Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

José Rubens Demoro Almeida

Direito e Cinema- Um diálogo possível pela Filosofia: Contribuição da Retórica do Cinema para a Efetividade do Direito

Mestrado em Filosofia do Direito

São Paulo

2016

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

José Rubens Demoro Almeida

Direito e Cinema- Um diálogo possível pela Filosofia: Contribuição da Retórica do Cinema para a Efetividade do Direito

Mestrado em Filosofia do Direito

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção de título de Mestre em Filosofia do Direito, sob a orientação do Prof. Dr. Cláudio De Cicco.

São Paulo
2016

Banca Examinadora

_____

_____

_____

Em memória de
Rubens de Almeida e Maria Victória Demoro de Almeida,
que um dia me levaram ao cinema.

"Para conhecer as coisas há que se dar-lhe a volta toda" (José Saramago, no documentário "Janela da Alma")

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo verificar algumas características da linguagem do direito, de seu discurso e retórica, na medida em que pretende constituir a realidade do fenômeno jurídico e estabelecer um paralelo com a linguagem do cinema, que também permite uma apreensão do real, a partir de imagens, sons e movimentos, que impactam os sentidos, para reelaborar reflexivamente uma visão de mundo, própria da atitude filosófica.

O ponto de partida para estabelecer tais relações consiste em abordar, tanto o direito como o cinema, como expressões culturais, que atuam no e para o convívio humano, e que se utilizam de uma linguagem de comunicação própria para descrever , dirigir e prescrever comportamentos, no intuito de persuadir e seduzir o receptor (no direito) ou o espectador (no cinema).

Assim, poderia o discurso jurídico fundamentalmente direcionado à constituição de realidades e de ordenamento de condutas humanas, ser conhecido também pelo cinema e por sua linguagem e discurso? Poderia a filosofia mediar este contato, estabelecendo um diálogo com o cinema de modo a propiciar maior efetividade do direito?

Para tanto, a pesquisa teórica e histórica do discurso jurídico, de sua retórica e do desenvolvimento da linguagem cinematográfica são aqui abordadas, a demonstrar que é possível estabelecer grandes relações entre as visões jurídica e cinematográfica da vida humana.

Palavras-chave: Direito. Cinema. Filosofia. Linguagem. Retórica. Efetividade do Direito

ABSTRACT

This issue aims to verify some characteristics of the legal speech, its rhetoric and language and also aims to build the reality of the legal phenomenon and establish a parallel with the movie language once its also allows an understanding of reality from its sounds, images and movements which cause an impact in the senses. These discussions are presented in order to rework reflexively a world vision, towards a philosophical attitude.

The starting point to discuss the mentioned relations consists in presenting law and movies as cultural expressions, which operate in and to the human interaction and which use a specific communication language to describe, direct and dictate behaviour, in order to persuade and seduce the receptor (in law) or the spectator (in movies).

So, could the legal speech, mainly directed to the constitution of realities and to order the human behaviour, be known also by the movies and by its language and speech? Could philosophy mediate this contact, establishing a dialogue with the movies to provide a better effectiveness of law?

To reach this aim, it is presented a theoretical research related to legal history and speech, its rhetoric and also the development of the movie language. The objective is to demonstrate that it is possible to find huge relations between the legal and movie approaches of the human life.

Key words: Key-words: Law. Movies. Philosophy. Speech. Rhetoric. Law Effectiveness.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 8

2 A LINGUAGEM DO DIREITO CONSTITUIDORA DE REALIDADES 10

2.1 Direito- Fenômeno Cultural de Comunicação.....11

2.2 Direito e Linguagem: retórica do texto e do discurso 12

3 FILOSOFIA E DIREITO.....14

4 CINEMA E DIREITO 16

5 A CONSTRUÇÃO DA LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA 18

5.1 Assombro diante da novidade: fotografias que se movem.....19

5.2 Evolução do cinema: o teatro filmado. 21

5.3 Uma nova arte e uma nova linguagem: forma de visão e de expressão.....22

5.4 Imagens justapostas produzem ideias.....25

5.5 Comédia e Drama: Gêneros Cinematográficos e crítica social 27

5.6 O cinema sonoro.....30

5.7 Um novo componente da linguagem do cinema: a cor. 33

5.8 O espectador entra em cena: campo e contra-campo. 36

6 CINEMA ENTRE O REAL E O IMAGINÁRIO: NA CAVERNA DE PLATÃO 38

7 CINEMA E FILOSOFIA : O DIÁLOGO AFETIVO DO PENSAR FILOSÓFICO 41

8 CONCLUSÃO: O DIREITO PODE FALAR PELO CINEMA 44

REFERÊNCIAS.....47

INTRODUÇÃO

A tentativa de estabelecer e compreender as relações possíveis entre cinema e direito nasce de uma paixão antiga: o cinema.

É produto de uma atividade extensa que tenta unir discurso cinematográfico, filosofia e direito, tanto no exercício da docência como na articulação de grupos de alunos e professores para pesquisas da linguagem, das técnicas e da história do cinema.

A utilização de filmes em sala de aula, como auxiliar para a compreensão de conteúdos das mais variadas disciplinas jurídicas, tornou-se comum nos últimos tempos, assim como tradicionalmente as lições e estudos do direito atrelaram-se à tradição literária.

Entretanto, a ligação mais óbvia que geralmente é feita entre o direito e o cinema é a que aborda filmes de julgamentos, em grande maioria nas disciplinas penais ou que apresentem cenas de tribunais.

São constantemente citados filmes para ilustrar a relação entre o cinema e o direito: “Julgamento em Nuremberg”, “12 Homens e Uma Sentença”, “O Caso dos Irmãos Naves”, entre outros.

A apreciação destas obras, em geral, limita-se ao aspecto jurídico trazido pelo enredo, sem considerar que o cinema tem uma articulação de linguagem própria e complexa, que também transmite valores e visões de mundo.

É possível analisar filmes que apresentem questões importantes para o direito, além do aspecto meramente de julgamentos ou de tribunais. Temas como liberdade, justiça, autoritarismo, preconceito poderiam ser abordados a partir de filmes de vários gêneros, como, por exemplo, “Rastros de Ódio” ou “Matar ou Morrer”, clássicos do estilo “Western” (o popular “faroeste”ou “bang-bang”).

Mas este não é a finalidade deste trabalho: reunir ou comentar filmes significativos para a interpretação do direito, então serão mencionados apenas filmes que, historicamente, foram importantes para a construção de uma linguagem própria do direito.

Poderia haver alguma lição de direito em musicais aparentemente produzidos para simples diversão e entretenimento como “Cantando na Chuva”? Há mensagens jurídicas em filmes de “gangster” como “À Beira do Abismo” ou “O Poderoso Chefão”? Pode-se discutir filosofia e direito em ficções científicas, como “Blade Runner” ou num drama romântico como “Casablanca”? Como poderá ser observado em outra ocasião, estes filmes também podem interessar às reflexões jurídicas, desde que ajustadas as bases teóricas preliminares de interrelação entre o direito, a filosofia e o cinema.

Para estabelecer um diálogo consistente entre o cinema e o direito, há que se realizar inferências, elaborar e relacionar repertórios, construir associações e significados pois o direito, tal como o cinema retrata, e a filosofia aponta, está na vida humana.

O discurso cinematográfico , assim como a linguagem jurídica , também constitui realidades, transmite valores, muitas vezes sem que o espectador perceba, pois se dirige para o emocional antes do racional.

2 A LINGUAGEM DO DIREITO CONSTITUIDORA DE REALIDADES

O ponto de partida para estabelecer relações entre cinema e direito é observar o direito como expressão cultural, que se utiliza de uma linguagem própria, posto que para “descrever”, “dirigir”, “prescrever” condutas necessita comunicar-se por meio de códigos, significados, símbolos, discursos.

Para José Reinaldo de Lima Lopes “as normas não existem fora da linguagem (...). “Por isso, o direito -aquilo que se chama hoje direito, ou seja, um ordenamento jurídico- não existe a não ser por meio do discurso.” (LOPES, 2004, p. 29)

Um discurso que constitui uma realidade, como dirá o mesmo autor:

> O discurso jurídico, que incorpora a definição do direito, é constitutivo da realidade, (...) pois a constituição do direito não é a descoberta de alguma coisa já feita: é a invenção de uma realidade social, cuja existência dá-se apenas na esfera das interações e ações humanas. Os conceitos jurídicos e as respectivas instituições são vividas como uma 'experiência de sentido'.(LOPES, 2004, p. 30)

As normas jurídicas, vistas por este ângulo, ultrapassam as concepções que as identificam como simples “comandos” ou “ordens”: antes organizam ações e permitem suas leituras e descortinamento de seus sentidos e significados, ponto de partida para o conhecimento e para o saber.

Para tanto - constituir uma realidade e permitir sua leitura - a norma jurídica se expressa por meio de um texto, por meio de uma linguagem, que não descreve uma realidade do direito, mas que a constrói criativamente.

O texto tanto pode ser escrito ou não, verbalizado ou verbalizavel, na medida em que se utiliza de “símbolos”, “sinais” para sua representação: “Todo símbolo representa algo, significa algo. Mas só aquele que domina o segredo entende o que o símbolo representa, ou significa.”(ROBLES, 2005, p. 22)

Assim, “matar alguém” só se torna “homicídio” quando o sistema jurídico constitui esta ação como “crime” (entendido como um ilícito jurídico). “A ação física de matar alguém existe independentemente do texto, mas a ação jurídica definida como homicídio só é possível em ração da preexistência do texto jurídico.” (LOPES, 2006, p. 29).

