



*COORDENAÇÃO GERAL*

Celso Fernandes Campilongo

Alvaro de Azevedo Gonzaga

André Luiz Freire

# ENCICLOPÉDIA JURÍDICA DA PUCSP

---

**TOMO 1**

## **TEORIA GERAL E FILOSOFIA DO DIREITO**

*COORDENAÇÃO DO TOMO 1*

Celso Fernandes Campilongo

Alvaro de Azevedo Gonzaga

André Luiz Freire

**ENCICLOPÉDIA JURÍDICA DA PUC-SP**  
**TEORIA GERAL E FILOSOFIA DO DIREITO**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA**  
**DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE DIREITO**

DIRETOR  
*Pedro Paulo Teixeira Manus*  
DIRETOR ADJUNTO  
*Vidal Serrano Nunes Júnior*

**ENCICLOPÉDIA JURÍDICA DA PUCSP | ISBN 978-85-60453-35-1**

<https://enciclopediajuridica.pucsp.br>

CONSELHO EDITORIAL

Celso Antônio Bandeira de Mello	Nelson Nery Júnior
Elizabeth Nazar Carrazza	Oswaldo Duek Marques
Fábio Ulhoa Coelho	Paulo de Barros Carvalho
Fernando Menezes de Almeida	Ronaldo Porto Macedo Júnior
Guilherme Nucci	Roque Antonio Carrazza
José Manoel de Arruda Alvim	Rosa Maria de Andrade Nery
Luiz Alberto David Araújo	Rui da Cunha Martins
Luiz Edson Fachin	Tercio Sampaio Ferraz Junior
Marco Antonio Marques da Silva	Teresa Celina de Arruda Alvim
Maria Helena Diniz	Wagner Balera

**TOMO DE TEORIA GERAL E FILOSOFIA DO DIREITO | ISBN 978-85-60453-36-8**

Enciclopédia Jurídica da PUCSP, tomo I (recurso eletrônico)  
: teoria geral e filosofia do direito / coords. Celso Fernandes Campilongo, Alvaro  
Gonzaga, André Luiz Freire - São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2017  
Recurso eletrônico World Wide Web  
Bibliografia.  
O Projeto Enciclopédia Jurídica da PUCSP propõe a elaboração de dez tomos.

1. Direito - Enciclopédia. I. Capilongo, Celso Fernandes. II. Gonzaga, Álvaro. III. Freire, André  
Luiz. IV. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

## DIREITO E CINEMA

*Mara Regina de Oliveira*

### INTRODUÇÃO

O estudo que relaciona Direito e Cinema localiza-se no campo da interdisciplinaridade. A pesquisa interdisciplinar ocorre quando a colaboração entre várias disciplinas conduz a interações, isto é, a uma certa reciprocidade de intercâmbios, de tal forma que, no final do processo interativo, cada disciplina saia enriquecida, podendo gerar a criação de uma nova *disciplina interdisciplinar*. Seria o caso da disciplina *Direito e Cinema*. Ela não é uma associação quantitativa, pois deve conseguir incorporar os resultados de várias especialidades, fazendo a integração e a convergência de linguagens díspares. Neste sentido, vai além de um estudo *multidisciplinar*, e, também, supera uma pesquisa *pluridisciplinar*, que agrupa disciplinas sem fazer as devidas relações ou sem realizar uma integração nova. A interdisciplinaridade ligada ao estudo do direito relaciona-se ao chamado estudo zetético jurídico em contraposição ao dogmático jurídico.<sup>1</sup>

Em termos teóricos, esta distinção aparece destacada, originariamente, nos textos do jurista Theodor Viehweg, divulgada com extrema pertinência pelo jusfilósofo brasileiro Tercio Sampaio Ferraz Jr., antigo discípulo do pensador alemão. Obviamente, para falar sobre os enfoques, o ponto de vista predominante sempre será o zetético e não propriamente o dogmático-jurídico, porque ele é o mais abrangente e geral. A palavra *zetético* (*zetein em grego*) está de certa forma afastada do senso comum, mas significa investigar, perquirir. Já a palavra *dogmática* (*dokein em grego*) liga-se ao doutrinar e está muito mais presente no senso comum teórico do jurista, embora boa parte dos textos não se dedique a uma explicitação rigorosa do seu significado, que é, de forma equivocada, assumido um sinônimo de *teoria jurídica*, em seu sentido amplo. Num sentido genérico, apesar de existir uma importante conexão entre os dois enfoques - toda análise, apesar de

