra Larry Flynt (*People vs. Larry Flynt*), lançado em 1996, de Milos Forman, baseia-se na vida do editor da revista Hustler. O filme mostra as passagens de Larry Flynt (Woody Harrelson) pelos tribunais norte-americanos, acusado de pornografia. Com um clima controvertido – muito em função da própria personagem principal – a discussão entre liberdade de expressão e privacidade ganhou notoriedade graças a este caso. O caso verídico foi julgado em favor de Larry Flynt e sua revista em 1988 pela Suprema Corte dos Estados Unidos.

Continuando no ano de 1996, um drama de tribunal com um final um tanto quanto inusitado. *As Duas Faces de um Crime* (*Primal Fear*), aponta para um típico filme de tribunal *hollywoodiano*: um advogado galã, representando um (suposto) inocente fraco e indefeso contra o poder das autoridades. Tudo caminha muito bem, a evidência que prova a inocência do réu aparece no último instante do julgamento e salva a todos, preenchendo o final feliz do filme. Exceto por esse ainda não ser o final. O público é tão manipulado quanto o advogado: o réu cometeu o crime, mas fingiu tudo e conseguiu, através dos meios legais, escapar da sanção.

A ficção toma conta dos tribunais em *O Advogado do Diabo* (*The Devil's Advocate*, 1997). Novamente a figura do jovem advogado, Kevin Lomax (Keanu Reeves), que, em função da ganância, abandona suas convicções para trabalhar em um grande escritório. Contudo, trata-se de um escritório especializado na defesa de culpados. O chefe do escritório é John Milton (Al Pacino), revelando-se, ao final da história, como o próprio diabo – e provável pai de Kevin Lomax. Apesar da figuratividade, a discussão da moral contra a ganância é bem aparente.

Amistad, dirigido por Steven Spielberg, conta a saga de escravos que estavam sendo traficados por espanhóis durante o ano de 1839 e amotinam-se contra a tripulação, desembocando na costa norte-americana. A maior parte das batalhas em corte do filme discute o direito a propriedade – os escravos eram vistos como mercadorias – e o direito à liberdade dos amotinados, vistos, não mais como mercadorias, mas como seres humanos. Baseado em fatos reais, apresenta a figura política norte-americana de John Quincy Adams através do ator Anthony Hopkins.

A Qualquer Preço (*A Civil Action*, 1998) de Steven Zaillian traz uma ação coletiva, tipo de procedimento legal típico nas questões que envolvem, como é o caso do filme, direitos ambientais. John Travolta é o advogado Jan Schlichtmann, a primeira vista um advogado inescrupuloso, mas que se envolve emocionalmente com seus clientes e acaba deixando sua firma advocatícia ir à bancarrota em função de uma ação contra uma empresa poluidora. Sem grandes novidades, com exceção do tema ambiental.

00

No ano 2000 a indústria de Hollywood segue a linha com os filmes de julgamento. Em *Regras do Jogo* (*Rules of Engagement*, 2000), de Willian Friedkin, uma corte militar é composta para julgar as ações do coronel Terry L. Childers (Samuel L. Jackson), quando este teve que comandar a retirada do corpo diplomar de uma embaixada americana em um país do Oriente Médio. O coronel, acusado de atirar em mulheres e crianças, tem em seu advogado, coronel Hayes Hodges (Tommy Lee Jones), a esperança de conseguir provar que sua ação foi provocada pela população e terroristas daquele país. Típico filme que ressalta o nacionalismo e imperialismo americano através de seus exércitos e tradições militares.

Com sequência em 2003 dirigida por Charles Herman-Wurmfeld, *Legalmente Loira* (*Legally Blonde*) estréia em 2001. Uma comédia que mostra uma loira rica e mimada

sofrendo na universidade de direito de Harvard, apenas para seguir o namorado. A loira, interpretada por Riese Wintherspoon, acaba se tornando uma ótima advogada de defesa para um público alvo parecido com o de sua criação. Com um humor infantil, o filme acaba apresentando uma seqüência de tribunal final típica dos filmes comerciais, com reviravoltas e a vitória dos “heróis”.

A *Guerra de Hart* (*Hart's War*, 2002) mais uma corte militar é montada. Contudo este tribunal é apresentado dentro de um campo de concentração nazista, com prisioneiros integrantes do exército americano. O coronel Willian A. McNamara (Bruce Willies), instala um tribunal após o assassinato de um soldado negro dentro do campo. O tenente Thomas Hart (Collin Farrell) é nomeado para defender o acusado – outro soldado negro. Contudo, o julgamento não passa de uma distração para os soldados alemães enquanto os prisioneiros ensaiam uma fuga.

Em 2003 o cinema *hollywoodiano* investe sem margens de erro novamente.

Produz *O Júri* (*Runaway Jury*, de Gary Fleder), com um elenco de caras estrelas como Dustin Hoffman, Gene Hackman e John Cusack, baseado no grande sucesso literário de John Grishan. Sem correr riscos, o filme é uma adaptação do livro, feito para a bilheteria. Numa ação movida contra as empresas produtoras de armamento bélico, um jurado começa a cobrar suborno dos advogados alegando que detém o poder de manipular o júri.

Seleção do *corpus* de análise

Após o levantamento histórico dos filmes de julgamento, cumpre explicitar a escolha do *corpus* de análise. A seleção deu-se baseado nas diferenças narrativas e no contraste entre a sensação de euforia e desfora apresentadas ao final do filme. O primeiro filme escolhido deveria ser aquele que presentificasse melhor o modelo de Hollywood. Procurou-se buscar um filme que fosse o representativo da maioria das películas com essa temática.

Questão de Honra (*A Few Good Men*, 1992) apresentava todos os indícios comuns à maioria dos filmes de tribunal produzidos comercialmente. A personagem principal era um advogado jovem, galã, vivido por uma famosa estrela de Hollywood (Tom Cruise). Com seu par romântico platônico (Demi Moore), o defensor lutava do lado dos mais fracos (soldados rasos) que estavam apenas cumprindo ordens superiores, ao serem acusados de assassinato. Defendendo, desde o início do filme, o lado dicotômico justo – posto que o filme evidencia as qualidades que devem ser ressaltadas e exaltadas como “boas” nas personagens – o advogado com estilo despojado, fã de esportes, conquista a platéia através da identificação com a personagem. Com a maior parte do filme tendo como cenário um tribunal, girando a trama em torno do julgamento dos soldados, este filme foi o escolhido para representar a grande massa de produções *hollywoodianas*.

Alguns fatores similares a outros filmes também influenciaram a determinação de *Questão de Honra* como uma das bases de análise: a apresentação completa de um procedimento judicial (começo/ meio/ fim); um vilão bem representado e exposto; a reviravolta final, conseguindo sancionar a autoridade, o vilão do filme; os jogos probatórios, os altos e baixos do time dos “bonzinhos”; o suspense evidenciado pelo conhecimento do espectador da verdade dos fatos, mas por não conseguir expô-los através dos meios processuais possíveis. Por último, o cumprimento das normas legais – da legalidade – para se alcançar o justo, a apresentação verdadeira dos fatos no tribunal, o que faz o final do filme ser considerado um final feliz (eufórico).

Para a segunda opção base a ser analisada, tentou-se achar uma narrativa que fugisse da presença do justo, do verdadeiro sendo apresentado na corte. Em *Duas Faces de um Crime* (*Primal Fear*, 1996), repetem-se alguns fatores similares ao gênero “filmes de

tribunais”, tais como: o advogado-herói-galã (Richard Gere), a trama envolvendo uma parte aparentemente fraca e pobre contra autoridades ricas, um bom vilão, um par romântico, o tribunal como principal cenário. Contudo, apesar das semelhanças, ao final do filme não se tem a euforia gerada por um final feliz. Pelo contrário. No filme *Duas Faces de um Crime*, o que pode ser apreendido ao final do filme é um gosto amargo da derrota, uma sensação de ter sido enganado, passado para trás. Apesar do herói conseguir, através dos meios legais – posto que é a sentença que determina sua vitória – livrar seu cliente, o lado fraco da relação jurídica, da condenação, temos um desfecho surpreendente. O advogado-herói foi manipulado pelo réu. Tendo cometido o crime, através de artimanhas discursivas, o réu conquistou a confiança do advogado, o que fez este último não olhar com a razão para as evidências, mas apenas de forma cega e emotiva. Encontramos assim um oposto ao primeiro filme, *Questão de Honra*. Um filme cuja legalidade havia realizado algo injusto – não condizente com a veracidade dos fatos mostrados.

Procurando ainda a diversidade narrativa para buscar os diferentes efeitos de sentido de justiça produzidos pelo cinema de Hollywood, em oposição aos filmes acima descritos, viu-se em *Justiça para Todos* (...And Justice for All, 1979) a complementação, com a realização de um fato justo, mas descumpridor da lei. Arthur Kirkland (Al Pacino) é um advogado cujas ligações éticas familiares fazem transparecer suas razões para advogar, busca sempre a humanização dos fatos em oposição ao seu rival/ vilão no filme, um juiz que não vê os réus como pessoas, mas como a escória da humanidade e apenas sabe aplicar a lei em sua literalidade. Novamente estavam presentes alguns aspectos comerciais das grandes produções: um advogado galã, crente na justiça; seu par romântico; um vilão intolerante e autoritário; o tribunal (Fórum) como o principal cenário da narrativa. Este filme se diferencia dos outros dois por ir contra a manutenção da lei: o advogado rompe a legalidade do sigilo com seu cliente para fazer justiça com suas próprias mãos (ou palavras, no caso). Assim temos um filme fundado num ato ilegal, mas desencadeando o aparecimento verdadeiro dos fatos, realizando o justo.

Sempre tendo a teoria semiótica discursiva como base metodológica para a composição da dissertação, verificou-se que, para completar o quadrado semiótico proposto por Greimas, faltava um vértice a ser preenchido por um filme. Deveria ser um filme que representasse a lacuna do descumprimento da legalidade culminando num ato de injustiça, ou seja, o não aparecimento da realidade do ato diante de uma não-legalidade. Diante dos filmes de Hollywood levantados, não foi encontrado uma película que articulasse a sensação

disfórica de um fato injusto e ilegal.

Cumprir explicar que, diante dessas primeiras visões do filme, levantou-se a hipótese do seguinte quadrado semiótico, baseado na decisão ou não decisão do tribunal e a relação com a disposição verdadeira dos fatos:

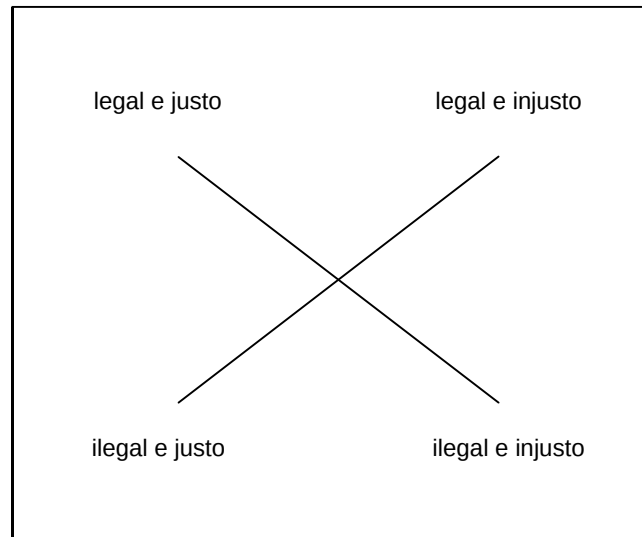


Figura 7

A categoria do “justo” aqui apresentado, vale dizer, corresponde à verdade dos fatos mostradas através dos filmes: quem matou quem, a mando de quem, quando. Só pode ser criada tal categoria porque estes filmes analisados permitem ao espectador conhecer as minúcias do crime antes mesmo da sentença ser proferida pelo tribunal.