O texto comunicado provoca uma “experiência de sentido” no receptor e desencadeia nele o processo para entendimento de seu significado.

2.1 Direito: fenômeno cultural de comunicação

O Direito é fato comunicacional, como afirma Gregório Robles (ROBLES, 2005), para quem as normas jurídicas, enquanto mensagens produzidas pela autoridade competente, dirigem-se aos integrantes da comunidade social, prescrevem condutas, atuando nos comportamentos, estabelecendo valores “presentes na consciência coletiva”, ou seja, o discurso jurídico deve estar sintonizado com a realidade convencionada do conjunto de receptores a que se destina.

Nada mais do que considerar as necessidades, valores, anseios do auditório. A realidade do direito não é a realidade natural, mas a realidade cultural, convencionada por meio de mensagens.

Mensagem é para ROBLES o “signo dirigido a alguém para mover seu pensamento”. (ROBLES, 2005, p. 79). Signo é toda a manifestação externa de um símbolo e prescrever é uma das funções da linguagem: realizar ações não coisas. (ROBLES, 2005, p. 81):

> O direito não é uma coisa, mas um meio de comunicação social. É um subsistema social cuja função consiste na organização total do sistema social por mio da verbalização das instituições, por meio da expressão linguística dos conteúdos normativos. É indiferente (...) que o sistema de signos em que o direito de fato se expressa seja um sistema escrito; pois até mesmo na sociedade mais primitiva o direito, como forma de organização global da sociedade expressa em costumes, é passível de verbalização. Além disso, o direito só pode ter implantação social quando seus destinatários - que são todos os membros de determinada sociedade - podem entender seus conteúdos verbalizados. O direito existe como fenômeno social real na medida em que os membros da sociedade acatam suas normas, (...) podemos dizer que todo o direito só é imaginável como um sistema de mensagens cuja função social é a organização global da sociedade em seu conjunto. (ROBLES, 2005, p. 78)

Não compete ao direito, assim, descrever realidades, mas criar realidades de direito. Esta operação só é possível pela prescrição de condutas e de comportamentos, que deverão estar adequados à comunidade a que se dirige, por meio da característica comunicacional de sua linguagem.

2.2 Direito e Linguagem: retórica do texto e do discurso

Resta evidente que o direito expressa-se como norma e texto, constitui-se num sistema de linguagem cujo objetivo é regular comportamentos humanos de modo a assegurar o convívio em sociedade.

As condutas humanas são qualificadas e tipificadas no contexto jurídico pela linguagem predicativa do Direito, constitutiva de uma realidade peculiar.

Em geral o Direito utiliza-se da linguagem escrita- um texto em sentido estrito- para comunicar por palavras tipos de comportamentos aceitos, admitidos, ou seja, caracteriza-se em princípio como linguagem prescritiva de condutas.

Não por outra razão, estuda-se o Direito também no seu aspecto comunicacional. Para prescrever condutas, o texto precisa transmitir uma mensagem passível de reconhecimento e decodificação por um conjunto de receptores: a comunidade a que se destina.

Nesse ponto a contribuição da “Nova Retórica” de Chaim Perelman é bem vinda.

A noção de Retórica tida classicamente como a "arte de persuadir com o uso de instrumentos linguísticos", conforme definição do Dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano(ABBAGNANO, 2000, p. 856), será revista e ampliada do ponto de vista da lógica jurídica por Perelman.

O que distingue a concepção de uma nova retórica é a mudança da perspectiva do olhar para o discurso: não mais atrelado acentuadamente à clássica forma de construção e organização interna, mas voltado para o receptor da mensagem, seus valores, suas disposições de aceitar, absorver , de ser convencido, de aderir. A retórica, para o autor, deve considerar o tipo de auditório a que se dirige:

> É por essa razão que, em matéria de retórica, parece-nos preferível definir o auditório como o 'conjunto daqueles que o orador quer influenciar com sua argumentação'. Cada orador pensa, de uma forma mais ou menos consciente, naqueles que procura persuadir e que constituem o auditório ao qual se dirigem seus discursos.
> (...)
> O conhecimento daqueles que se pretende conquistar é, pois, uma condição prévia de qualquer argumentação eficaz.
> (PERELMAN, 2005, p. 22-23)

Assim, a eficiência do discurso estará diretamente ligada à adaptação que o orador, ou comunicador, fará ao seu receptor e tem como objetivo um verdadeiro “contato entre os espíritos”, um processo de sedução e de adesão.

Pois, para o autor, "Nova Retórica é o estudo das técnicas discursivas que visam provocar ou intensificar a adesão de certo auditório às teses apresentadas" (PERELMAN, 1998, p. 154).

Nessa visão, critica a lógica formal centrada nas formalidades do discurso, por não permitir espaço para considerar as características do auditório, o conjunto de receptores no processo comunicativo, que não pode ser reduzido àqueles que apenas escutam o discurso, mas que é constituído daqueles para os quais é destinado todo o esforço da persuasão e da argumentação(PERELMAN, 1998, p. 165).

A arte da persuasão pelo discurso apresenta-se como característica da retórica jurídica no seu intuito de regular condutas humanas e, nesse contexto, não está imune à comunicação de valores e de visões de mundo, comuns às ciências humanas:

> A reação antipositivista, que caracteriza a filosofia do pós-guerra, pôs em evidência o fato de que não só as ciências humanas, como a história, mas também as próprias ciências naturais não podem constituir-se e progredir sem uma visão do mundo, e uma metodologia que pressupõem juízos de valor implícitos, quando não explícitos, que permitem que se concentre no que é essencial, importante, fecundo, simples, descartando o que é acidental, negligenciável, irrelevante, estéril, inutilmente complicado. (...), cada busca científica insere-se em uma visão do mundo, e em uma metodologia, que não podem dispensar juízos de valor, (...) (PERELMAN, 1998, p. 153).

O direito, como texto discursivo e constitutivo de realidades, é fenômeno comunicacional e de retórica, que implica necessariamente na transmissão concepções de visões de mundo, de valores expressão do significado mais geral de "Arte", segundo Abbagnano: "todo o conjunto de regras capazes de dirigir uma atividade humana qualquer." (ABBAGNANO, 2000, p. 81).

3 FILOSOFIA E DIREITO

Longe do conceito pejorativo como “algo com a qual ou sem a qual tudo fica igual”, tratada como ciência da inutilidade, a filosofia , o pensar filosófico, é inerente a todo o ser humano, porquanto todos e cada um tem (ou assim entende ter) uma “filosofia”. A dificuldade, talvez, do assumir uma postura filosófica diante da vida é superar a questão pragmática do “para que serve?”

Num mundo de extremos paradoxos e contingências, de tempestades de informações, de intensas e desafiadoras inovações tecnológicas, a filosofia vê-se desafiada a novas respostas.

Filosofar é estabelecer uma postura crítica e reflexiva diante dos fenômenos da vida, é estabelecer um diálogo interno, é voltar-se para si mesmo: ser orador e auditório ao mesmo tempo. Este diálogo contínuo, para buscar explicações, conhecer e apreender o mundo, buscar um saber cujo potencial só pode ser desenvolvido pelo debruçar cotidiano em ideias, numa incessante busca pelo conhecimento.

A atitude filosófica pressupõe, segundo FRANCO MONTORO um conjunto "de valores, concepções, conhecimentos, qualidades, influências e condicionamentos de toda espécie."(MONTORO, 2011, p. 125), que propõe uma reflexão crítica de saberes e uma concepção geral de mundo e de vida, que não pode desprezar o sentimento estético e simbólico: uma cosmovisão artística em face da vida, suas tensões, paixões, belezas.

No pensamento - na postura filosófica - há um espaço privilegiado para a reflexão dos fenômenos jurídicos, enquanto representações simbólicas de valores, de ações, de comportamentos desejáveis. Compreender o fenômeno jurídico traduzido em texto e em normas, também é compreender o mundo, uma vez que o Direito é ao mesmo tempo seu produtor e regulador.

A postura filosófica diante do mundo é motivada por uma reflexão crítica das relações humanas; é inserir-se num tempo e espaço vivos, é aventurar-se na busca da compreensão do ser, da verdade num contexto real.

Como poeticamente já afirmava Hegel:

> A missão da filosofia está em conceber o que é, porque o que é, é a razão. No que se refere aos indivíduos, cada um é filho do seu tempo; assim também para a filosofia que, no pensamento, pensa o seu tempo. Tão grande loucura é imaginar que uma filosofia ultrapassará o mundo contemporâneo como acreditar que um indivíduo saltará para fora do seu tempo (...). (HEGEL, 1976, p. 14)

O mundo jurídico, se é que se pode conceber um, está inserido num mundo de ideias e concepções de vida. Como tal deve também interessar-se por conhecer, apreender e compreender a realidade da cultura dos povos a que se destina, em sua plenitude, ou "dar-lhe a volta toda", na expressão do poeta.

4.CINEMA E DIREITO

Cumpre de início estabelecer alguns critérios para o que se pode entender por "cinema" para este estudo. Atualmente, a proliferação de meios eletrônicos de reprodução de imagens, aliada a uma variada possibilidade de acesso a produções cinematográficas, conduz a uma certa "vulgarização" do cinema. Hoje se pode "alugar" e "ver" filmes em dispositivos de alta tecnologia como televisores, computadores e celulares, por exemplo. É possível acessar filmes em canais de televisão pagos ou não, abertos ou fechados. As próprias salas de cinema transformaram-se para atender as necessidades ou conveniências dos espectadores-consumidores, com serviços de bar ou restaurante em seus interiores.

Não se trata também de apreciar filmes que possam ser classificados na categoria arbitrária e subjetiva de "bom cinema".

De que "cinema" falamos, então?

Primeiro, de ressaltar que o cinema a que nos referimos depende para seu desfrute e compreensão de um ambiente propício ao envolvimento pelas imagens e nos sons. Trata-se mesmo de um ritual, de uma disciplina. O filme deve ser o único centro de atenção do espectador: numa sala escura, sentado, sem perturbações de qualquer ordem, de ruídos, conversas e interrupções.

Como observa Luiz Carlos Merten:

> Adultos ou crianças, ainda experimentamos emoção ao entrar na sala escura, ao nos sentarmos nas poltronas (nem sempre) confortáveis. Aí, com a atenção voltada para o foco luminoso da tela, envolvidos pelos sons e pelas imagens, mergulhamos naquele estado de projeção cognitiva e sonhamos acordados, de olhos abertos. Os filmes parecem tão realistas que você poderia jurar que aquilo é a vida. Em geral, não é a vida, mas uma representação dela. (MERTEN, 2003, p. 10)

É neste contexto de envolvimento produzido pelo cinema que se pretende estabelecer a relação entre o cinema e o direito, por conta do favorecimento à efetividade de seu discurso cinematográfico. Um cinema capaz de produzir este estado de "projeção cognitiva" por meio de seu discurso comunicacional e afetivo

Ressalte-se que o cinema é produto da cultura humana e, sendo assim, retrata intencionalmente ou não a condição do homem, de seu tempo, de seu lugar no mundo.

O direito, a seu turno, se expressa num contexto humano de poder, de interações, vez que se propõe a estabelecer, dirigir e controlar comportamentos para assegurar um convívio humano conveniente. De forma idêntica, o cinema, arte e indústria própria do século XX, para se fazer linguagem combina texto, música, cor, artes cênicas para expressar contingências da vida humana .

Neste ponto, necessária uma passagem pela história da evolução técnica do cinema e da configuração de sua linguagem, de modo a reconhecer as peculiaridades de uma retórica única e característica, que se traduz em visões especiais do homem, das relações interpessoais, dos pequenos e grandes fenômenos históricos e de suas versões, que servem para a compreensão não só do direito atuante, mas também das grandes transformações culturais que se sucedem na existência humana.

Os filmes mencionados aqui são tidos como referências na história do cinema, em geral citados por seus historiadores e críticos. Por certo não constitui objeto desse estudo reproduzir a filmografia existente e citada na maioria dessas obras, mas apenas exemplos de como o cinema se expressa e comunica por meio de uma linguagem única, que foi aos poucos sendo construída em especial no fim do século XIX até a primeira metade do século XX.

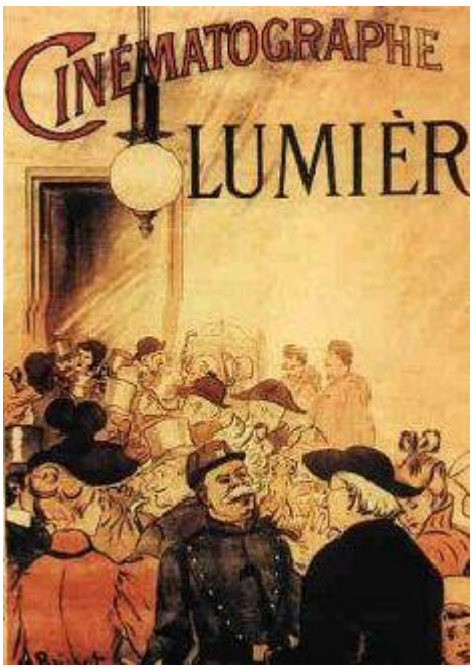
5.A CONSTRUÇÃO DA LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA

O surgimento da fotografia permitiu a fixação de imagens em papel (ou película), de tal modo que o “real” estaria momentaneamente captado. A realidade poderia, então, ser “congelada” em correspondência fiel ao que é visto pelo olho humano, “sem interpretação”, ou intervenção autoral, subjetiva. A realidade vista, pretensamente, sem retoques. Pretensamente apenas, porque, como se sabe, qualquer imagem, fotográfica no caso, é o recorte de uma realidade a partir de escolhas subjetivas (conscientes ou não, intencionais ou não) do autor e que conduz a uma interpretação daquele que é sensibilizado por ela.

A visão humana, retém, por algum tempo, a imagem que sensibilizou o campo destinado a processá-la no cérebro, que ainda “vê” a última imagem refletida, quando outra imagem já é projetada. A conjugação destes dois fatores - a fixação da imagem pela visão humana, a fixação mecânica de imagem em película e sua projeção em sequência - constitui o fundamento do “Cinema” (do grego Kínesis “movimento”, que também origina a “Cinemática” ramo da física que estuda o movimento dos corpos).A repetição de imagens fixas em velocidade (1/24, 24 quadros por segundo, no filme e 1/25 no vídeo) que impossibilita a distinção dos intervalos da projeção, “engana” o cérebro, que ainda “retém” a última visão, enquanto uma nova se apresenta imediatamente e confere a “impressão” de movimento: cria-se a ilusão de que os conteúdos projetados se movem.

5.1 Assombro diante da novidade: Fotografias que se movem

Figura 1 - A primeira sessão de cinema



Fonte: https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/a9/18/b7/a918b7da6f806bdf22254eb9c04fa04f.jpg

O cinema é arte com dia, ora e local de nascimento: 28 de dezembro de 1895, às 21 horas, no Salão Indiano, subsolo do Grand Café de Paris, Boulevard des Capucines, n° 14, Paris, França.

Ali, os irmãos Auguste e Louis Lumière fizeram a primeira exibição de filmes em tela grande para assustados 33 espectadores (um deles, Georges Méliès) que, ao preço de ingresso de um franco, testemunharam o “Cinematógrafo Lumière” exibir três filmes curtos, entre eles “Saída de Operários da Fábrica Lumière” e a “A chegada de um trem à Estação de La Ciotat”.

O assombro diante da novidade foi tamanho que muitos espectadores se afastaram correndo, acreditando que pudessem ser atropelados pela imagem do trem vindo em sua direção. As fotografias que se moviam causaram verdadeiro assombro.

A relevância e repercussão da exibição deste filme para a história do cinema é ressaltada por Mark Cousins:

> De todos os primeiros filmes, os dos irmãos Lumière foram os mais amplamente assistidos. Em 28 de dezembro de 1895, uma data que muitos historiadores consideram como o nascimento do cinema, eles exibiram um programa curto com seus filmes documentários (...). Entre esses, incluía-se um filme hoje famoso em plano único chamado "A chegada de um trem à estação de La Ciotat" (...). A câmara foi colocada perto dos trilhos, de modo que o trem aumentava gradualmente de tamanho conforme se aproximava, até parecer que atravessaria a tela e invadiria a sala. As pessoas se abaixavam, gritavam ou levantavam para sair. Sentiam a emoção, como se estivessem em uma montanha-russa.
> Os irmãos Lumière enviavam filmes e projecionistas para todos os continentes com tal velocidade que, em um ou dois anos, a maioria dos países já havia visto o famoso trem em La Ciotat.(COUSINS, 2013, p. 23)

Nesta sua primeira fase, o cinema ainda era encarado como uma brincadeira, uma curiosidade em feiras, circos ou exposições. A partir de experiências anteriores (“Sombras Chinesas”, a “Lanterna Mágica” do século XVII, ou outros aparelhos de física), os irmãos Lumière desenvolveram seu “cinematógrafo” para exibição pública. Foi a primeira exibição de filmes em tela grande, para espectadores que pagaram ingressos especificamente para aquela projeção, daí considerar-se como a primeira e real “Sessão de Cinema”.

O cinema nasce, por assim dizer, no período compreendido entre fim do século XIX e início do século XX caracterizado pelo grande desenvolvimento industrial, pelo progresso científico e pelas inovações tecnológicas. São contemporâneos da invenção do Cinematógrafo, o “Telégrafo Sem Fio” (1899), o lançamento da “Teoria dos Quanta” (Max Planck). Por seu turno, é no mesmo período que Sigmund Freud publica “A interpretação dos Sonhos” (1900) em que inova no estudo e conhecimento do inconsciente humano.

Nos primórdios, a atividade cinematográfica limitava-se a registrar fatos, eventos, como “fotografias que se moviam”: era a novidade da ilusão do movimento que alimentava a curiosidade popular.

5.2 Evolução no cinema: o teatro filmado.

Figura 2 - Méliès e sua Viagem à Lua

Fonte: http://br.web.img3.acsta.net/c_215_290/medias/nmedia/18/92/15/32/20183442.jpg

Um avanço na direção do cinema como arte, tal como o conhecemos hoje, deveu-se a Georges Méliès (um dos espectadores da primeira exibição do cinematógrafo de Lumière), que , ao contrário dos simples registros em locações, criou, em seu estúdio, filmes de ficção, com enredo e truques de filmagem. “Viagem à Lua”, de 1902, baseado na obra de Júlio Verne, até hoje impressiona pela concepção fantasiosa de uma viagem espacial e pelos seus efeitos visuais, embora precários aos olhos de hoje.