Recorte do *corpus* para o estudo

Uma vez escolhidos os filmes que completam o *corpus* de análise, optou-se, como ensina a teoria semiótica, por deixar o objeto ditar os melhores caminhos para dele se aproximar e, também, tê-lo como guia da melhor metodologia a ser instaurada na pesquisa; ou seja, privilegiaram-se as indicações do próprio material de estudo. Para ampliar a estruturação e deter-se teoricamente em situações concretas de análise, de cada filme foram selecionadas seqüências que, de uma forma ou de outra, acabaram por ser as partes constituintes do entendimento da impressão cognitiva e sensível de justiça que se pretende observar.

Em princípio, verificou-se que a seqüência final dos filmes, compreendendo uma parcela temporal anterior ao ponto de virada da narrativa até seu desfecho, conseguia resumir o núcleo da história, revigorando a trama já passada e, além disso, transmitir ao enunciatório o sentido final intencionado pelo enunciador. Assim, encontra-se no transcorrer desta última seqüência, ou melhor, na composição e relação mediadora do enunciado, de forma mais profícua, o efeito de sentido de justiça. Uma vez que na composição de um filme *hollywoodiano* seu final deve ter um grau de surpresa elevado, instigando a atenção do espectador até o início dos créditos finais, a tensão criada nos minutos finais da narrativa é sempre maior que a do desenvolver do filme.

Além disso, as seqüências selecionadas dos “finais” dos textos pretendem-se conclusivas, no sentido de envolver o enunciatório na visão do enunciador sobre aqueles fatos que, agora, estão em processo de julgamento. Esse ato de julgar é apreendido tanto na interpretação do espectador, como dentro da própria diegética, uma vez que é neste período citado que a instância jurídica toma forma concreta na narrativa fílmica. De um lado, no enunciado, por meio da figura do juiz e dos jurados, que são os que ditam os valores que o enunciador objetiva que permaneçam vigorando dentro do convívio social e os valores que serão punidos por não se enquadrarem nos ditames do contrato social. De outro, na enunciação, por meio da relação comunicativa estabelecida entre enunciador e enunciatório no decorrer do enunciado. Vale lembrar que enunciado e enunciação são pares pressupostos, o que faz com que a mesma cena possibilite uma descrição e análise da experiência dos efeitos de sentido de justiça desencadeados pelo processo filmado que se dá diante dos olhos do

espectador.

Com tal arranjo, as seqüências finais apresentam os actantes da Justiça, dentro do tribunal, investidos de papéis que, desde antes da confecção do roteiro, em busca da verossimilhança, encontram-se definidos em virtude da função de cada agente judicial – um saber que é partilhado por todos da sociedade ali refletida. Teremos sempre algum responsável pelo suposto descumprimento de um mandamento legal (réu), auxiliado pelo seu defensor (advogado de defesa), que batalha contra o acusador (promotor), sob a batuta do coordenador da ordem (juiz), que, ao final, apenas acata a decisão dos representantes da sociedade (júri). Na escolha definidora do *corpus*, optou-se por filmes cujo fato ensejador do julgamento foi um crime doloso contra a vida. Apesar de a discussão dentro da área do Direito não ser o foco deste estudo, cumpre advertir que o sistema legal norte-americano, que se encontra figurativizado nos filmes ora analisados, diferencia-se do sistema em vigor no Brasil.

No desenvolver das análises, verificou-se ser relevante destacar a imposição, desde o princípio do filme, da intencionalidade do sujeito da enunciação em estabelecer o que Bettetini iria denominar uma “conversação audiovisual”. Deste modo, foi escolhido também trabalhar analiticamente a primeira seqüência dos filmes em pauta, uma vez que neste conjunto de cenas tem-se a condução de entrada, por parte do enunciador ao espectador, para o seu ingresso no ambiente fílmico como parceiro enunciatário. Destacamos que essa ambientação fílmica tem a tarefa de promover a neutralização da separação entre o mundo do filme e o mundo em que o espectador está situado. Ao final desta construção enunciativa, o espectador se encontra, doravante, instalado nos enquadramentos do discurso, da forma antes pressuposta pelo sujeito da enunciação.

Estes primeiros conjuntos de cores, luzes, formas, velocidades têm a função significante de empreender a “conquista” do espectador para assinar com ele um acordo tácito: vive-se a imersão no mundo do discurso, mediado pela enunciação. Ou nos termos como E. Landowski define: “o viver no mundo do discurso faz ser o mundo textual.”

Apresentação das provas

“O desafio da análise talvez seja reforçar o deslumbramento do espectador, quando merece ficar maravilhado, mas tornando-o um deslumbramento participante”.

Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété

Diante da seleção do *corpus* e do recorte sobre o *corpus*, resta apresentar como serão feitas as análises. A metodologia empregada para o estudo do efeito de sentido de justiça é a proposta por Algirdas Julien Greimas e sua semiótica discursiva.

Breve histórico da semiótica discursiva

A teoria semiótica discursiva, desenvolvida por Greimas (1917 – 1992), e posteriormente desenvolvida por estudiosos como Eric Landowski, Jean-Marie Floch, Claude Zilberberg, Jacques Fontanille, Paolo Fabbri, Denis Bertrand, os companheiros da primeira geração e, no Brasil, desenvolvida por José Luiz Fiorin, Diana Luz, Edward Lopes, Ignácio Assis Silva, Luiz Tatit e Ana Claudia de Oliveira, descende seus princípios da análise estrutural. As fontes da semiótica greimasiana têm origem, principalmente, nos estudos da lingüística estrutural de Hjelmslev e na antropologia de Claude Lévi-Strauss. Apesar de conceituar sua teoria como um “projeto semiótico”, a contribuição de Greimas para os estudos semióticos é gigantesca, ampliando os objetos de estudos da palavra escrita à arquitetura, pintura, vitrinas, direito, etc.

Com uma metodologia de análise própria, a semiótica discursiva desenvolveu

conceitos específicos para facilitar suas análises, chegando Greimas a publicar dicionários de semiótica. A semelhança entre alguns conceitos dessa teoria e conceitos da Ciência Jurídica fazem-se presentes como os termos *fidúcia*, *contrato*, *sanção*, entre outros. Contudo, a semelhança de significantes não acarreta em semelhança de significados. Este adendo é apenas para explicitar que os termos utilizados deverão ser considerados sob o ponto de vista semiótico e não sob o olhar do direito.

A noção de texto fílmico

O objeto de estudo da semiótica discursiva é o texto cujo conteúdo tem uma manifestação corporal, a expressão. De forma mais explícita, a semiótica busca, através do percurso gerativo de sentido, mostrar *o que o texto diz e como ele é construído para dizer o que diz*. Construção essa que é traçada de rigor científico e uma metodologia geral a todos os textos.

O percurso gerativo de sentido é “a *disposição ordenada das etapas sucessivas pelas quais passa a significação para se enriquecer e, de simples e abstrata, tornar-se complexa e concreta*”³⁷ ou “*modelo de constituição do texto*”³⁸. Percurso, por determinar um caminho lógico, do chamado nível discursivo mais concreto (enunciação, figuratividade, temática), explícito, para o nível fundamental (lógico-discursivo), “generalizante”, passando pelo nível narrativo. “Gerativo” em oposição a “genético”, por estudar o desenvolvimento lógico da produção do sentido e não sua evolução histórica. “Sentido” porque para Greimas a semiótica deveria se preocupar com o estudo da produção de significação. Assim, orientados pela descrição e análise dos níveis do percurso gerativo de sentido o objetivo da metodologia nos possibilita encontrar *como se dá a geração do efeito de sentido* de justiça, nos filmes selecionados vistos como texto.

Um filme é uma composição criativa a partir de várias outras linguagens; a linguagem verbal (nos letreiros e na comunicação entre as personagens), a linguagem gestual

³⁷FLOCH, Jean-Marie. *Alguns conceitos de semiótica*. Em *Documento de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas 1*. Tradução de Analice Dutra Pilar. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2001.

³⁸NÖTH, Winfried. *A semiótica no século XX*. São Paulo: Annablume, 1996.

(a gesticulação dos atores), a linguagem sonora (diálogos, efeitos sonoros, trilhas sonoras, silêncios), a iluminação, a maquiagem, a cenografia, a linguagem do vestuário, entre outras linguagens. Contudo, não interessa estudar as diferentes linguagens que produzem a obra audiovisual em separado, e sim o sentido que elas transpassam no seu conjunto, dentro daquela composição sincrética específica.

Além disso, o sentido de uma dada linguagem é resultado da manifesta reunião de seu plano da expressão com seu plano do conteúdo. O plano do conteúdo, define Floch, “*é o plano onde a significação nasce das variações diferenciais graças às quais cada cultura, para pensar o mundo, ordena e encadeia idéias e discurso*”³⁹. Já o plano da expressão o mesmo semiótico define: “*é o plano onde as qualidades sensíveis que possui uma linguagem para se manifestar são selecionadas e articuladas entre elas por variações diferenciais*”⁴⁰. Um filme, por exemplo, é uma reunião de um plano da expressão (luz, enquadramento, montagem, som, etc.) com um plano do conteúdo (uma história, uma ficção, um drama etc).

Mas numa linguagem como o cinema, como estudar o sentido formado por um aglomerado de linguagens, como a fotografia, a linguagem musical, sonora, gestual, verbal, visual? José Luiz Fiorin explica:

*“O que seria uma teoria própria dos textos que resultam de um fazer coletivo? No caso do cinema, seria uma descrição do fazer do iluminador, do diretor de fotografia, do figurinista, etc.? Mas uma descrição do fazer real não é uma teoria. Esse problema do enunciador coletivo, na realidade, é um falso problema, pois, do ponto de vista da significação, o que o enunciatário (o receptor) apreende é um todo de sentido e não o sentido dado pela iluminação, pelo figurino etc. O problema real é como se processa a enunciação nas linguagens sincréticas, como as diferentes linguagens que a constituem manifestam um todo organizado de sentido.”*⁴¹

³⁹ FLOCH, Jean-Marie. *Alguns conceitos de semiótica*. Em *Documento de Estudo do Centro de Pesquisas Sociossemióticas 1*. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2001.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ FIORIN, José Luis. *Semiótica e Comunicação*, em *Galáxia número 8*, págs.13-30. São Paulo: EDUC; Brasília: CNPq, 2004.

Assim, segundo Fiorin, para a análise do sentido de um texto, faz-se necessário o estudo do processamento da enunciação, da colocação em discurso das estruturas semio-narrativas. A enunciação, também segundo Fiorin, “*é o meio pelo qual o falante produz o enunciado*”⁴². Transpondo para o cinema poderíamos entender a enunciação como o conjunto das composições das linguagens técnicas, enquadradas pelo olhar da câmera que, em última análise, seguirá as orientações do diretor. É através do olhar maquínico e das escolhas do diretor que o espectador toma contato com o texto fílmico. Fiorin continua sua explicação, sobre a significação afirmando que:

*“O sentido gerado por um filme não é diferente daquele gerado por um romance. O que distingue um objeto do outro é apenas a forma de manifestar essa significação, é o plano da expressão.”*⁴³

Assim, textos diferentes podem ter o mesmo sentido, o mesmo conteúdo. É o caso das adaptações de livros para cinema, que acabam se diferenciando apenas no plano da manifestação, uma vez que o plano do conteúdo permanece o mesmo. É o que explica aquele exemplo da manifestação de negação, que pode ser expressa por um balançar lateral da cabeça, uma aceno do dedo indicador ou simplesmente a expressão oral da palavra “não”.

Retomando o objeto de estudo, o texto fílmico, segundo Desiderio Blanco:

“La función semiótica se produce cuando un plano de la expresión se articula con un plano del contenido, y esa articulación tiene que vérselas con las “materias” que entran en juego: materia del plano de la expresión, materia del plano del contenido. Pues, como señalo acertadamente Ch. Metz (1971: 165), “la forma [de la expresión del contenido] sería diferente se estuviera inscrita en otra materia”. De ahí que cualquier “materia”, cualquier “tema”, al inscribirse, aun con sus propias formas, en una cinematográfica, se “cinematografiza”, adquiere caracteres cinematográficos. Y, en consecuencia, produce “efectos de sentido” que no produciría en una novela o en una obra de teatro, o en la vida cotidiana. Tales “efectos de sentido” emergen, en el

⁴² FIORIN, José Luis. *Semiótica e Comunicação*, em *Galáxia* número 8, págs.13-30. São Paulo: EDUC; Brasília: CNPq, 2004.