Mas a câmera ainda permanecia fixa e a interpretação dos atores era teatral. O cinema era, visualmente, uma apresentação de teatro filmado, inspirado nos espetáculos de variedades (disposição dos cenários, apresentações dos artistas) e a câmera fixa assumia a posição do espectador diante do palco.

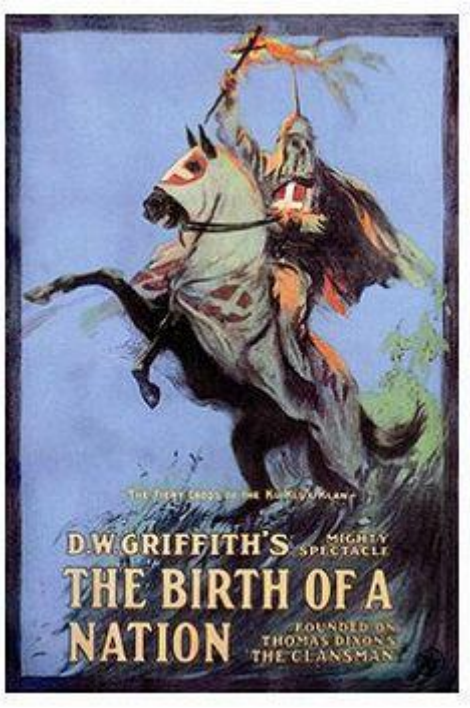
O cinema, então, não mais se limitará a registrar eventos: pode contar histórias e sonhos.

Luiz Carlos Merten afirma com propriedade: "A fama de haver introduzido a magia no cinema pertence, porém, a Georges Méliès, que foi sempre, até por sua vinculação com o teatro, um defensor da imaginação, contra o realismo dos Lumières"(MERTEN, 2003, p. 22).

Para Jean Tulard, no primeiro volume dedicado aos diretores do seu "Dicionário de Cinema", Méliès foi o "grande homem que rompeu com o aborrecido cinema-verdade de Lumière, criou o cinema-espetáculo." (TULARD, 1996, p. 438).

5.3 Uma nova arte e uma nova linguagem: formas de visão e de expressão

Figura 3 - D. W. Griffith "Nascimento de uma nação"



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c2/Birth-of-a-nation-poster-color.jpg/240px-Birth-of-a-nation-poster-color.jpg

Em 1915, David Griffith apresenta o épico “O Nascimento de uma Nação”, com mais de três horas de duração (um novo desafio fora suplantado: os filmes em sua maioria tinham até então a exata duração de apenas dois rolos), com técnicas próprias de uma nova linguagem de comunicação e de visão da realidade (“closes”, “travellings”, “flashsbacks”, “cuts”). Além da intenção de contar uma história, ainda apresentava uma visão pessoal (de autor, de diretor) desta história.

O cinema assume uma nova dimensão. A dimensão artística com estética própria, uma linguagem apropriada e singular. Simultaneamente o cinema pode ser agora tido como espetáculo visual.

Se os irmãos Lumière produziram um cinema como curiosidade mecânica e Méliès introduzira uma dimensão teatral e dramática, Griffith o libertava do teatro ao conferir-lhe fundamentos artísticos próprios de linguagem e de espetáculo.

O espectador, então, deixa a posição passiva diante da projeção: agora pode “acompanhar” o olhar ou a perspectiva que o diretor lhe determina: suprimem-se as noções reais de espaço e tempo. Na sala escura do cinema outra realidade se impõe.

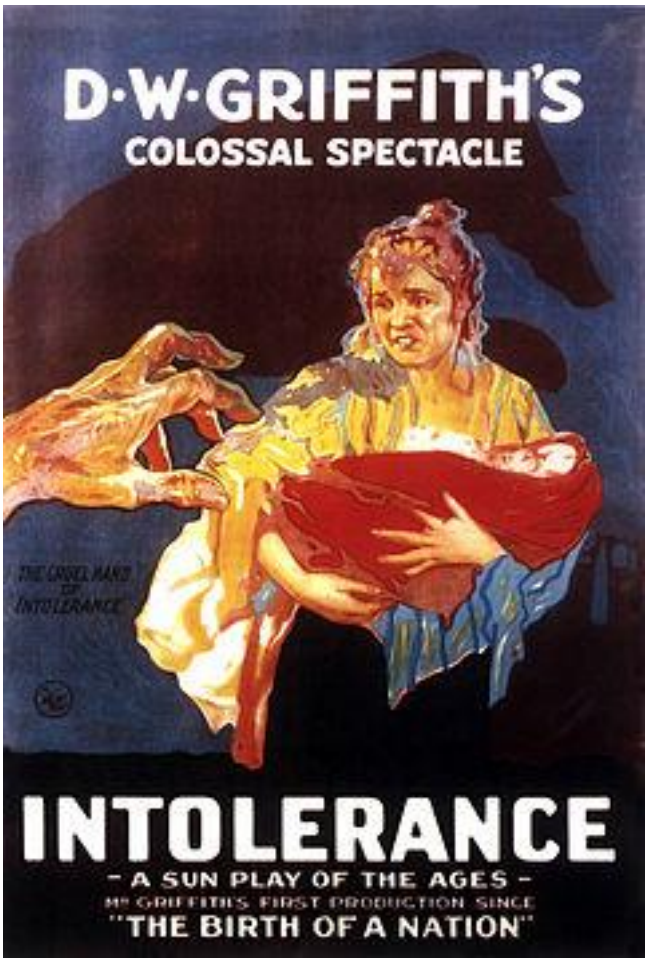
Credita-se, pois, a David Wark Griffith a fixação dos marcos característica a linguagem propriamente cinematográfica. Filmes como “Nascimento de uma Nação” (1915) e “Intolerância” (1916) mostram atores em cenários grandiosos que não precisam lançar mão da interpretação teatral e da mímica, porque é a câmera que se movimenta, aproxima-se em “closes” ou se afasta em planos gerais, acompanha os personagens (em “travellings,”), e, com isso, altera as noções de tempo e de espaço do espectador.

As cenas não são mais sucessões de quadros isolados, mas sequências contínuas, com situações ou eventos que mostrados simultaneamente inserem a noção do "...enquanto isso", envolvendo o espectador na trama, na ação, no enredo.

Este poder de destruir e construir realidades será usado para transmitir impressões, expressões, visões de homem e de mundo. O cinema já poderia ser considerado uma nova arte, a “Sétima Arte”, ao lado da arquitetura, da música, da pintura, da escritura, da poesia e da dança.

Arte que, liberta das amarras dos simples registros de fatos cotidianos e do teatro filmado, apresenta-se agora com uma linguagem própria e inovadora.

Figura 4 - Intolerância (1916) de D.W. Griffith



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/88/Intolerance_(film).jpg/240px-Intolerance_(film).jpg

"(...) com 'Intolerância', Griffith introduz a concepção sintética da montagem, que o cinema soviético levará às últimas consequências e que já é aceita por quase todo mundo no final do cinema mudo." como bem observa o crítico André Bazin (BAZIN, 2014, p. 105)

5.4.Imagens justaposta produzem ideias.

Figura 5 - O encouraçado Potemkin

Fonte: http://images.uncyc.org/ja/e/e2/%E3%83%9D%E3%83%81%E3%83%A7%E3%83%A0%E3%82%AD%E3%83%B3%E3%83%9D%E3%82%B9%E3%82%BF%E3%83%BC.jpg

Uma técnica especial que sublinha a obra cinematográfica e que cria a "nova" realidade para o espectador é a montagem, ou mais apropriadamente a "montagem associativa", que consiste na justaposição de cenas (ou planos)que sugerem uma associação de ideias e que dá ritmo ao filme, articula intencionalmente imagens e significados, de modo provocar no espectador a elaboração, a partir da "ligação" que faz entre as cenas, uma terceira "idéia", sua, ou ditada pelo próprio filme.

O cineasta soviético Sergei Eisenstein foi um dos mestres na manipulação de imagens, utilizando a montagem como recurso para a transmissão de mensagens por meio do cinema.

Eisenstein foi um dos grandes diretores soviéticos e expressão do chamado "cinema revolucionário" dos anos 20, plenamente integrado ao movimento revolucionário russo de 1917. A utilização do cinema adquire a conotação de propaganda e propaganda política, para comunicação de massa e manipulação de

emoções, sem muito respeito à veracidade dos fatos, cujo exemplo clássico é “O Encouraçado Potemkim” (1925).

Na apreciação do historiador Renato Mocellin:

> Quanto à história, Eisenstein não se limitava a narrá-la. Seus filmes não tinham compromisso com os "fatos que realmente aconteceram"; (...).
> O "Encouraçado Potemkin", de 1925, conta a história da sublevação dos marinheiros desse navio de guerra, da marinha do Czar, ocorrida em junho de 1905. Em termos históricos o motim foi irrelevante. Até 1925, quase não havia registros dos historiadores sobre o episódio. O fim dos rebeldes foi melancólico, diferentemente do que ocorreu no filme. A lenda criada por Eisenstein tornou-se "verdade".
> (...)
> Mesmo "falhando" no que diz respeito à reconstituição do passado, esses filmes são importante testemunho do imaginário da época em que foram produzidos.(MOCELLIN, s.d., p. 21)

Como cinema, entretanto, o filme, utilizando-se da justaposição de imagens fortes, produz um efeito especialmente dramático. A hoje famosa cena do fuzilamento da população na escadaria da cidade de Odessa, onde, entre outras imagens, a câmera acompanha o despencar pelas escadas de um carrinho de bebê, alternando-as com o desespero da mãe. As cenas são repetidas, cortadas e justapostas para realçar o efeito dramático e a insensibilidade e violência dos militares opressores.