⁴³ Idem.

cine de la “puesta en escena”. La puesta en escena no es otra cosa que el proceso de discursivización del filme, es decir, el discurso fílmico en acto, el discurso fílmico en el proceso de su generación inmanente.”⁴⁴

Com a colocação de Desiderio Blanco, podemos ver que, assim como também afirmou Fiorin, para estudar o efeito de sentido produzido por um filme é necessário compreender os mecanismos, as estratégias de “composição” desse texto, as formas, as escolhas dos modos como ele “fala” ao enunciatário-espectador. Fiorin novamente explica essa construção do espectador pressuposto pelo enunciado:

“O enunciador e o enunciatário são o autor e o leitor, o produtor do texto e seu receptor. Cabe, porém, uma advertência: não são o autor e o leitor reais, em carne e osso, mas o autor e o leitor implícitos, ou seja, uma imagem do autor e do leitor construída pelo texto. No cinema, por exemplo, o enunciador é o diretor: não, evidentemente, o diretor de carne e osso, mas sua imagem construída pela sua obra.”⁴⁵

Para a análise das estratégias enunciativas no cinema de Hollywood, utilizamos o conceito de Gianfranco Bettetini, “conversação audiovisual”⁴⁶, nos termos em que foi

⁴⁴ BLANCO, Desiderio. Semiótica del texto fílmico. Fondo de Desarrollo Editorial: Lima, 2003.

⁴⁵ FIORIN, José Luis. *Semiótica e Comunicação*, em *Galáxia número 8*. São Paulo: EDUC; Brasília: CNPq, 2004.

⁴⁶ Em explicação cedida pela Professora Dra. Yvana Fachine: “Gianfranco Bettetini define o tipo de estratégia enunciativa observada nos meios audiovisuais de comunicação unidirecional – o cinema e a tv, por exemplo – como uma “conversação” textual ou como um “diálogo” entre os simulacros que o próprio texto representa dentro de si. Esta “conversação” simbólica nada mais é do que a estratégia comunicativa do texto construído a partir das hipóteses sobre o comportamento do provável espectador; comportamento este que passa a “fazer parte” do próprio texto por meios da instância do enunciatário. Toda estratégia comunicativa do texto cinematográfico, segundo Bettetini, está ancorada em um sujeito da enunciação fílmica (enunciador pressuposto + enunciatário pressuposto) que corresponde, na verdade, a um aparato conceitual ausente construído tecnicamente (ângulos, movimentos de câmera, montagem, etc.). Segundo Bettetini, este aparato “vê” as coisas antes do espectador e pelo espectador, induzindo projetivamente um comportamento adequado de “leitura”. Tudo isso para que “o espectador converse com o texto como o texto deseja”. Este aparato corresponde também a ausência de “quem” é colocado pelo espectador no lugar da câmera, ou seja o sujeito enunciator. Nos texto audiovisuais, explica Bettetini, este sujeito enunciator é, essencialmente, uma

apresentado por Yvana Fechine no exame de qualificação dessa dissertação. A relação criada entre espectador e enunciado só existe devido a uma conjectura antecipada, por parte do sujeito da enunciação – sujeito duplo, a enunciação processa-se entre enunciador e enunciatário. No caso das obras audiovisuais, a composição deste sujeito se daria por meio do conjunto dos procedimentos técnicos, selecionados previamente por um diretor e concretizados através do olhar da câmera. Em outras palavras: durante a feitura do enunciado, as seleções (eixo do paradigma) são combinadas (eixo sintagmático) de forma a intrigarem o suposto espectador a participarem no enunciado dado. Assim, o enunciador-destinador também é uma criação adiantada em função da relação que pretende o sujeito da enunciação vincular com o espectador, o enunciatário.

Bertold Brecht, em seu artigo “A Teoria do Rádio”, menciona que, para alcançar verdadeiramente o ouvinte, é necessário estabelecer um “diálogo mental”. O conceito de Bettetini e as idéias de Brecht se diferenciam um pouco devido à manipulação pressuposta segundo essa imagem do espectador ideal, que – em idéia – irá reagir aos estímulos visuais e sonoros apresentados em cena, interpretando-os conforme a distribuição de saber por parte do sujeito da enunciação. Jean Marie-Floch explica em outras palavras como funciona este dispositivo teórico:

*“Em lugar de abordar produtor e destinatário do exterior, de fora do enunciado, dá-se então a possibilidade de vê-los construídos aos poucos, pelo enunciado mesmo. O espectador que assiste a um filme de Hitchcock certamente continua sendo a mesma pessoa ao longo de toda a sessão – o mesmo estudante, operário ou executivo – mas isto não impede que ele seja sucessivamente manipulado, enganado e depois desmistificado. O filme o fará tremer, esperar, desconfiar, descobrir... E o valor de um filme está mais nessa história da relação entre o filme e o espectador do que na relação imediatamente dada entre o cinema e aquele estudante ou executivo.”*⁴⁷

“presença técnica” identificada, a priori, com a própria câmera. Nos discursos construídos nos moldes da “conversação” textual, Bettetini observa ainda um tipo de presença do próprio espectador no texto, na medida em que este é construído pressupondo os passos de apreensão deste receptor (compreensão, memorização, interpretação, etc.).”

⁴⁷ FLOCH, Jean-Marie. *Alguns conceitos de semiótica*. Em *Documento de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas 1*. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2001.

Para que o espectador acredite naquela história, informação, enfim, no saber que lhe é transmitido, pressupõe-se, também, que ele queira acreditar naquele discurso, naquele que discursa. Acredite que aquele dizer possui caracteres de uma verossimilhança residual – não que sejam próximos dos fatos cotidianos, mas que, naquele exato momento em que se estabeleceu esta relação de comunicação, aqueles fatos ocorram de forma coerente ao *animus vivendi* do espectador. Que o espectador aceite aqueles fatos como verdadeiros; o que a semiótica denomina de contratos de veridicção. Como detalha Desiderio Blanco:

*“Desde la primera visión de la película, es evidente que el discurso en acto que la construye se organiza en torno a diversos contratos de veridicción. Todo contrato establece una estructura intersubjetiva de comunicación; y, a su vez, toda estructura de comunicación presupone un contrato, cuando menos implícito. El contrato tiene carácter modal, pues la propuesta de contrato se presenta con el querer de un sujeto, mientras que el compromiso asumido por el segundo sujeto está marcado por el querer o el deber de dicho sujeto.”*⁴⁸

Há, portanto, um querer que envolve o sujeito que estará diante daquele discurso. Num exemplo contrário, seria como ir assistir a um filme de James Bond sem querer acreditar nas suas peripécias: perde-se o melhor daquela mediação comunicativa. Para estabelecer uma relação comunicativa entre o espectador e o enunciado, é preciso um “querer crer” naquilo, um querer se envolver com a trama, pressuposto pelo enunciador e, por este, estrategicamente trabalhado a partir da distribuição de saberes, da provocação ou sedução, mas também da tentação ou intimidação que são quatro procedimentos do regime de manipulação que faz fazer o enunciatário comprometer-se até a identificação com situações e papéis actanciais.

Ainda no nível da enunciação, para alcançar o objetivo central do trabalho, os modos de construção dos efeitos de sentido de justiça, é necessária a evidência dos conteúdos do nível semio-fundamental, apresentados no discurso por meio de figuras e temas. Isso para buscar os valores mais simples e abstratos.

No nível narrativo, a instância que cuida da organização sintático-semântica dos

⁴⁸ BLANCO, Desiderio. *Semiotica del texto filmico*. Fondo de Desarrollo Editorial: Lima, 2003.

sujeitos, das ações e das situações, a pesquisa pretende verificar como os valores imbuídos no nível fundamental começam a ganhar corpo; como os enunciados se “humanizam” por um “fazer-ser”. O percurso narrativo canônico, modelo teórico padrão do estudo da semântica narrativa envolve as fases pela qual passam os actantes do enunciado, até sua transformação final. Numa seqüência ordenada, estado e transformação pela interação do sujeito, tem-se a fase de manipulação, de competência, de performance e por último, de sanção desta performance. Explicando em outras palavras, um actante, seria levado a, por exemplo, buscar a espada mágica, para posteriormente poder lutar contra o dragão, vencer a batalha e beijar a princesa. Dentro do nosso escopo, seria, de forma reles, o advogado contratado fazer convencer da inocência da parte, pelo buscar as provas, apresentá-las ao juiz e ao júri e vencer o litígio, absolvendo seu cliente. Essas fases são sentidas produzindo uma dimensão passional pelos estados da alma, que são motrizes dos fazeres dos actantes e que os caracteriza e os individualiza para o enunciatário como alguém que ele conhece e do qual tem uma expectativa de seu saber e poder: dimensão cognitiva, do seu fazer; dimensão performática e do seu sentir: dimensão passional ou sensível. Essa sintaxe e semântica narrativas discursivizadas tornam possível à análise construir o diagrama axiológico articulado em cada filme. O quadrado semiótico é, pois, o recurso metodológico do articular sêmico profundo e, para a teoria semiótica, é a explicitação do jogo de valores da significação.

Como proposto no capítulo anterior, a escolha do *corpus* deu-se com base numa primeira análise dos valores apresentados nos filmes, por meio do percurso gerativo de sentido passando pelos níveis discursivo, narrativo e fundamental. Pretende-se, agora, construir a análise dos filmes testando a hipótese de que no cinema *hollywoodiano* de julgamento, estão presentes valores estruturantes do *status quo*, investidos de variações distintivas que fazem reviver para revigorar as determinantes da ordem social. Provam, esses filmes, que a justiça, em suas variantes de realização, é jamais uma só, ao contrário, é plural. São essas variações de efeito de justiça que queremos delinear e fazer ser, segundo uma dada perspectiva da sociedade norte-americana: A Justiça. O artigo determinante “A” generaliza, então, as variantes da justiça, que é o que objetivamos montar na quadratura semântica.

As análises a seguir serão compostas de uma sinopse dos filmes, seguida pela cena inicial, uma exposição dos actantes e suas histórias, que estruturam a trama e por fim a cena final do julgamento. Dentre estes trechos do enunciado, destacaremos o modo como se dá a “conversação audiovisual” entre o enunciador e o enunciatário pressuposto, um desmascaramento das figuras e temas concretizadores dos valores imbuídos, assim com dos

percursos narrativos para, finalmente, concluir sobre o efeito de sentido de justiça sentido pelo espectador-julgador que exerce fazer interpretativo, que é o que garante o contrato de fidúcia que a sociedade permanentemente está em construção.

Análises

Questão de Honra (A Few Good Men. 1992)

“- Não importa no que eu acredito. Importa o que eu consigo provar”.

“- Um julgamento não se trata apenas da lei, mas de uma distribuição de culpas”

frases do advogado de defesa Daniel Kaffé

Sinopse

Um soldado é morto na Baía de Guantanamo, em Cuba, na base militar norte-americana. Outros dois soldados são acusados de tê-lo assassinato. Um advogado da marinha é nomeado para a defesa e, junto de uma oficial de patente mais elevada e de seu assistente, alegam a inocência dos acusados. Rebatem a acusação ao perceberem que os réus não tinham a intenção de matar, queriam apenas assustar um soldado que estava violando sua hierarquia, seguindo ordens de seus superiores. Os advogados buscam uma maneira de provar que a ordem para o chamado “código vermelho”, que forra empregada para designar uma ação punitiva extra-oficial contra insubordinados, emanou do coronel da base naval. No tribunal, seguindo o procedimento jurídico probatório, a defesa enfrenta o promotor para conseguir desmascarar o coronel na frente dos jurados, conseguindo, assim, provar que os soldados estavam apenas cumprindo seu dever ao obedecer uma ordem de um oficial superior e não tinham possibilidade, pelo próprio papel narrativo, de vir a contestá-lo. Obedecer a ordem e executá-la sem brecha para avaliá-la é uma outra estrutura sintática e um outro regime de ordenação do exército, com outro regime de sentido.

Seqüência Inicial

O filme inicia sem créditos. A primeira cena é tensa, criada por uma coloração de um amanhecer rosa e marrom. Um grande plano aberto mostra uma cerca de arame pautada por postos de observação. Créditos apresentam o local como sendo a base naval norte-americana da Baía de Guantanamo, em Cuba. Corte para silhueta de um soldado, com um binóculo, apontado para o outro lado da cerca. A música de fundo apresenta poucas notas. Dois soldados sobem uma escada, a passos rápidos. Todas as imagens se apresentam escuras, os detalhes são pouco visíveis. Os soldados caminham por um corredor até abrirem a maçaneta de um quarto. Um outro soldado encontra-se dormindo. A câmera se aproxima, até nos mostrar que ele abre os olhos. Temos uma acentuação na música e corta-se para o rosto de dois soldados, que o agarram e o amordaçam. O som sobe, aumentam-se os cortes entre a cena que está meio iluminada, cortada pela luz que vem de fora. O soldado, com pernas e braços sendo amarrados, tenta reagir, mas não consegue. A câmera mostra seu rosto de desespero até a imagem ficar completamente negra. A música silencia, evidenciando uma tentativa final de socorro.



Figura 8, *Questão de Honra*.

Numa segunda seqüência, aparece a bandeira dos Estados Unidos tremulando, que descobre construções e uma banda militar. Ao fundo inicia o som de uma marcha, tocada por

uma banda de soldados vestido em traje de gala, com instrumentos e botas polidas, quepes brancos. Têm início os créditos. Os nomes dos principais atores vão correndo, enquanto a banda militar toca sua marcha. Cortes de cenas mostrando a programação, a sincronia da banda, que se veste com as cores da bandeira. O tempo do narrado parece ser outono, que é mostrado pelas folhas secas destadas no gramado meio verde e meio marrom. Várias tomadas, de diferentes ângulos mostram a banda tocando. Acaba a música na mesma hora em que, dado o contexto da narrativa, temos o aparecimento do título do filme. A banda passa e é apresentado um bloco de soldados.



Figura 9

Com o som ambiente, gritos de ordem e barulho de movimentos dos soldados, inicia-se um conjunto de cenas mostrando a habilidade da tropa de demonstração de armas. Várias tomadas apresentam os movimentos concatenados, perfeitos, impecáveis. Os soldados parecem ser todos iguais. Marcham de forma padronizada, batendo com a arma no chão, no mesmo momento em que sua bota direita alcança o gramado. As vestimentas dos soldados também são de gala. A ordem programada é vista em todos os movimentos, de sua realização pelo enunciário que vê a organização por todos os lados. Entre luvas brancas e rifles, vê-se a agilidade no lidar com os instrumentos militares. A tropa gira os rifles, ajoelha, apresenta a arma, tudo muito ensaiado para produzir um efeito de eficácia do treinamento recebido. Seguem marchando em conjunto sob ordens que não se entende sua especificidade, mas se entende a significação.

Desde o início do filme temos os dois lados de uma mesma moeda. Primeiro, o cotidiano disfórico de um quartel, ambiente escuro, variando entre o cinza e marrom, cercado por grades e postos de observação. Ambiente vazio, imperando uma sensação de solidão através dos grandes planos e de grande tensão no ar (soldado de prontidão, em plena madrugada, com binóculos em mãos) pois movem-se pela “espera do esperado”: algo que pode, a qualquer momento, advir e a atividade faz estar pronto o soldado para reagir com a ação programada. Sombrio e tensivo, o espaço do quartel é figuratizado onde se vive sob a experiência da violência.

Do outro lado, o cotidiano eufórico, com o exército organizado, colorido, marchando. As roupas são alegres, limpas, os instrumentos brilham. O corpo de soldados marcha de forma igual. A apresentação das armas é feita simultaneamente, num movimento harmônico. A luz é evidente, as cores do gramado de outono se vivificam pela ênfase dos tons. Há vida neste ambiente. De um lado a escuridão da violência, do outro a luz e alegria da celebração. Um oculto intra muros, o outro exibido, extra muros, mundos distintos mas que o enunciário vive a sua estruturação. O colorido uniformizado dos soldados. Temos a figura de um exército real, pronto para o combate, e de um exército de exibição, pronto para ser visto. Os dois sob o regime de sentido de programação, fazem ser o exército norte-americano aos olhos do espectador. Sobre o regime de sentido de programação, Landowski destaca a sintaxe narrativa:

$$S1 \rightarrow (S2 \cap Ov)$$

Seqüência do julgamento

A cena de tribunal escolhida deste texto fílmico para este estudo, tem início na entrada do coronel Jessep no tribunal, passando pelo seu interrogatório, apresetnação da sentença, até o começo dos créditos finais. Os actantes estão ligados a posições específicas dentro do procedimento judicial. Apesar da presença de todos os agentes de funções judiciais no ato de confronto criado: a figura do jovem e bonito advogado Daniel Kaffe e do interrogado, o arrogante e preconceituoso coronel Jessep. Entre as duas figuras, o que o enunciador faz o enunciário participar do que se passa sob a posição de duas armas, Marinha e Exército? E sobre o comandante e os comandados? E sob a acusação e a defesa?

Personagens Principais

Advogado de defesa: Daniel Allister Kaffé (Tom Cruise).

Sua apresentação aos espectadores é feita de forma irônica, quando a tenente JoAnne Galloway (Demi Moore), advogada de Assuntos Internos, escuta de seu superior que ela é muito boa para uma causa que deverá ser resolvida fora do tribunal – a acusação de assassinato dos soldados Loudon Downey (James Marshall) e Harold W. Dawson (Wolfgang Bodison) - e, que diante de sua preocupação com o caso, ele promete “escolher alguém adequado”. A cena seguinte apresenta um jovem, com uniforme de beisebol e boné, rebatendo bolas num campo. Enquanto treina, negocia com um promotor um acordo sobre um soldado preso por porte de orégano, evitando assim o julgamento. A pessoa “adequada” para a defesa é Daniel Kaffé.

A personagem principal, advogado da defesa, é um jovem, descontraído, fã de basebol, que não parece levar muito a sério a rigidez comportamental do exército. Foge do padrão de soldado, da hierarquia, veste-se de maneira descontraída, é descontraído. Além de prepotente, é bom negociador e não se deixa intimidar pelos outros.

O caso é designado por superiores para Kaffé, ao mesmo tempo em que o tenente Samuel Weinberg (Kevin Pollack) é convocado para ser seu assistente no caso. Eles escutam uma breve apresentação do caso, ao mesmo tempo em que o espectador novamente conhece dos fatos ocorridos. São indicados a obter maiores informações com a tenente Galloway.

Daniel Kaffé é despojado (apresenta-se a tenente Galloway comendo maçã), gozador (brinca sobre ser tão bom em acordos que está prestes a ganhar um faqueiro) e despreocupado (não se informa sobre o caso) e mostra-se avesso às regras militares (levanta-se antes de ser dispensado). Durante sua apresentação à tenente Galloway, o espectador, através do tenente Weinberg, fica sabendo que Kaffé é reconhecido como o melhor advogado da seção, tendo feito inúmeros acordos em apenas nove meses de serviço. Mas também conhece que Daniel nunca pôs os pés num tribunal, e que já tem um juízo formado sobre os soldados Downey e Dawson, tendo em mente os termos do acordo que pensa ser ideal. Não pensa em levar a causa a julgamento. Não acredita na inocência dos soldados.

Em um diálogo posterior com a tenente Galloway, o enunciador apresenta mais sobre o advogado, como a data de seu nascimento (8 de julho de 1964), detalhes sobre seu pai, Lionel Kaffé, juiz da marinha e promotor federal, falecido. Através da tenente o enunciador nos mostra que Daniel Kaffé é graduado em Harvard e que seu ingresso na

marinha se deu em função de um desejo do pai.

Com o auxílio de outras cenas ficamos sabendo que o pai de Daniel foi um advogado renomado, e que sua especialidade era fazer defesas em tribunais. O espectador descobre, portanto, que Kaffe nunca levou um caso além do acordo justamente por ter medo de não ser tão bom quanto o pai, quando em um julgamento.



Figura 10

Aparentemente o advogado de defesa não tem uma consciência sobre a justiça. Seu conceito de justo aproxima-se de um bom negócio. Contudo, no decorrer do filme, vai adquirindo competência, principalmente através das provocações da tenente JoAnne Galloway, e principia a acreditar na inocência de seus clientes, de que os acusados apenas cumpriram com seu dever, seguindo ordens superiores. Kaffe vê que ambos os soldados são espécies de seres programados, moldados para responder apenas quando perguntados, para agir apenas quando ordenados. Nas cenas em que conversa com os réus, sempre pede para não o chamarem de senhor, sempre retira o quepe para falar, mostrando que para ele a hierarquia não é importante.

Interrogado (provável mandante do crime): Coronel Jessep (Jack Nicholson), oficial comandante da base naval de Guantanamo, Cuba. Figura antagônica a Daniel, velho, ranzinza, parece viver pela hierarquia de comando. É acusado de ser o mandante do “código

vermelho”. De acordo com cena em que Samuel Weinberg conversa com Daniel Kaffe na sala da tentente Galloway, têm-se a informação de que o coronel Jessep anda aparecendo nos jornais ultimamente por ser candidato a assumir o Conselho de Segurança Nacional. Soldado rígido, seguidor das leis militares, Jessep acredita que seus subordinados devem ser levados ao limite, pois convivem de frente com o inimigo. Arrogante, seu ar de superioridade fica evidente quando despreza a tenente Galloway por esta ser uma oficial feminina. Preconceituoso, critica, de forma sutil, a postura do pai de Daniel Kaffe ao defender, em uma ação judicial, o direito de uma menina negra de não ser segregada em um colégio. Sua postura física é retilínea, suas vestimentas estão sempre impecáveis. Poderoso, comanda de forma centralizada sua base naval.

As características do próprio ator também auxiliam na figurativização da personagem. Jack Nicholson é um ator já com sua idade, demonstrando uma braveza natural, voz grave, falada de forma calma e pausada. A ironia da personagem lhe cai muito bem. As sobrancelhas curvadas lhe dão um ar sisudo.



Figura 11

Promotoria: procurador Jack Ross (Kevin Bacon). Também jovem, imparcial. Deixa claro que está ali não por vocação, não por acreditar no que faz, mas apenas por exercer aquela função que lhe foi designada.

Vítima: Willian T. Santiago (Michael DeLorenzo), soldado que, insatisfeito com a forma como era tratado na base naval de Guantanamo, envia cartas pedindo transferência em troca de informações. Visto como alcagüete pelos colegas, acaba morto quando soldados lhe aplicam uma punição: o “código vermelho”

Réus: cabo Harold Downey e sargento Dawson. Jovens, sérios, fortes. Figuram como típicos fuzileiros navais, posturas rígidas, calados. Respondem apenas ao que lhes é perguntado, sempre gritando a palavra “senhor” ao final. Seus olhares parecem observar ao nada. Obedecem e vivem sob o manto do que chamam de código, uma formulação hierárquica dos fuzileiros.

Conversação audiovisual

Desde a seqüência inicial já é imposto, de forma dicotômica, ao espectador os lados do embate: quem é o “mocinho” e quem é o “bandido”. Foram figurativizados, inclusive, pelos ambientes onde se encontram, pela história de cada um apresentada no filme, pelas suas ações dentro do filme, pelas características estéticas e éticas dos atores e de suas encenações, pelas posições que assumem dentro da narrativa.

A linha central do filme, faz acompanhar o ponto de vista de Daniel Kaffe. O espectador conhece a verdade antes de ela se mostrar no tribunal, assim como o advogado de defesa. Esse conhecimento antecipado dos fatos faz o espectador assumir um dos lados do confronto, identificando-se com os valores defendidos por alguns personagens. O final é previsível, sabe-se a verdade, espera-se que a justiça aconteça, que o bem vença. O espectador julga antes do julgamento acabar. Ou melhor, é induzido a elaborar e relevar atos e fatos em favor de uma personagem, de forma sutil, sem perceber que estava sendo levado a este fazer pelo agente da enunciação.