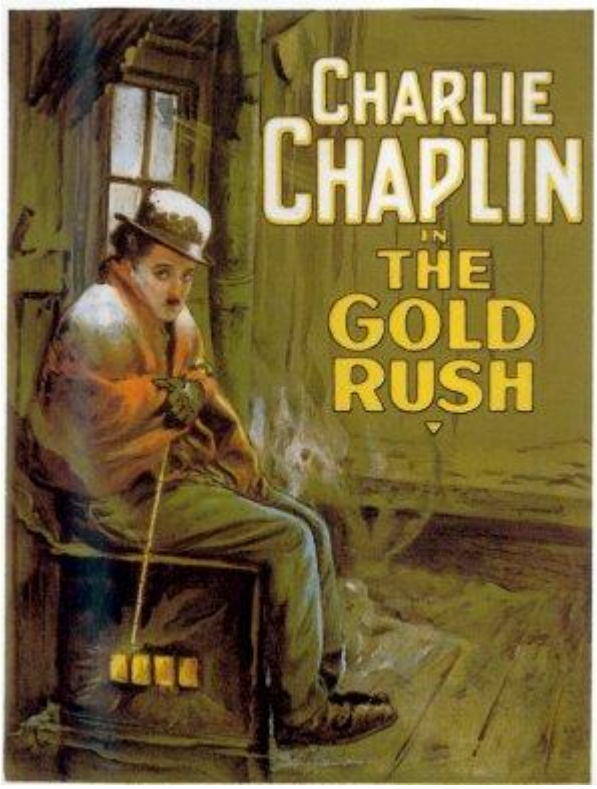
Embora o episódio da escadaria de Odessa nunca tenha acontecido na forma mostrada no filme, a cena é de uma intensidade dramática tão grande que se tornou antológica e foi imitada, por exemplo, em “Os Intocáveis” ("The Untouchables", 1987, Brian de Palma) e usada até em comerciais de televisão.

Este impacto dramático é analisado por Marc Ferro como um verdadeiro paradoxo do cinema:

> O paradoxo é o seguinte: como é possível que esse filme consiga, com maior êxito do que qualquer obra histórica, erudita ou crítica, evocar tão admiravelmente uma situação revolucionária, quando a maioria das informações nele contidas (...) foram pura e simplesmente inventadas por Eisenstein?
> Assim, com fatos imaginários, o artista retranscreve o verdadeiro, torna a História inteligível, o que traz à baila o problema da ficção, do imaginário, como modo de investigação histórica, científica. (FERRO, 2010, p. 176)

5.5 Comédia e Drama: Gêneros cinematográficos e crítica social

Figura 6 - Uma obra prima de Carlitos: Em busca do Ouro



Fonte: http://dooutroladodatela.com.br/wp-content/uploads/2015/03/Cartaz-Em-Busca-do-Ouro.jpg

Em meados dos anos 1920 o cinema expressava-se por imagens, montadas, cortadas, justapostas. Uma nova realidade estava, enfim, estampada nas telas. Além de divertimento, os filmes poderiam contar histórias e transmitir mensagens. O cinema revolucionário russo foi um exemplo marcante. Mas, uma outra forma de contar histórias e dramas, ao mesmo tempo em que podia fazer rir, foi explorada por Charlie Chaplin no clássico "Em Busca do Ouro"("The Gold Rusch", 1925).

O célebre símbolo do teatro clássico -a comédia e o drama- sintetizado no cinema para expressar uma crítica social.

Para muitos a primeira obra-prima de Chaplin. O filme apresenta situações

dramáticas e de crítica social, inspiradas por mais contraditório que seja, numa tragédia:

> As cenas espetaculares da abertura reproduzem uma foto histórica que Chaplin havia visto poucos anos antes e que o impressiono. A imagem mostrava uma fila de exploradores escalando uma montanha gelada durante a corrida do ouro de Klondike, no Alasca, entrre 1896 e 1910.
> Como inspiração para o roteiro, Chaplin ainda misturou a esse signo de desmesura na busca pela riqueza a memória de um acontecimento trágico. Um grupo de imigrantes que viajava para a Califórnia em 1846 ficou cercado pela neve, e no esforço pela sobrevivência alguns integrantes se alimentaram dos corpos dos mortos.
> "Na criação da comédia, por mais paradoxal que isso pareça, o sendo do ridículo é estimulado pela tragédia, pois o ridículo, creio eu, contém um desafio: devemos rir do nosso desamparo na luta contra as forças da natureza...para não enlouquecer, escreveu Chaplin em suas memórias.(CARLOS; GUIMARÃES, 2012, p. 12).

Numa cena famosa, Chaplin prepara um requintado jantar de bota assada, como se estivesse num suntuoso e estrelado restaurante. A cena também foi inspirada em fatos históricos da chamada 'corrida do ouro'': Geoffrey Macnab, no volumoso "Tudo sobre Cinema" organizado por Philip Kemp, atesta que "Em sua autobiografia, Chaplin escreveu: 'De 160 pioneiros, apenas 18 sobreviveram, sendo que a maioria morreu de fome e de frio. Alguns recorreram ao canibalismo, comendo os mortos, outros assaram os próprios sapatos para aliviar a fome."(MACNAB, 2011, p. 64)

O crítico Cássio Starling Carlos lembra a importância deste filme para o próprio Chaplin e para o cinema mundial:

> Chaplin considerava "Em Busca do Ouro" o filme pelo qual gostaria de ser lembrado. De fato, mesmo quem nunca o assistiu conhece cenas como essa da bota transformada em refeição e a da dança dos pãezinhos.
> O reconhecimento também ficou registrado nas primeiras escolhas de melhores filmes de todos os tempos feitas entre críticos e profissionais de cinema. (CARLOS; GUIMARÃES, 2012, p. 16)

Chaplin aqui faz um cinema de autor, constrói cenas repetidamente

ensaiadas para atingir o grau de perfeição pretendido, que ultrapassa a simplicidade primitiva do teatro e da comédia "burlesca". A comédia provoca riso e introduz o drama para provocar reflexões sobre as contingências sociais provocadas pela ganância, pela competição, pela obsessão pela riqueza e ascenção social. O que é visto transmite o que deve ser dito, embora o cinema ainda fosse silencioso, ou "mudo". Mas, os filmes de Chaplin, em certo sentido, nunca foram "mudos".

Mudez que, propriamente, o cinema nunca teve.

5.7 O cinema sonoro

Figura 7 - O Cantor de Jazz

Fonte: https://img.fstatic.com/UMwzleoA6BprZFlSsW2qHE8i_wY=/290x478/smart/https://cdn.fstatic.com/media/movies/covers/2015/02/o-cantor-de-jazz_t11513_XJjTJi3.jpg

E o cinema descobriu o som. Não mais a música de fundo, que sublinhava esta ou aquela cena, mas o som sincronizado à imagem.

Em 1927, “O Cantor de Jazz” (de Alan Crosland, com Al Johnson)

revolucionou a história cinematográfica (e salvou os Estúdios da Warner Brothers de suas dificuldades financeiras) porque trazia a imagem e o som perfeitamente ajustados, conferindo-lhe ainda maior realismo. O cinema falava!

A nova tecnologia de gravação elétrica de sons, vozes e ruídos introduzida pelos filmes sonoros ultrapassa as narrações ou os acompanhamentos musicais feitos ao vivo durante as projeções. A trilha sonora agora era impressa diretamente na película, expandido o som para o grande ambiente da sala do cinema. Os atores agora falavam e cantavam.

O som gravado e sincronizado à imagem obrigou a um recomeço, a uma adaptação não muito tranquila. Grandes atores da época do cinema mudo tinham vozes esganiçadas e foram simplesmente abandonados pela indústria, quando não podiam ser dublados. As comédias poderiam agora diminuir as mímicas e os exageros. O cinema se enche de falas, de músicas, de ruídos captados por novos equipamentos obtidos a partir de inovações tecnológicas e que, de certa forma, iriam influenciar as novas produções.

Esta passagem crítica de adaptação ao cinema falado foi ressaltada no considerado um dos maiores clássicos do cinema: "Cantando na Chuva" produção americana de 1952, dirigida por Stanley Donen e Gene Kelly, cuja ação se passa exatamente neste momento especial do cinema.

Figura 8 - Cantando na chuva

Fonte: http://imgc.allpostersimages.com/images/P-473-488-90/56/5668/H77UG00Z/posters/cantando-na-chuva-em-ingles.jpg

As tecnologias de som e de imagem contribuíram para uma revisão estética da cinematografia, aliadas às novas concepções de homem e de mundo que surgiam historicamente e que ditaram uma nova linguagem dos filmes.