Podemos sobrepor os atos típicos de uma montagem *hollywoodiana* ao percurso narrativo de Daniel Kaffe. Do início do filme até a primeira virada (*plot*), enquanto temos a apresentação dos personagens e da trama, podemos dizer que se estabelece o contrato entre Daniel e sua obrigação com a tenente Galloway de defender os réus. Contudo, apesar deste dever-fazer estar presente devido às imposições hierárquicas, Daniel não acredita na inocência

dos réus. Quando toma consciência de que foi escolhido para aquela causa justamente porque evitaria o julgamento, após uma passagem de reflexão, adquire a vontade, um querer-fazer tornar os réus livres.

Ele também adquire confiança para defender os soldados Downey e Dawson ao ser provocado pela tenente Galloway. Além do querer-fazer, esta provocação o remete à um fazer-crer, pois acredita que pode provar que a ordem do “código vermelho” emanou do coronel e que pode levar a causa a julgamento e defender os soldados.



Figura 12

Mas Kaffe ainda tem que confiar um pouco mais em si mesmo. Após a morte do coronel Markinson, sua principal testemunha de defesa, percebe o risco que corre ao convocar o coronel Jessep para testemunhar. Mas, ao mesmo tempo, aceita o desafio ao escutar do tenente Weinberg que ele é um advogado melhor que seu pai.

Desfecho

Durante o julgamento, o confronto entre Daniel Kaffe e o coronel Jessep também é marcado por uma provocação. O coronel, já desgostoso de ter que ser interrogado, é provocado por Kaffe, o que o leva a confessar o mando da ordem. Esse acontecimento é o fato

crucial para o aparecimento da verdade dos fatos na corte. É neste instante que o sujeito Kaffe entra em conjunção com seu objeto de valor “verdade”. Explicamos: Kaffe sabe, avisado em cena anterior pelo coronel Markinson, que o coronel Jessep deu a ordem para que os soldados acusados do crime aplicassem um corretivo na vítima - espectador também conhece desses fatos, revelados pelo agente enunciador através do acompanhamento do ponto de vista de Kaffe. Daniel também conhece a obediência de Jessep à ordem hierárquica dos militares, bem como sua crença na autoridade. As perguntas de Kaffe desafiam o coronel, colocando-o sob pressão, em uma posição de inferioridade – o que é incomodo para Jessep, coronel de alta patente. Jessep não acredita que violou a lei, afinal, de acordo com o código dos fuzileiros de Guantanamo, ele é a lei.



Figura 13



Figura 14



Figura 15

Kaffe o provoca tão bem, que, em determinado momento, aguarda o coronel levantar-se da cadeira e, sabendo que, mesmo sendo de patente inferior, ali, na instância do tribunal, encontra-se, sendo advogado, como superior do coronel e o manda retornar ao assento, pois ainda não o dispensou. Essa cena é uma retomada de dois acontecimentos semelhantes, onde superiores militares (tenente Galloway e o próprio Jessep) mandam seus subordinados se sentarem e aguardarem sua licença para levantar-se. Este ato, aparentemente insignificante, é o fato que incorre Jessep a desrespeitar o ambiente em que se encontra e revelar a verdade que esconde. Ele é a lei, e acreditando nisso, após não ter mais paciência em esconder-se e ter que obedecer ordens de um inferior, cede à provocação de Kaffe, abre o jogo, surpreendendo a todos.

Após a confissão do coronel Jessep, não há como prosseguir o julgamento. O espectador que sabia da verdade sobre os fatos em julgamento, apenas ansiava pela forma como essa verdade subiria à tona. Exposta a realidade, Jessep é preso. Uma imagem figurativa sua derrota. Ao receber voz de prisão, ameaça agredir Kaffe e derruba seu quepe. A hierarquia caiu, sua autoridade, ali no tribunal, não representa mais nada. Na corte não há hierarquia, todos respondem de forma igual à lei.



Figura 16

A última seqüência do filme dispõe do filme apresenta a sentença. Os soldados são absolvidos do crime, mas são exonerados do exército porque sua conduta foi incondizente com o comportamento de um fuzileiro. O soldado Downey não entende o que fez de errado e o cabo Dawson explica: “nosso dever é lutar por quem não pode se defender”. Ao espectador, essa resposta é dada para uma compreensão óbvia. O ato dos soldados foi um ato covarde, atacaram um rapaz indefeso, independente de terem recebido ordens ou não, isso não deve ser feito.

Após essa compreensão moral do ocorrido, os soldados aceitam sua pena. Kaffe, ao término, sancionando Dawson por seu entendimento do ocorrido, diz: “não é preciso ter divisas para ter honra”. Dawson compreende e, finalmente, temos a sanção de Daniel Kaffe: o advogado inseguro, prepotente, que não obedece hierarquia, finalmente é reconhecido por Dawson como oficial e saudado com continência. Recebe também um sorriso da tenente Galloway, como se concordasse com Dawson.

Na última cena temos Daniel Kaffe, sozinho, apreciando o tribunal, apreciando a justiça realizada, observando realmente como é o tribunal pela primeira vez.



Figura 17

Este filme é representativo da maioria dos dramas de tribunais *hollywoodianos*, sendo seu final “feliz” uma afirmação da instituição julgadora enquanto representação do ideal de Justiça na sociedade. Temos o cumprimento da lei, portanto, uma decisão legal. Mas a decisão, também é uma decisão justa, pois baseada na verdade. Não apenas na verdade dos fatos, mas na verdade que se apresentou através de provas (do testemunho do coronel Jessep), tanto para os jurados como para o espectador. É de conhecimento do espectador que os réus obedeceram ordens de um superior e que o ambiente militar pressupõe uma obediência hierárquica. Por esse motivo não foram condenados diretamente pelo crime. O justo está, portanto ligado à evidência da verdade, mas não apenas à evidência da verdade através das provas, à evidência da verdade⁴⁹ para o espectador e a sua interpretação dessa verdade dos fatos com a decisão. Tentando adequar ao entendimento semiótico de verdade, como *algo que parece e é*, têm-se uma decisão justa dentro, tanto da visão da personagem principal como do espectador, pois os condenados eram inocentes (não tinham a intenção de matar e estavam apenas cumprindo ordens), parecendo ou não.

⁴⁹ Verdade, nesse entendimento, seria a realidade ocorrida dos fatos mostrados pelo cinema.

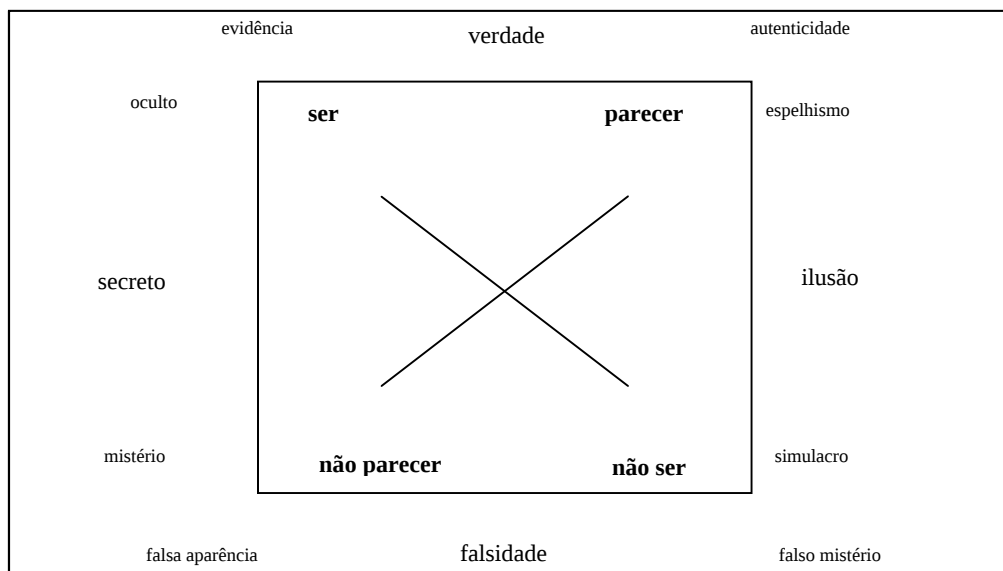


Figura 18

parecem inocentes e (de acordo com os fatos mostrados no filme) são inocentes

Há, assim, uma conformidade do espectador com o sentido representado. Ele “concorda” com a sentença – apesar de ser ilusória a possibilidade de discordar, uma vez que trata-se de enunciado já pressuposto para surtir tal efeito – aceita a decisão final legal e justa.

decisão justa porque réus são inocentes parecendo ou não

Revedo o percurso narrativo de Daniel Kaffe – portanto também o percurso de aquisição do saber por parte do enunciatário, sendo através do ponto de vista de Kaffe que o enunciador conta a história – podemos situar suas passagens pelos regimes geradores de sentido. Daniel Kaffe é no primeiro momento do filme programado para defender os soldados, posto que lhe foi arbitrado tal tarefa, sem possibilidade de ser feito algo em contrário, devido a sua profissão e a hierarquia existente dentro da Marinha dos Estados Unidos. Num segundo momento há um ajustamento, pois passa a se convencer da inocência dos soldados, a forma como se relaciona com o coronel Jessep o faz sentir que algo está errado. pela tenente Galloway a continuar esta defesa. Ela manipula o tenente Kaffe e, por meio de um convencimento ele decide, finalmente, convocar o coronel Jessep para depor. Após tomada essa decisão, Daniel começa a formular como pode inquirir Jessep e desmascará-lo, como pode fazer para fazer com que ele sucumba à sua arrogância: como manipulá-lo. Por acidente reconhece em seu armário semelhança com o armário da vítima,

Willian Santiago, tendo, através de um pensamento analógico, uma abdução. Essa inferência o faz sentir confiante, o que lhe aumenta a segurança e o dispõe a formular um meio de provocar Jessep

Aqui apresentamos a primeira de quatro categorias elaboradas numa tentativa classificatória dos filmes, segundo seu efeito final, sua impressão vinculada ao conteúdo e expressão transpostos ao espectador: categoria onde a decisão e, portanto o sentido ao final do filme é “legal e justo”.

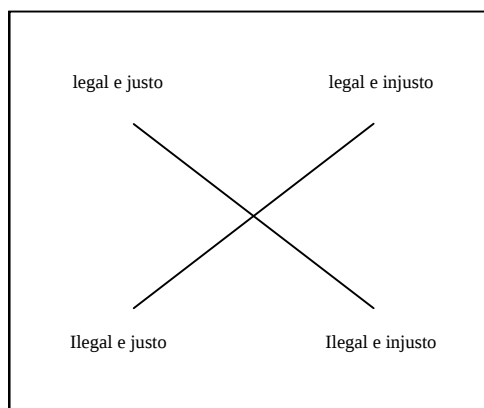


Figura 19

As Duas Faces de um Crime (Primal Fear, 1996)

“ - Só há uma (verdade) que interessa. Minha versão (da verdade). A que elaboro na mente dos doze jurados. Se quiser pode dar outro nome: a ilusão da verdade.”

frase do advogado de defesa Martin Vail

Sinopse

Um famoso advogado de Chicago, Martin Vail (Richard Gere) se oferece para defender gratuitamente um coroinha, Aaron Stampler (Edward Norton), acusado de assassinar o arcebispo da cidade. O advogado enxerga nesta “boa ação” uma ótima maneira de fazer publicidade. Mas com o tempo começa a acreditar na inocência do rapaz e se envolve emocionalmente com a causa. Não bastasse as dificuldades em provar que não foi Aaron o assassino, Vail ainda enfrenta no tribunal ex-colegas de trabalho, tendo que lidar contra a fúria das maiores autoridades da cidade. Para defender Aaron, alega a teoria do “terceiro homem”, ou seja, uma outra pessoa teria cometido o crime. Após uma avaliação psiquiátrica de Aaron, Vail percebe que este terceiro homem era o próprio Aaron, que sofre de distúrbio de personalidade múltipla. Não podendo alterar sua estratégia de defesa e agora acreditando ainda mais na inocência de Aaron, Vail, através de sua experiência, consegue manipular os jurados e inocentar o coroinha. Tudo acabaria bem para Martin se, ao final, não descobrisse que o manipulado, na verdade, foi ele.

Seqüência Inicial

O filme se inicia com um quadro negro, onde correm alguns créditos. Escuta-se, ao fundo, o seguinte diálogo:

MV – No primeiro dia de Faculdade de Direito, meu professor disse duas coisas: “de agora em diante, quando sua mãe disser que te ama, peça uma segunda opinião”.

R – E?

MV – “Quer justiça? vá ao bordel. Quer se ferrar? Vá ao tribunal.

R – Digamos que tenha um cliente que sabe ser culpado

MV – Não! Nem nosso sistema de Justiça nem eu ligamos para isso. Todo réu, a despeito do que tenha feito, tem direito à melhor defesa que seu advogado possa oferecer.

Entra a imagem. Dois homens conversam enquanto uma mulher ajuda um deles a amarrar a gravata do smoking.

R – E o que acha da verdade?

MV – Verdade? Como assim?

R – Não sei, quantas maneiras há para defini-la.

MV – Só há uma que interessa. Minha versão. A que elaboro na mente dos doze jurados. Se quiser pode dar outro nome: a ilusão da verdade.

Este diálogo introduz a personagem principal do filme, o advogado criminalista Martin Vail. O enunciador faz o enunciatário conhecer sobre Martin Vail ao interpretar as respostas dadas no diálogo, associando à cena posterior, de Vail saindo de seu escritório, onde há uma placa dizendo seu nome e sua profissão. Essas primeiras palavras do filme nortearão todo o conflito dramático posterior: “*Todo réu, a despeito do que tenha feito, tem direito a melhor defesa que seu advogado possa oferecer*”; “*Só há uma (verdade) que interessa, a que elaboro na mente dos doze jurados*”. A partir destas frases, o espectador já pôde antever os temas que serão abordados no filme: a disposição da verdade, as estratégias de defesa de um culpado, a ilusão da verdade.

Pela continuidade da cena – Martin se arrumando e sutilmente dispensando o repórter – o espectador percebe que a personagem tem um compromisso elegante – está vestido com traje de gala. E é o que a sequência próxima mostra, uma apresentação de todos os personagens que comporão o filme, enquanto sobem os créditos iniciais. Esta sequência intercala imagens noturnas aéreas da cidade, dispondo as luzes amarelas como pontos iluminados na penumbra da noite e sombras dos edifícios, com imagens de um coro religioso de garotos. O som ao fundo intensifica o caráter religioso apresentado pelas cenas em fusão. O enunciatário-espectador tem o primeiro contato com Aaron Stampler, sem o conhecer, quando este aparece como um dos integrantes do coral. As imagens continuam se intercalando, o coro parece se sobrepor à noite da cidade. As cenas noturnas começam a

mostrar vias públicas, carros andando, como se tivesse um caminho que está sendo seguindo e o enunciatório acompanha. O carro estaciona, é recebido por manobristas e Martin Vail desce, andando sobre um tapete vermelho, em direção a um salão de festas. A câmera acompanha o advogado entrando pelo salão, enquanto imagens translúcidas sobrepõe a cena. Entre estas imagens, a imagem de Aaron Stampler. O enunciador já apresenta o réu, sua figura parece maior que a de Vail. Nesse caso o plano da expressão vai ressaltar e adiantar o final do filme: Vail é pequeno diante dos pensamentos e idéias de Aaron.



Figura 20



Figura 21

A seqüência do salão apresenta praticamente todos os personagens ao enunciador, mostrando, através das relações com os outros personagens, seus estados de ânimo, suas funções e suas relações com aquela sociedade. O arcebispo, descontraído e bonachão. O chefe dos promotores, Shaughnessy, entretido e sociável. A promotora se apresenta de forma carente: cigarro, só no bar da cerimônia.

Personagens principais

Advogado de defesa: Martin Vail (Richard Gere)

Primeiro personagem a ser conhecido pelo espectador, em sua cena inicial aparenta ser um materialista, sem escrúpulos, despreocupado com as conseqüências morais de seus atos, uma vez que é apresentado pelo enunciador como alguém que não importa com a culpabilidade ou não de seu cliente. Contudo, apesar do que expõe, seus atos (*ethos*) dirão o contrário. O advogado se apresenta um ser social e bem quisto na alta sociedade de Chicago: cumprimenta as autoridades em uma festa de gala e é reconhecido por outros. Galanteador, através da seqüência mostra sua relação com a promotora de acusação Janet Venable (Laura Linney). Uma relação mal resolvida, pois pelo diálogo o enunciador faz o enunciatário saber que eles já foram amantes, mas que por um motivo desconhecido eles se afastaram e ela o repreende por isso.

Martin Vail aparenta ser um ótimo negociador. Após as cenas iniciais, temos um encontro desta personagem com o chefe dos promotores, John Shaughnessy (John Mahoney). Nesta reunião, o chefe da promotoria oferece um acordo para Vail, enquanto outro promotor, Bud Yancy (Terry O'Quinn) o acusa de ser pior que “a escória que defende”. O interessante é vislumbrar que uma teia de relações dúbias vai se formando: os promotores devendo “favores” à Vail, oferecendo lhe acordo financeiro para que um cliente desista de uma causa, enquanto que, na maioria das vezes, a situação seria contrária.

A personagem principal - e o enunciador apresenta isto claro no decorrer do filme - parece ser, na verdade, o sujeito com a melhor índole dentro do sistema judiciário apresentado. Apesar das frases iniciais aparentarem um sujeito sem escrúpulos, é a sua busca pela revelação da verdade diante do tribunal, pela inocência do acusado, diante de todas as evidências negativas, que nega suas exposições verbais. Seus atos vão contra suas palavras. Seu objeto do desejo é a realização da justiça.

Movido, primeiramente, pela publicidade que o caso pode lhe gerar, passa a acreditar na inocência de Aaron, não só por confiar nas palavras do acusado, mas por encontrar entre as autoridades (Shaughnessy) um motivo ainda mais forte para a morte do arcebispo Rushman (Stanley Anderson), a disputa por terrenos numa área pobre da cidade.

Uma vez que é por meio do ponto de vista de Martin Vail que o filme se desenvolve, o enunciatário acaba participando das suas decisões, identificando-se com ele e com seus valores, que vão construindo o simulacro de uma pessoa boa, defensora dos fracos

diante das autoridades. Alguém com princípios, apesar de transmitir aos jornalistas uma imagem contrária.

Em outro diálogo com o repórter, em um bar, meio bêbado, expõe suas convicções. O espectador passa a conhecer melhor os princípios de Martin, que afirma defender acusados considerados culpados porque acredita na bondade intrínseca das pessoas, porque optou por acreditar que todos são inocentes até que se prove o contrário, porque procura entender que, às vezes, pessoas muito boas fazem coisas muito ruins.

Na continuação do diálogo, o enunciador mostra que Vail era um promotor, até ter que fazer algo – conforme ele descreve – “muito mal”, “ilegal” a pedido de Shaughnessy. Procurou depois se redimir mas não acreditaram, no que disse, pensaram que estava mentindo. E que, a partir daquele momento, decidiu guardar suas mentiras para além da vida pública, ou seja, não mentiria mais. Este diálogo é meio obscuro. O que Vail fez não é apresentado diretamente, mas o enunciatário é convidado a supor que este fazer foi o que levou Vail a alimentar sua ira contra o chefe dos promotores. E como afirma Martin, após esse episódio passou a ser advogado de defesa.

Réu: Aaron Stampler (Edward Norton).

A introdução de Aaron Stampler no filme é feita logo nas primeiras cenas, com as fusões entre o coro, no qual está incluído, e as imagens de Chicago durante a noite. Por todo o filme, os indícios que constroem as características de Aaron o apontam como um garoto humilde, um pouco ignorante, envergonhado e tímido, introvertido. Suas características físicas auxiliam a criar esta expectativa: vive encurvado, magro, olhando sempre para baixo e para os lados, falando com gagueira.

O coroinha não se apresenta como alguém capaz de matar. O enunciador mostra ao espectador, através dos diálogos do personagem com a psiquiatra forense Molly Arrington (Frances McDormand), que ele veio de uma cidade pequena, do interior dos Estados Unidos, não possui uma educação profunda, fora abusado enquanto criança – e ainda era abusado – e por causa destes abusos era introvertido e retém seus sentimentos. Mas o espectador também, com o tempo, acaba por conhecer, de forma que se apresenta surpreendente – no meio de uma sessão psiquiátrica – Roy, a outra personalidade de Aaron, agressivo, explosivo, o oposto.



Figura 22



Figura 23



Figura 24

Roy, nas poucas cenas em que surge, aparece como alguém com muita raiva e energia, o oposto do coroinha. O enunciador leva o leitor a crer que Roy é a “válvula de escape” de Aaron, seu alter ego. Confessa a Martin que esfaqueou o arcebispo – o que faz o espectador tomar consciência dos fatos do crime – com vontade pois o religioso merecia.

Contudo, Aaron não sofre de personalidade múltipla e toda essa encenação, bem como algumas pistas que ele deixa no próprio ato criminoso, como o número talhado na barriga do arcebispo, aponta-o como culpado. No filme todo, até seu desfecho, a crença na sua culpabilidade é alta entre as personagens, exceto por Martin Vail e pela psiquiatra, que crêem naquela imagem dupla apresentada por Aaron.

Assim, a premissa dramática do filme é como Martin vai provar que não foi Aaron quem assassinou o arcebispo.

Promotora de defesa: Janet Venable (Laura Linney)

Promotora inteligente e bonita, também é apresentada ao espectador durante a cena da festa. Ex-colega de trabalho de Martin e ex-amante, parece ainda estabelecer alguma relação de amor e ódio com o colega – o que fica claro no início do filme, quando Martina a

convida a dançar e ela recusa de forma direta.



Figura 25

Contudo, a promotora parece ser vítima de algo maior do que ela. Disposta a lutar para colocar o acusado do assassinato do Arcebispo Rushman atrás das grades, não consegue visualizar que o motivo real de ser nomeada para este caso é a impossibilidade de seus chefes de atuarem nessa acusação, já que há interesses das autoridades sendo discutidos. Além disso, uma vez que já teve um caso com Martin Vail, seus comandantes acreditam que a presença de Janet do outro lado da corte pode enfraquecer as táticas do advogado.

Janet é apresentada como um mulher trabalhadora, que muito galgou para alcançar aquele posto. Contudo, não se intimida com as agruras com que sofre uma mulher, pelo contrário, aprende com esta discriminação a intolerância e a subserviência à aplicação da lei. Neste aspecto, é contrária a Martin Vail, que se pretende como um ser “humanizado” e não mais “robotizado” pelos ditames das autoridades legais.



Figura 26



Figura 27



Figura 28



Figura 29



Figura 30

Justiça para todos (...And Justice for All)

Argumento

Um advogado sensível, não-ganancioso, justo, é chantageado por poderosos para defender um juiz, inimigo ideológico. O advogado e o juiz já se enfrentaram por questões de princípios: enquanto o primeiro preocupa-se muito mais com o ser humano, o segundo só se importa com a literalidade da lei.

O advogado acaba sendo coagido a defender o juiz das acusações de estupro e espancamento. Enquanto a dúvida sobre a culpabilidade ou não do juiz persiste em sua cabeça, ele se dispõe a defendê-lo. Mas a partir do momento em que provas cabais da culpa do juiz lhe chegam as mãos, começa a ter uma crise de consciência. A posterior confissão do juiz, bem como as provocações que este desencadeia no advogado durante o início do julgamento, fazem com que o advogado, de defensor passe a acusador. O advogado, percebendo o caminho injusto da decisão, viola o sigilo profissional e toma em suas mãos a feitura da justiça.



Figura 31

Seqüência Inicial

Trata-se de uma apresentação de um Fórum, tendo como fundo sonoro o juramento de fidelidade à bandeira norte-americana. Figuras do poder, como o martelo do juiz, estátuas, colunas de mármore são mostradas, seguidas de placas com avisos mais “humanos”, como “silêncio na corte”, ou “proibido mascar chiclete”. A diversidade gráfica nos caracteres das placas mostra através do plano da expressão a diversidade das pessoas que por ali passam e que têm que lidar com a lei. Esse paradoxo entre o poder e o humano apresenta a busca no espaço de algo perfeito, mas que nunca, na prática, alcançará este desejo.