5.7 Um novo componente da linguagem cinematográfica: a cor.

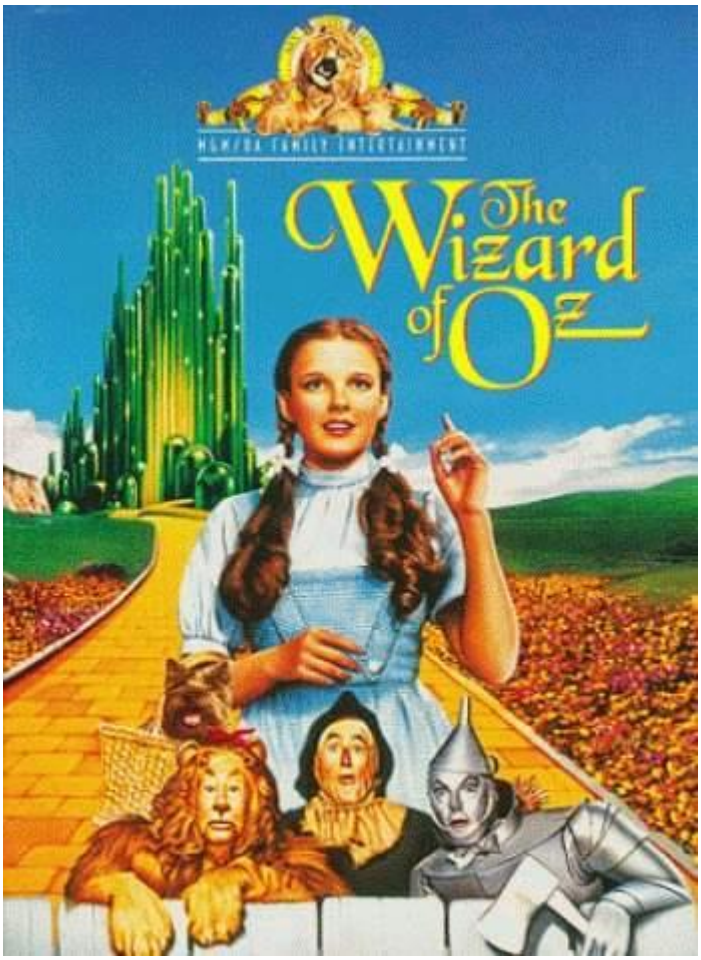
A imagem projetada pelos filmes na realidade era cinza (nem preta, nem branca). Entretanto, cores já apareciam em filmes anteriores, com películas pintadas manualmente, como atestam Jacques Aumont e Michel Marie em seu "Dicionário Teórico e Crítico de Cinema":

> A imagem de filme foi por muito tempo uma imagem cinza("preta e branca" como se diz convencionalmente). Todavia a cor apareceu bem cedo (antes de 1900) nos espetáculos cinematográficos na forma da coloração; para isso, era preciso pintar, à mão (eventualmente com a ajuda de cartões recortados para as partes móveis), cada parte da imagem que devia ter uma cor. Apesar do tempo da operação, ela foi realizada pela maioria dos filmes "feéricos" de Méliès ou de Pathé e por muitos outros.(AUMONT; MARIE, 2012, p. 62)

Méliès pintou diretamente na película, quadro a quadro, sua “Viagem à Lua”, sendo pois a versão original colorida. Até meados dos anos 1920 muitos filmes tinham versões colorizadas, pelo menos em partes. À época, a “cor” era obtida a partir de superposição de duas cores primárias, técnica que perdurou até meados de 1925. Já em 1930 foram empregadas técnicas a partir de três cores: vermelha, verde e azul, desenvolvidas no processo do Technicolor.

A cor foi usada como componente dramático, aliada a efeitos especiais, planos gerais, sons e música. Às vezes berrante e artificial, como mostrada na passagem da realidade para o sonho em "O Mágico de Oz" ("The Wizard of Oz", 1939, de Victor Fleming); outras vezes, suave e delicada, ressalta e esconde.

Figura 9 - A cor sublinha o sonho



Fonte: http://br.web.img3.acsta.net/r_1280_720/medias/nmedia/18/87/14/87/19872510.jpg

Em 1923, a primeira versão de "Os Dez Mandamentos" de Cecil B. De Mille apresentava cenas coloridas ainda que rudimentares, com base no vermelho e no azul. A partir dos anos 1930 os filmes coloridos se impõem como instrumentos para ampliar a linguagem e significação cinematográfica. A grandiosidade dos cenários, as cores intensas ressaltam o drama, a tragédia e angústia como, por exemplo em "... E O Vento Levou" ("Gone With The Wind", 1939, de David O.Selznick), na famosa cena que encerra a primeira parte do longo filme (quatro horas), comentada por Eugênio Bucci:

> Hoje em dia, passar quatro horas com um só filme chega a ser uma proeza de caráter. Sobretudo quando o filme é "...E o Vento Levou", o inventário mais clássico da canalhice atávica que ergue a identidade americana. Maltrapilha e despenteada sobre a terra desolada pela guerra da Secessão (1861-1865) Scarlett O'Hara (Vivien Leigh) dá dentada num tubérculo qualquer que arranca do chão. Tosse, soluça e jura que nunca mais passará fome, nem que para isso tenha que "mentir, roubar e matar". (BUCCI, 1995, p. 33)

Tudo isso com a personagem enquadrada por uma árvore seca e queimada, ao som da trilha sonora triunfante de Max Steiner e sob um céu intensamente vermelho do crepúsculo artificial que inunde a tela, os olhos e a mente do espectador. Quem há de resisitir? Quem poderia imaginar que o cinema, com imagens, sons e cores, poderia manipular tanto as emoções e os sentimentos?

Figura 10 - Um clássico monumental: ...E o Vento Levou

Fonte:
http://megafilmesflv.com/uploads/media/movies/covers/2011/07/thumbs/86b209725c4601ed831bc3474f582b2a_jpg_290x478_upscale_q90.jpg

5.8 O espectador entra em cena: campo e contra-campo

Uma técnica peculiar e única do cinema faria com que o espectador se sentisse dentro da cena. Trata-se da chamada filmagem em "campo-contracampo", que Jacques Aumont e Michel Marie conceituam como:

> O contracampo é uma figura de decupagem que supõe uma alternância com um primeiro plano então chamado de "campo". O ponto de vista adotado no contracampo é o inverso daquele adotado no plano precedente, e a figura formada dos dois planos sucessivos é chamada de "campo-contracampo. (AUMONT; MARIE, 2012, p. 61).

A técnica referida faz com que o espectador praticamente entre na cena, acompanhando o diálogo dos personagens do ponto de vista destes, como se estivesse também participando da ação. Sua visão da cena se alterna conforme se desenrola a ação ou o diálogo, de modo que as pessoas pudessem sentir "a história pela visão do personagem, filmando de sua perspectiva, a partir da sua reação ao que vê e, enfim o retorno à sua perspectiva", segundo Mark Cousins. Sublinha ainda o autor "A edição em contracampo (também chamada de 'campo/contracampo') havia se tornado uma das técnicas mais importantes da produção cinematográfica dominante na década de 1920". (COUSINS, 2013, p. 51).

Na famosa produção americana "Casablanca" (Michael Curtiz, 1942), o efeito produzido pela utilização do campo-contracampo insere o espectador, por exemplo, no drama vivido pelos personagens Rick (Humphrey Bogart) e Ilsa (Ingrid Bergman) que se reencontram, no bar de Rick em Casablanca, no Marrocos, tempos depois terem tido um romance interrompido pela ocupação alemã de Paris na segunda Guerra Mundial. Aos trinta minutos de projeção do filme, Ilsa entra no bar e pede ao velho conhecido pianista Sam (Dooley Wilson) que toque a canção que embalava o casal em Paris. As cenas que se seguem, dramáticas, mostram os olhares e os diálogos entre os personagens fazendo com o que o espectador também se envolva nos acontecimentos.

Mais do que nunca, o discurso cinematográfico esbanja sedução, conquistando espectadores de várias gerações, o que é notável se considerarmos que foi uma produção relativamente barata dos Estúdios da Warner Bros, de 1942, no auge da Segunda Guerra Mundial.

Umberto Eco, citado no Volume 2 da Coleção Folha Clássicos do Cinema, faz um comentário a demonstrar que considera esse filme um fenômeno digno de veneração:

> "Casablanca" é a citação de mil outros filmes, e cada ator refaz um papel desempenhado outras vezes. "Casablanca" traz consigo, como que num rastro de perfume, outras situações que o espectador vai introduzindo nele, tiradas, sem que perceba, diretamente de outros filmes. De modo que "Casablanca" não é um filme, é muitos filmes, uma antologia. Feito quase ao acaso, provavelmente fez-se sozinho, se não contra, pelo menos além da vontade de seus autores, e de seus atores. (...). Quando todos os arquétipos irrompem sem decência, são atingidas profundidades homéricas. Dois clichês provocam o riso. Cem clichês comovem. Como o cúmulo da dor encontra a volúpia e o cúmulo da perversão beira a energia mística, o cúmulo da banalidade deixa entrever uma suspeita sublime. Algo falou no lugar do diretor. O fenômeno é digno pelo menos de veneração. (trecho de "Viagem na Irrealidade Cotidiana" de Umberto Eco) (citado pó GALÁN; RIZZO, 2009, p. 53).

Figura 11 - Casablanca

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/pt/e/e4/Casablanca-P%C3%B4ster.jpg

6 CINEMA ENTRE O REAL E O IMAGINÁRIO: NA CAVERNA DE PLATÃO

Essa sucinta passagem pela evolução histórica do cinema considerou apenas alguns filmes a título de exemplos, mas que contribuem para entendermos o cinema tal como é hoje. Apesar de toda a grande evolução tecnológica moderna, as bases do discurso cinematográfico foram plantadas originalmente no período em que aqueles filmes foram produzidos.

O cinema propõe, sob certa forma, uma volta às cavernas tal como na famosa alegoria de Platão. O que é uma sala de cinema se não uma caverna em cuja parede são projetadas luzes e sombras?

Como lembra Luiz Carlos Merten:

> Embora seja uma arte recente, a única com atestado de nascimento, incluindo dia, hora e local, o cinema já possuía uma história anterior ao célebre 28 de dezembro de 1895(...). Sua origem mais remota é a caverna de Platão, citada por Bernardo Bertolucci em "O Conformista" ("Il Conformista") de 1970, e pelo escritor português José Saramago no documentário "Janela da Alma", de Luiz Jardim e Walter Carvalho, de 2001. (MERTEN, 2003, p. 15)

Platão propõe no Livro VII da "República" nesse ambiente de caverna, onde homens encontram-se aprisionados e que só podem ver imagens de objetos projetadas à sua frente, uma reflexão entre a percepção do real, da experiência, das coisas e o mundo das ideias, ou da verdade.

Para André Vergez e Denis Huisman:

> Esse mito famoso, extraído do livro VII da Republica, exprime o dualismo fundamental de Platão. As sombras projetadas na parede da caverna representam nossa experiência sensível, o mundo das aparências e do vir-a-ser. Os objetos verdadeiros, situados no exterior da caverna e iluminados pelo sol, simbolizam o mundo das verdades eternas, isto é o mundo das Idéias governadas pelo sol, que é a idéia do bem. (VERGEZ; HUISMAN, 1972, p. 35).

Numa passagem do seu profundo estudo sobre o texto de Platão, Martin Heidegger sintetiza a situação dos homens na caverna:

> A primeira parte descreve a situação dos homens na caverna subterrânea, com uma saída para cima, em direção da luz do dia, que, porém, não chega ao interior. Na caverna, há homens presos pelas coxas e pelo pescoço; têm a visão diretamente dirigida à parede em frente da caverna. Atrás deles arde um fogo que lança raios de luz. No meio encontra-se uma passarela em que, por trás de um muro baixo, carregam-se objetos de um lado para o outro, utensílios e aparelhos; uns carregadores falam, outros se calam. (HEIDEGGER, 2007, p. 141)

Nenhum outro ambiente nos remete tão intensamente a este momento de suspensão do real, como a sala escura do cinema, onde os espectadores ficam presos às poltronas e só olham para as imagens projetadas à sua frente, por uma luz que lhes vem de trás.

Aderem a outra realidade provocada pelas ilusões das imagens. Sabem que os atores não estão presentes, como no teatro; sabem que na vida real não há trilha sonora; sabem que o tempo não sofre interrupções, sabem que não podem apreender a simultaneidade de todos os acontecimentos. Entretanto acreditam, sentem, sofrem, riem e choram como se ali estivessem a viver. Sabem que são imagens, mas não as vêm como imagens, mas como realidade, tal como Heidegger observa sobre os prisioneiros da caverna:

> Os prisioneiros veem, sem dúvida, as sombras, mas não as veem como sombras. Aquilo que eles veem, nós é que chamamos apenas de sombras. Eles mesmos não têm condição de designar como sombras o que lhes surge e aparece na parede. (...) Têm de considerar as sombras como o que é e está sendo, como o próprio sendo. Não notariam que a luz está atrás deles e lhes vem de trás, às suas costas. (...) Estão inteiramente ausentes, são todo olhos e todo ouvidos para o que lhes vem ao encontro. (HEIDEGGER, 2007, p. 142,143)

Nesse contexto o cinema, na projeção de imagens, no envolvimento pelos sons e ruídos, neste isolamento do real exterior, propicia, instiga, reflexões sobre o próprio ser humano, ao transmitir as experiências de outros homens. Pode sugerir valores e visões de mundo e de instituições, que poderão ser aceitas sem que sejam, num primeiro momento, percebidas pela razão, pois é o emocional que está em evidência.

Cláudio De Cicco, em sua original obra "Hollywood na Cultura Brasileira", traz o pertinente depoimento da antropóloga Hortense Powdermaker a respeito do cinema:

> Quase todos os filmes, mesmo as comédias, tratam de certos problemas das relações humanas, e a maneira como uma glamorosa estrela de cinema resolve seus problemas pode influir no pensamento do povo sobre seus próprios problemas. Os filmes têm um realismo de superfície que tende a camuflar a fantasia e parecê-la verdadeira. A premissa de que o cinema é antes de tudo uma diversão não fecha a questão. Todo lazer é educação em certo sentido, às vezes mais efetivamente do que as escolas, devido ao apela às emoções mais do que ao intelecto. (CICCO, 1979, p. 48)

O cinema pode provocar o riso, o choro, o medo, ao mesmo tempo em que faz pensar sobre a condição humana e influencia na própria formação das mentalidades, o que permite Rosália Duarte afirmar com propriedade:

> O homem do século XX jamais seria o que é se não tivesse entrado em contato com a imagem em movimento, independentemente da avaliação estética, política ou ideológica que se faça do que isso significa. (...) Certamente muitas das concepções veiculadas em nossa cultura acerca do amor romântico, da fidelidade conjugal, da sexualidade ou do ideal de família têm como referência significações que emergem das relações construídas entre espectadores e filmes.(DUARTE, 2002, p. 18;19)

Filmes que, por exemplo, ressaltam a automação do cotidiano do homem, moído nas engrenagens de um mundo mecânico, unidimensional e explorador, exposto para fazer rir e rir de si mesmo, também podem apontar para o desconhecido, para o sonho, para a fantasia. Podem apontar que o homem pode superar seus limites, suas ignorâncias, seus preconceitos.

O homem pode aprender de tanto olhar, como ensina Alfredo, personagem do “Novo Cinema Paradiso” ao menino Totó, na clássica obra de Giuseppe Tornatore de 1988.

O cinema é movimento (ou a ilusão de) e, assim, se aproxima da essência da natureza humana, da vida. O movimento que faz o homem vivo.

7 CINEMA E FILOSOFIA : O DIÁLOGO AFETIVO DO PENSAR FILOSÓFICO

A linguagem peculiar do cinema, sua retórica sedutora do espectador, carregada de expressões culturais, sociais, históricas, de variedade de símbolos e de significados, faz com que se aproxime da filosofia, ao permitir, ou provocar, novos reconhecimentos, novas possibilidades de conhecimento, novas dúvidas e novos questionamentos, ensejar enfim uma compreensão de mundo, própria da atitude filosófica.

Como leciona Cláudio De Cicco,

> Filosofia é sinônimo de visão de mundo, visão de totalidade. E , sob este ponto de vista, todo ser humano, dotado de razão, tem uma visão de mundo, um modo próprio de ver as coisas, uma filosofia própria. (...) Todo homem, diz Aristóteles de Estagira (384-322 a.C) está naturalmente querendo saber, " o desejo de saber é próprio do homem ", como voar é natural nas aves.(DE CICCO, 2013, p. 22)

Uma das características do discurso cinematográfico, que o faz de certa forma universal, a ponto de poder ser entendido em vários lugares e por distintos espectadores, priorizando sempre o auditório como se refere Chain Perelman, é sua carga afetiva, emotiva.

Com efeito, os filmes carregam um componente afetivo que pode ser visto como um "golpe baixo" na razão: vão direto ao cérebro, como um entorpecente.

Fragilizam as defesas e resistências puramente racionais, mergulhando e envolvendo o espectador pelas imagens, cores, sons, música, para lhe transmitir ideias, informações, provocar sensações, que somente em um segundo momento serão racionalizadas, porque até um certo momento constitui um "saber indizível".

Para Júlio Cabrera, o cinema aproxima-se da filosofia por permitir uma compreensão logopática do real, isto é simultaneamente racional e afetiva:

> (...) certas dimensões fundamentais da realidade (ou talvez toda ela) não podem simplesmente ser ditas e articuladas logicamente para que sejam plenamente entendidas, mas devem ser apresentadas sensivelmente, por meio de uma compreensão "logopática", racional e afetiva ao mesmo tempo. (...) essa apresentação sensível deve produzir algum tipo de impacto em quem estabelece um contato com ela. (...)por meio dessa apresentação sensível impactante, são alcançadas certas realidades que podem ser defendidas com pretensões de verdade universal, sem se tratar, portanto, de meras "impressões" psicológicas, mas de experiências fundamentais ligadas à condição humana, isto é, relacionadas a 'toda a humanidade' e que possuem, portanto, um sentido cogntivo.(CABRERA, 2006, p. 20)

O impacto emocional do filme tem uma eficácia cognitiva produzida pela boa técnica cinematográfica, provoca no espectador uma sensação de onisciência sobre os fatos e situações do enredo, que é negada aos personagens. O espectador aproxima-se do divino onipotente: ele sabe tudo, ou pelo menos, muito mais que os próprios personagens.

Mara Regina de Oliveira, também se dedica a estudar a relação entre o cinema e a filosofia (e também o direito), na esteira de Júlio Cabrera, a partir da perspectiva dos componentes emocional e racional do discurso cinematográfico:

> Não se trata, apenas, de assistir ao filme como uma experiência estética ou social desarticulada do raciocínio ou ler um comentário sobre a película, mas de desenvolver uma interação lógico-afetiva que evidencie a presença de conceitos ou ideias nas imagens em movimento. (...) Os conceitos-imagem do cinema produzem um impacto emocional sobre as questões que dizem respeito ao humano, com valor cognitivo, persuasivo, unindo lógica e pática, concomitantemente. (OLIVEIRA, 2011, p. 210)

As emoções que o filme provoca no espectador, que instigarão esse processo cognitivo, são identificadas pela autora, lançando mão da distinção feita por Hugo Munsterberg:

> Em primeiro lugar, teríamos as emoções que os personagens comunicam de dentro do filme, provocando simpatia pelo sofrimento ou mesmo compartilhando as alegrias pelo amor realizado. A percepção visual das várias manifestações dessas emoções se funde em nossa mente com a consciência da emoção manifestada. É como se estivéssemos vendo e observando diretamente a própria emoção. (...) Mas haveria, por assim dizer, um segundo tipo de emoção secundária em que a plateia reage às cenas do filme do ponto de vista da sua vida afetiva independente, em que pode haver, portanto, uma indignação moral e não uma identificação emotiva com o personagem. A nosso ver essas duas formas de emotividade se combinam na experiência do filme (...).(OLIVEIRA, 2011, p. 210).