Seqüência de tribunal



Figura 32

O trecho de julgamento selecionado para a análise inclui o discurso de abertura do promotor de justiça, o discurso de abertura de Arthur Kirkland até o início dos créditos finais. Em tal cena temos o começo do processo judicial do juiz Henry T. Fleming, participando da cena o próprio juiz como acusado, o promotor de justiça como a parte contrária, Arthur Kirkland como advogado de defesa, a vítima do estupro e o juiz do litígio (juiz Francis

Rayford).

Personagens principais

Advogado de defesa: Arthur Kirkland.

O advogado de defesa é apresentado ao espectador na cadeia, o que já causa estranhamento de imediato: alguém cuja profissão é libertar as pessoas está preso. Mas depois se entende as razões e encontra justificativas palatáveis para tal arresto.

Arthur Kirkland parece ser um advogado trabalhador, seus clientes aparecem nas figuras de pequenos ladrões ou sujeitos culpados por engano. Sendo um sujeito ético, sabemos que possui convicção pois o enunciador nos mostra sua relação afetiva com o avô, como cuida de um senhor de idade, indo visitá-lo com frequência. Também se mostra próximo de seus clientes, tratando-os com respeito e dignidade, independente do que sejam. Este último fato fica claro na cena em que Arthur conversa com seu cliente travesti de uma forma honesta, ajustando o comportamento do travesti, fazendo-o sentir-se confortável e seguro diante de Arthur.



Figura 33

Desenvolvimento dramático

Desfecho

A seqüência escolhida é o discurso de abertura do julgamento, feito pelo advogado de defesa, Arthur Kirkland (Al Pacino). Seu discurso é apresentado logo em seguida ao da promotoria.

Encontramos nas junções das categorias, a “justiça” como a somatória do “justo” com o “legal”, ou seja, do comportamento adequado ao contexto social, com as programações previstas pela lei, obedecendo os ditames escritos. Continuando, o “injusto” com o “legal”, seria quando a lei não funciona, tornando-se ineficaz, sujeita às agruras dos acontecimentos, sem ter sido preparada adequadamente. Na composição do “justo” com o “ilegal”, temos a violação justificada, um fato que desrespeita a lei por respeitar os anseios sociais. E a soma do “injusto” com o “ilegal” estaria na base do crime, como violação tanto do contrato social positivado, como da vontade da maioria no contexto histórico-social.



Figura 34

Dentro dos filmes conseguimos vislumbrar esta composição do quadrado, uma

vez que o efeito de sentido de justiça ali presente é figurativizado de forma estática, não se alterando no tempo, mas respeitando as normas daquele determinado contexto social. Ou seja, temos ali uma aplicação da justiça instituição de forma concreta, construída, o que nos permite elaborar essas reflexões acerca da composição das impressões de justiça.

Em Questão de honra, fica claro, ao término do filme, que a sentença dada respeito a vontade do agente enunciador e do espectador, enunciatário inserido na enunciação, também promovendo a manutenção da ordem social ao afirmar o comportamento que deve ser considerado legal e o que não deve ser.

Já em As duas faces de um crime, a lei funciona, mas funciona diante de um comportamento que, depois, conhece-se condenável. Acaba tomando ares de injusta, exatamente porque foi enganada. A sentença se baseou em falsos acontecimentos para sua deliberação, o que acarreta numa sensação de falha, de vazio, de lacuna e descrença no sistema. A disforia aqui se encontra presente.

O filme Justiça para todos, soma-se um comportamento ilegal, mas justo. Um fato que ao identificar-se com a vontade da sociedade, justifica-se como crime. Deixe de ser crime, apesar de ser violação, por estar acobertado por outra ordem de ditames comportamentais, os ditames da moral individual.

Acareação

Acareação provém do verbo acarear que significa, literalmente, colocar cara a cara, face a face. Portanto, acarear é confrontar. No direito, acareação é a fase probatória de um processo em que se coloca “cara a cara” testemunhas cujo depoimento de uma apresenta discordância com o de outra. Após as análises dos filmes, com base na relação do espectador com o conteúdo apresentado, ou seja, nas categorias tímicas (euforia vs. disforia), e nas categorias desenvolvidas para a classificação dos sentido de justiça (legal e justo, legal e injusto; ilegal e justo, ilegal e injusto), falta confrontá-las para testar seus efeitos além do enunciado.

Reverendo o quadrado semiótico base da classificação dos filmes de julgamento, podemos preenchê-lo com os filmes nos seus determinados pólos:

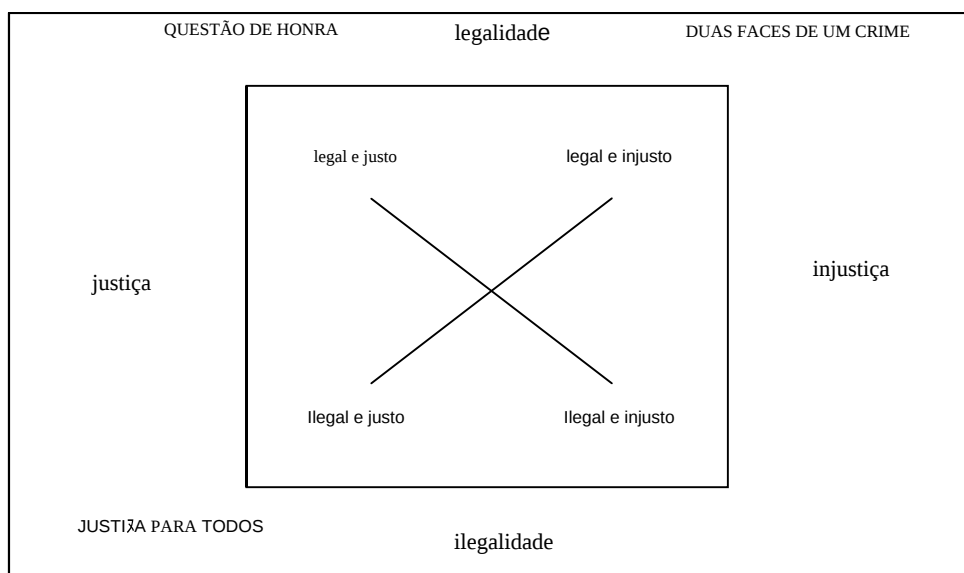


Figura 35

Há um vértice em branco nesta sobreposição dos filmes aos valores: a categoria do ilegal e injusto. Como estudado, o *legal* diz respeito ao cumprimento das leis dentro daquele contexto exibido pelos filmes. O *justo* está conectado à verdade, aquilo *que é e parece*. Na categorização do *justo* podemos elencar a decisão como *justa* quando o enunciatário apresenta ao enunciador um réu de forma inocente, parecendo ou não. Ou seja, o

actante réu não realizou o fato ensejador do crime, independente ou não de restar aparente que o fez. O espectador, na maioria dos filmes Hollywoodianos conhece esta “verdade” sobre a inocência ou não do réu, posto que, além da enunciação se dar através do ponto de vista do advogado de defesa ou do próprio réu, estrategicamente é uma forma de ajustar o espectador ao juízo precedido à sentença, criando a expectativa não do “o que vai acontecer”, mas do “como vai acontecer”. Esse “como vai acontecer” já posiciona o enunciatário em um lado das partes do tribunal, fazendo-o antecipar sua decisão.

Um filme cujo sentido de justiça combina os valores do “legal e justo” é *Questão de Honra*. Temos, ao final do filme, a sensação de que a lei foi cumprida (“o legal”), e que a verdade (realidade dos fatos apresentados durante o filme) também se fez presente (“o justo”). Explicamos: os soldados são actantes que vivem dentro do regime da programação, apenas obedecendo ordens; ao cumprirem as ordens dada pelo coronel estavam seguindo obrigações, portanto não tinham intenção de matar o soldado Santiago, o que os torna inocentes com relação ao crime em discussão. Trata-se de uma verdade que estava oculta e se evidencia através da destreza do advogado – isso no nível narrativo. No nível da enunciação, a verdade dos fatos, na maioria dos filmes de Hollywood serão conhecidos pelo enunciatário antes de chegar à decisão do tribunal, pois interessa ao enunciador mostrar fazer com que o enunciatário participe das sensações do actante advogado de defesa, que também sabe dos fatos, mas têm como premissa dramática tentar expô-los de forma lícita.

No vértice que se opõe ao “legal e justo” está o “legal e injusto”. Convém salientar que a euforia se encontra na qualidade do “justo”, enquanto a disforia se encontra no valor “injusto”. As disposições do “legal e justo” em relação ao “ilegal e justo” são de implicação, diferenciando-se uma da outra quantitativamente. O mesmo se aplica as categorias do “legal e injusto” com “ilegal e injusto”. Os acontecimentos que vieram a posicionar o filme *Duas Faces de um Crime* na posição do “legal e injusto” devem se aos valores enunciados no filme. O enunciador, nesta película, manipula o espectador, fazendo-o julgar o réu Aaron Stampler como inocente antes da decisão final. Isso devido às pistas que descobre junto com seu advogado de defesa: ele tem personalidade dupla, portanto não foi ele quem cometeu o crime, mas sim sua outra personalidade. Dessa forma, como o entendimento do actante principal convence o espectador através dessa estratégia discursiva do enunciador de apenas mostrar o filme aos olhos de Martin Vail, após a sentença, obtida de forma legal, a disforia toma conta com o anúncio da realidade do fato criminoso. Em conversa entre Aaron e Martin, o espectador descobre que Aaron não tem personalidade dupla e apenas fez o

mesmo saber. Arthur, diante deste fato, resolve expor o segredo do juiz, rompendo com a disforia que estava instalada na expectativa de uma absolvição do culpado pelo crime. Há um ajustamento por parte do advogado, que se comove com a vítima – faz ele sentir-se culpado caso o juiz seja absolvido. Rompendo com aquele algo que estava programado, caminha do ajustamento para o acidente, em função de se tratar de algo imprevisto: romper com o sigilo do cliente, fazendo justiça com as próprias mãos. Tal comportamento não se encontra previsto em lei, daí sua ilegalidade, mas, ao mesmo tempo, é a forma como o enunciador desperta a verdade secreta, euforizando a situação comunicativa. O juiz é culpado, parecendo ou não – isto é a verdade e por isso trata-se do aparecimento do valor do “justo”.

Para fechar o quadrado, restou a categoria do “ilegal e injusto”, portanto uma violação da lei culminando com a prevalência de fato falso. Dentre os filmes de Hollywood não encontramos preenchimento para esta lacuna. Mas, atentando para produções mais diversificadas, vislumbramos na Europa uma possibilidade de trabalho em *Sacco e Vanzetti*.

Sacco e Vanzetti (Sacco e Vanzetti, 1971)

Sinopse

Em *Sacco e Vanzetti*, a premissa dramática diz respeito à condenação ou não, de dois trabalhadores italianos à pena capital, por supostamente terem roubado e assassinado. Imigrantes italianos, com disposições anarquistas, são perseguidos pelo governo norte-americano durante o início de 1920. Dois trabalhadores, presos pela polícia por estarem no lugar errado e na hora errada, em função de serem descendentes de italianos e terem ideais anarquistas, acabam, através de meios ilegais como a falta do direito ao devido processo legal, ou a uma apelação, ou ainda a poderem contestar as provas apresentadas contra eles, são condenados à pena de morte.



Figura 37



Figura 38



Figura 39



Figura 40



Figura 41



Figura 42

Declarações Finais

“De que nos serve la verdad que tranqüiliza al propietario honesto? Nuestra verdad possible tiene que ser invencion.”

Julio Cortázar.

O discurso de encerramento ou declarações finais é a última fase de um julgamento antes do júri se fechar para as deliberações. É a última possibilidade que possui o advogado ou promotor de convencer os jurados acerca da sua visão sobre os fatos ali demonstrados. É isso que pretendemos fazer aqui.

Podemos relacionar o quadrado dos efeitos de sentido de justiça com o quadrado da veridicção. Assim, haveria uma sobreposição do termo complexo “verdade” com o valor “justiça”, “falso” com “injustiça”, “mentira” com “ilegal” e “secreto” com “legal”. Esse enquadramento já foi demonstrado anteriormente. Mas o que não restou demonstrado é que essa sobreposição apenas ocorre dentro dos textos fílmicos, local onde, em função das estratégias discursivas preferidas para a manutenção do controle do espectador, a apreciação da verdade pelo enunciário está presente na maioria das vezes.

Em comparação a outros filmes descritos no levantamento histórico, percebemos a prevalência do cinema *hollywoodiano* pelos filmes cujo efeito de sentido de justiça seja “legal e justo”. Filmes como *Filadélfia*, *Acusados*, *Regras do Jogo*, *O Homem que Fazia Chover*, *Tempo de Matar*, *Assassinato em Primeiro Grau*, *A Qualquer Preço*, *Amistad*, entre outros. Em todos estes filmes os valores imbuídos no nível profundo são semelhantes. A euforia presentifica-se ao término da narrativa. São filmes com o chamado “final feliz”, vinculados ao sentimento eufórico. Contudo, apesar dos sentidos comunicados, são filmes que acabam por resguardar os preceitos de ordem, colaborando para a manutenção do sistema judiciário legal.

O enunciador, ao acreditar que a verdade vai aparecer no tribunal, uma vez que ele já a conhece por meio do enunciado, restando apenas o modo como ela virá a tona, transmite-se essa sensação de confiança no sistema, como se este conseguisse ver toda a verdade dos fatos. Mas isto não é verdade. Num filme é fácil saber quem matou quem. O filme apresenta-nos de forma direta a realidade dos acontecimentos.

E mesmo filmes que não se enquadram nesses valores do “legal e justo”, também moldam e auxiliam na manutenção da crença no sistema judiciário. Pois vejamos o exemplo de um filme que ficou na categoria do “legal e injusto”, *Justiça para Todos*. O nome do filme já é próprio de uma análise, ligando-se à necessidade de distribuição dos direitos proposta pelo judiciário-fazedor da igualdade. Nesse filme o debate principal gira acerca da tensão entre o que é legal e o que é justo, ou melhor, qual dos dois tem o maior peso. Para a personagem principal, quem possui maior peso é o “justo”. Todavia, ao empreender esta noção ao espectador, o enunciador também está dizendo que este justo aconteceu através da estrutura do Poder Judiciário, foi um advogado, dentro de um fórum que realizou esse ato justo, mesmo indo contra a lei. Há esperança ainda, não devemos ficar de braços cruzados. Mesmo a autoridade posta a vencer por meios duvidosos, não funcionou. A justiça funcionou. Por meio de uma ilegalidade? Mas esta ilegalidade que valor têm se não resguarda a verdade?

Os filmes *hollywoodianos* dão respostas para estas perguntas. Dão respostas pois a verdade também é dita. Um filme como *As Duas Faces de um Crime*, pode ser elencado como “legal e injusto”, vez que a verdade ficou escondida da lei. Mas o sentimento despertado é também disfórico. A lei só foi enganada por artimanhas muito bem planejadas. No limite ainda se tem a crença na manutenção da ordem, pois o filme contesta algo que só pode ser contestado por causa do saber distribuído dentro daquela instância. Mantém a crença no ordenamento porque ainda vê-se como a melhor alternativa, porque o erra naquela situação, ou melhor, o culpado, foi merecido. Nunca será o sistema judiciário que sofrerá as críticas, mas os actantes deste sistema.

E mesmo filmes fora dos percursos de Hollywood demonstram o mesmo: independente dos valores apresentados no nível fundamental, os filmes retornarão positivamente sua ideologia profunda para uma manutenção da ordem. *Sacco e Vanzetti*, tem o sentido de “ilegal e injusto”. Só por “injusto” já se faz disfórico. Aumenta sua intensidade na medida em que o lado mais fraco é punido pelas autoridades de forma *contralegem*. Mas são as autoridades que cometem o erro, e não o sistema. Ainda permanece a idéia de manutenção da ordem, pois caso falhe o sistema por algum motivo de caráter humano (o preconceito político, no filme), a falha continuará sendo humana. A justiça poderá ser alcançada depois, ainda por vias legais, quando alterarem-se seus actantes. Ou mesmo por outras vias legais, como o próprio vídeo. *Sacco e Vanzetti* é um película feita para contestar. Mas não contestar o sistema, pois já lhe é dado o que deve ser pensado sobre a verdade daqueles fatos, mas contestar apenas aquela situação histórica e social definida e delimitada

na figura de alguns actantes.

Há, contudo, um filme sobre julgamento que escapa a estas considerações. *O Reverso da Fortuna* não apresenta o lado ao qual você deve partipar. Bem como, por estratégias discursivas – o narrador da história é a própria vítima do crime em pauta – faz o espectador duvidar do que acredita, duvidar da sua crença. Enquanto os outros filmes têm seu forte na certeza dos acontecimentos que estão por vir e a dúvida apenas com relação à como estes acontecimentos virão, este filme em especial não lhe dá certezas prontas. Baseado em fatos reais, nele a verdade não existe pronta. Nele a verdade não é dada pelo enunciador. A verdade é construída pelo espectador que irá fazer as ligações entre as peças do saber dispostas no enunciado.

Na vida vivida, fora da figurativização do cinema, a verdade deve muito mais ser adstrita à legalidade, posto que dentro do funcionamento da justiça instituição, a única verdade que existe é aquela que aparece aos olhos da lei. Como? Por meio das provas. Apenas a verdade que se faz provar na corte é a que tem validade para o Sistema Judiciário. Mas essa verdade, assim como a justiça concreta, é criação, é invenção. Não se conhece, conhece-se seus vestígios, suas pistas. Assim como a Justiça ideal, o mais perto que podemos chegar, ainda assim será uma sombra.



Figura 43

Referências bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ABERDEEN, J. A. *Hollywood Renegades: The Society of Independent Motion Pictures Producers*. Cobblestone Enterprises, 2000.
- ALAMY FILHO, João. *O caso dos irmãos Naves*. Belo Horizonte: Del Rey, 1993.
- ALVES, Rubens. *Filosofia da ciência: introdução ao jogo e a suas regras*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- ASINOW, Michael e BERGMAN, Paul. *Reel Justice: the Courtroom goes to the Movies*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing, 2006.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1993.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- BARBOSA, Júlio César Tadeu. *O que é Justiça*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP, 2002.
- _____. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática, 2001.
- BLANCO, Desiderio. *Semiotica del texto filmico*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial, 2003.
- CARNELUTTI, Francesco. *A arte do direito*. Campinas: Edicamp, 2003.
- CHALITA, Gabriel. *A sedução no discurso: o poder da linguagem nos tribunais de júri*. São Paulo: Editora Max Limonad, 1998.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- CHRISTIE, Agatha. *Testemunha de acusação e outras peças*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- FECHINE, Yvana. “O sensível expandido: pressuposto para uma abordagem nas mídias”. *Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, São Paulo, 2005.
- _____. “Televisão, hábito e estesia”. *Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas*

Sociossemióticas, São Paulo, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Tradução de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIORIN, José Luiz. *As Astúcias da Enunciação: As Cateorias de pessoa, espaço e tempo*. 2 ed. São Paulo: Ed: Ática, 2002.

_____. *Elementos de Análise do Discurso*. 12ª. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

_____. *Linguagem e Ideologia*. São Paulo: Editora Ática, 2004.

FLOCH, Jean-Marie. *Alguns conceitos de semiótica*. Em *Documento de Estudo do Centro de Pesquisas Sociossemióticas 1*. Tradução de Analice Dutra Pilar. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2001.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2003.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

_____ e COUTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 122.

_____ “La soupe au pistou ou la construction d’un objet de valeur”. In: Greimas, A. J., *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1983.

_____. *Semântica Estrutural*. Trad. Hakira Ozakabe e Izidoro Bliskstein, São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1973.

GRILO, João Mário. *A Ordem no Cinema: vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1997.

KAFKA, Franz. *O Processo*. São Paulo: Companhia da Letras, 1997.

LANDOWSKI, Eric. *A Sociedade Refletida*. São Paulo: Ed. Educ/Pontes, 1992.

_____. *Presenças do outro*. 1ed. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

_____. *Passions Sans Nom*. Paris: PUF, 2004.

_____. “O olhar comprometido”, in *Galáxia – Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura*, nº 2. Trad. Ana Claudia de Oliveira e Márcia da Vinci. São Paulo: EDUC, 2001.

_____. *O semioticista e seu duplo*. In: Ana Claudia de Oliveira e Eric Landowski (eds.). *Do inteligível ao sensível. Em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo: EDUC,

1995.

_____. e FIORIN, José Luiz (eds.) *O gosto da gente, o gosto das coisas: abordagem semiótica*. São Paulo: EDUC, 1995.

LESSIG, Lawrence. *Cultura Livre: Como a Grande Mídia usa a Tecnologia e a Lei para bloquear a Cultura e controlar a Criatividade*. Tradução de Rodolfo S. Filho Cardoso, Joaquim Toledo Jr., Isabela Vecchi Alzuguir, Mariana Bandarra e Alexandre Boide. São Paulo: Trama, 2005.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. *Pesquisa em comunicação*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

NÖTH, Winfried. *A semiótica no século XX*. São Paulo: Annablume, 1996.

NUEVO, Sixto Blanco. *Tiene derecho a guardar silencio: la aplicacion de la ley em los argumentos cinematográficos*. Madrid: Edición Personal, 2005.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. “Semiótica na gravitação dos sentidos”. In *Nexos*, Nº3, São Paulo: Terra, 1998.

_____. “A dança das ordens sensoriais”. In: Eric Landowski, Raúl Dorra, Ana Claudia de Oliveira (eds.) *Semiótica, estesis, estética*. EDUC/UAP, São Paulo/Puebla, 1999.

_____. *Vitrinas. Acidentes estéticos na cotidianidade*. São Paulo: Educ, 1997.

_____. “Semioses pictóricas”. in *Face – revista da semiótica e da comunicação*, São Paulo, vol.4, nº 2, 1995.

_____.(org.) *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

_____. e Eric Landowski. (Eds.) *Do inteligível ao sensível: Em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*.1. ed. São Paulo: Ed. Educ, 1995.

PIGNATRI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

RAWLS, John. *Uma teoria da justiça*. Tradução de Almiro Pisetta e Lenita M. R. Esteves. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ROSSEAU, Jean-Jacques. *O contrato social e outros escritos*. Tradução de Rolando Roque da Silva. São Paulo: Cultrix, 1971.

SANTAELLA, Lucia. *Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado*. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SILVA, Ignácio Assis. “Sincretismo e comunicação visual”, in *Significação: Revista Brasileira de Semiótica*, nº 10, São Paulo, dez. 1984.

STRINATI, Dominic. *Cultura popular: uma introdução*. São Paulo: Hedra, 1999.

VANOYE, Francis e Anne Goliot-Lété. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus,

1994.

WARAT, Luis Alberto. *A ciência jurídica e seus dois maridos*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Ficha técnica dos filmes analisados

DUAS FACES DE UM CRIME, AS. Gregory Hoblit (dir.). EUA: Paramount, 1996. 1 filme (130 min.), son., col. [Título original: *Primal Fear*]. Leg. Português.

JUSTIÇA PARA TODOS. Norman Jewinson (dir.). EUA: Columbia Pictures, 1979, 1 filme (119 min.) son.,col. [Título original: *...And Justice for all*]. Leg. português.

QUESTÃO DE HONRA. Rob Reiner (dir.). EUA: Columbia Pictures, 1992, 1 filme (138 min.) son.,col. [Título original: *A Few Good Men*]. Leg. português.

REVERSO DA FORTUNA, O. Ron Silber (dir.). EUA: Metro Goldwin Mayer, 1990, 1 filme (111 min.) son., col. [Título original: *Reversal of Fortune*]. Leg. português.

SACCO E VANZETTI. Giuliano Montaldo (dir.). Itália: Versátil Home Vídeo, 1971. 1 filme (120 min.), son., col. [Título original: *Sacco e Vanzetti*]. Leg. Português.

Outras fontes

www.boxofficemojo.com

www.freeculture.org

www.imdb.com

www.ibge.gov.br

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.