O poder da imagem é tão forte, num sentido artístico, quanto o poder jurídico. Atua nas mentes, nos espíritos, nos comportamentos, muitas vezes sem que seja deveras percebido.

8 CONCLUSÃO : O DIREITO PODE FALAR PELO CINEMA

Como linguagem que expressa uma criação humana, o direito não é apenas um conjunto de regras, mas tem uma dimensão muito maior de verdadeiramente constituir uma realidade, produto dos embates históricos que exigem soluções para o convívio entre os homens. Expressa-se na forma de controle de comportamentos humanos e, para tanto precisa fazer-se mensagem , precisa significar . O direito tem um poder simbólico e um poder de construção de realidades.

O discurso jurídico deve e precisa corresponder às necessidades históricas e sociais dos integrantes da comunidade à qual se refere.

Como tal, recorta aspectos da vida humana, dos dramas e das comédias da humanidade, a matéria prima para a elaboração de suas normas e para produção de suas decisões. Ainda que reduzida à sua condição fenomenológica mais evidente - o texto da norma traduz influências da cultura e da história do homem, de modo a constituir objeto de estudo das mais variadas ciências, tais como sociologia , filosofia, antropologia, psicologia, semiologia. Todas voltadas para um único alvo: permitir o convívio humano, a compreensão do homem, da condição humana e de suas ações.

As questões jurídicas já alimentaram tragédias gregas, contos medievais, a literatura clássica e moderna, além de ser objeto de tratados filosóficos e jurídicos. As linguagens todas se completam.

Esta opção pela adoção da perspectiva da análise de questões jurídicas a partir das visões de obras cinematográficas insere-se neste contexto que potencialmente pode explicar o direito. O cinema permite ler a linguagem simbólica jurídica por meio da linguagem artística.

Não se trata apenas de ver o “direito” no cinema, mas, antes, de como o cinema apresenta variadas versões de realidades de convívio humano a demandar a apreciação, a reflexão e a atuação do jurista.

A compreensão do direito em sua amplitude contribui para sua efetividade. O direito se torna efetivo quando interiorizado, recebido, validado pelo corpo social, quando atende aos anseios e necessidades dos homens, quando garante o acesso efetivo à Justiça.

O conceito de "efetividade" guarda, para Mauro Cappelletti, uma certa vagueza:

> Embora o acesso efetivo à justiça, venha sendo crescentemente aceito como um direito social básico nas modernas sociedades, o conceito de "efetividade" é, por si só, algo vago. A efetividade perfeita, no contexto de um dado direito substantivo, poderia ser expressa como a completa "igualdade de armas"- a garantia de que a conclusão final depende apenas dos méritos jurídicos relativos das "partes antagônicas", sem relação com diferenças que sejam estranhas ao Direito e que, no entanto, afetam a afirmação e reivindicação dos direitos. Essa perfeita igualdade, naturalmente, é utópica. As diferenças entre as partes não podem jamais ser completamente erradicadas.(CAPPELLETTI; GARTH, 1988, p. 15)

O direito efetivo, também, é aquele que é compreendido, reconhecido e observado por todos - aplicadores e destinatários da norma. Nesse contexto, o cinema, e a reflexão filosófica que pode promover, é instrumento educativo e de sensibilização para o debate das questões jurídicas -grandes ou pequenas- pelo impacto afetivo e intelectual que promove.

Para o jurista, a articulação da linguagem cinematográfica com a linguagem jurídica poderá conferir-lhe condições para atuação na produção de decisões, cada vez mais inseridas na sua realidade histórica e social.

O estudo do direito permite uma abordagem não dogmática: as questões jurídicas prescindem de uma única interpretação, em geral apegada ao dogma da norma estatal e de suas interpretações referentes.

Assim como a Filosofia do Direito, ou a Sociologia do Direito ou mesmo a Psicologia do Direito já integram o quadro das disciplinas dos cursos jurídicos brasileiros, e podem ser consideradas disciplinas que não se aferram ao dogmatismo dos conteúdos profissionalizantes em geral, também o cinema pode contribuir para este alargamento de horizontes do jurista.

O cinema permite um amplo questionamento das ideias jurídicas de modo a explicá-las, compreendê-las ou mesmo justificá-las, sem que se perca o norte propiciado pela norma. Sob a ampla visão propiciada pelo não dogmatismo, a elaboração conceitual do direito e mesmo a apreciação da “práxis” jurídica são produzidas a partir de premissas e não de dogmas, a possibilitar inclusive o questionamento ou a alteração destas premissas “sem prévia alteração do ordenamento jurídico” .

A contribuição do cinema para a reflexão jurídica permitiria até a instituição de uma disciplina específica (Cinema Jurídico, por exemplo, o que não seria de todo nem impertinente, nem impossível), a utilização e análise de obras cinematográficas, com espaço para o conhecimento de sua linguagem e retórica peculiares, e pode provocar discussões e reflexões sobre os mais variados fenômenos jurídicos, criando e utilizando metodologia e repertório próprios.

O cinema pensa e fala. O direito pode falar por ele e com ele. Basta dispor-se a ouvi-lo.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. 5 ed. Campinas: Papirus, 2012.

BAZIN, André. **O que é o cinema?**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BUCCI, Eugênio. ... E o Vento Levou. In: LABAKI, Amir. **Folha conta 100 anos de Cinema**. 1 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 33-36.

CABRERA, Júlio. **De Hitchcock a Greenaway pela história da Filosofia**. São Paulo: Nankin, 2007.

CABRERA, Júlio. **O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes.**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CAPPELLETTI, Mauro; GARTH, Bryant. **Acesso à Justiça**. Porto Alegre: Fabris, 1988.

CARLOS, Cássio Starling; GUIMARÃES, Pedro Maciel. **Em Busca do Ouro (Coleção Folha Charles Chaplin**. v. 8). São Paulo: Folha de São Paulo.

DE CICCO, Cláudio. **História do Pensamento Jurídico e da Filosofia do Direito**. São Paulo: Saraiva, 2013.

DE CICCO, Cláudio. **Hollywood na cultura brasileira: o cinema americano na mudança da cultura brasileira na década de 40**. São Paulo: Convívio, 1979.

COUSINS, Mark. **História do Cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DUARTE, Rosália. **Cinema & Educação**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. 1 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

GALÁN, Diego; RIZZO, Sérgio. **Casablanca (Coleção Folha Clássicos do Cinema, v. 2)**. 1 ed. São Paulo: Moderna, 2009.

HEGEL, Georg. **Princípios da Filosofia do Direito**. 2 ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1976.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e verdade: a questão fundamental da filosofia**. da essência da verdade ed. 1: Petrópolis/Bragança Paulista, Vozes/Universitária São Francisco.

LINHARES, Ronaldo Nunes. A (com) formação da distopia e do pensamento único da sociedade perfeita em "1984" e "Matrix". In: MARQUES, Verônica Teixeira; OLIVEIRA, Ilzver de Matos; (ORGS), Waldimeiry Correa da Silva. **Direito e Cinema: filmes para discutir conceitos, teorias e métodos.**. 1 ed. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 23-38.

LOPES, José Reinaldo de Lima. **As palavras e a lei: ordem e justiça na história do pensamento jurídico moderno**. São Paulo: Ed. 34/Edesp, 2004.

LOPES, José Reinaldo de Lima. **Curso de História do Direito**. São Paulo: Método, 2006.

MACNAB, Geoffrey. Em busca do ouro -1925. In: KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. 1 ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2011. p. 64-65.

MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema: entre a realidade e o artifício**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.

MOCELLIN, Renato. **O cinema e o ensino da História**. São Paulo: Nova Didática, s.d..

MONTORO, André Franco. Significação da Filosofia no Contexto Brasilieiro. In: ALVIM, Lafayette Pozzolli e Marcia Cristina de Souza. **Ensaios sobre Filosofia do Direito: dignidade da pessoa humana, democracia, justiça**. 1 ed. São Paulo: Educ: Fapesp, 2011. p. 121-154.

OLIVEIRA, Mara Regina de. O cinema como manifestação estética do pensar filosófico. In: POZZOLI, Lafayett; ALVIM, Marcia Cristina de Souza. **Ensaios sobre Filosofia do Direito: dignidade da pessoa humana, democracia, justiça.**São Paulo: EDUC: FAPESP, 2011. p. 207-214.

PERELMAN, Chaim. **Lógica Jurídica: nova retórica**. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PERELMAN, Chaim. **Tratado da argumentação: a nova retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ROBLES, Gregório. **O direito como texto: quatro estudos de teoria de teoria comunicacional do direito**. Barueri, São Paulo: Manole, 2005.

TULARD, Jean. **Dicionário de Cinema: v 1 Os Diretores**. Porto Alegre: L&PM, 1996.

VERGEZ, André; HUISMAN, Denis. **História dos Filósofos Ilustrada pelos textos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1972.