---

<sup>1</sup> JAPIASSU, Hilton. *Interdisciplinaridade e patologia do saber*, p. 70.

acentuar um, tem, de fato, os dois enfoques-, afirmamos que eles têm finalidades imediatas distintas, que se acentuam no estudo do direito.<sup>2</sup>

O diálogo entre o cinema e o direito, na seara do estudo metodológico zetético jurídico, possibilita a ampliação da capacidade da reflexão crítica de temas, ao unir, de forma contundente, a emoção e a capacidade de reflexão racional. Neste sentido, admite-se a possibilidade de aproximação consistente de textos teórico-jurídicos com a análise de filmes de qualidade artística, que não figuram apenas como exemplos das teorias, mas também como possibilidade de ampliação crítica das questões propostas. No desenvolvimento desta análise conjunta da linguagem imagética e a da teórica constitui-se, propriamente, o raciocínio interdisciplinar jurídico, que acaba por indicar a presença de temas filosóficos, que analisam o direito na sua perspectiva humana integral e não fracionada na forma de uma mera tecnologia prática, de cunho predominante dogmático.

O cinema e as artes em geral são poderosos instrumentos de crítica social e expansão da capacidade de pensamento, não de sua banalização. O filósofo e o artista têm algo em comum: são questionadores natos de todo e qualquer sistema de controle social ou existencial. Sabemos que o estudo dogmático jurídico se desenvolve na forma de uma estratégia persuasiva e tecnológica de aceitação acrítica da validade das normas postas, visando a sua aplicação prática, na decisão de conflitos.

Todavia, esta artificialidade não pode ser confundida com a efetiva exclusão da realidade e com o desprestígio das teorias que estudam o direito com o viés mais crítico e real. Ao contrário, sabemos que um competente raciocínio dogmático, com efetivo poder de persuasão, visando viabilizar a tomada de decisões, tem por base cognitiva a boa formação crítica das chamadas teorias zetéticas filosóficas. Por outro lado, o estudo da linguagem filmica incentiva a interpretação da vivência social, também calcada na imagem, e não apenas na palavra escrita. Esta capacidade de interpretação imagética alargada é extremamente importante para aquele que atua ou vai atuar em ambientes jurídicos em que predomina a interação pragmática de audiências e julgamentos e o uso da retórica persuasiva, que se vale de dissimulações e manipulações de sentido. Em virtude da miopia pedagógica, o estudante de direito é singularmente estimulado a interpretar textos, como se a imagem não fizesse parte de seu universo profissional futuro.

---

<sup>2</sup> FERRAZ JR, Tercio Sampaio. *Introdução ao estudo do direito: técnica, decisão, dominação*, p. 40.

Somente o estudioso que tem um raciocínio alargado sobre o direito consegue fazer os recortes estratégicos necessários, no campo da interpretação dogmática. Aquele que conhece a linguagem jurídica, vista como imagem e palavra, do ponto de vista crítico, consegue manipulá-la e conformá-la em prol da captação da adesão do seu interlocutor. No mundo complexo pós-moderno atual, vivenciamos problemas de legitimidade jurídico-política que, muitas vezes, colocam em cheque a própria imperatividade das leis estatais e sua relação com a moralidade institucional.

Isto exige do estudioso e do futuro prático uma visão alargada e interdisciplinar dos estudos jurídicos, bem como um aumento de sua sensibilidade humana. Embora a atual divisão curricular das faculdades de direito favoreça, teoricamente, o equilíbrio entre disciplinas de cunho zetético e dogmático jurídico, na prática do ensino, ainda se observa uma falta de integração efetiva entre elas. No seio deste estudo interdisciplinar, ganha relevo o conhecimento jurídico-crítico relacionado ao universo artístico, neste caso, destacado pelo cinema. A linguagem do cinema pode ser trabalhada na perspectiva do incremento cultural do estudante ou do profissional do direito, como parte integrante da sua formação zetética primordial.

#### *SUMÁRIO*

Introdução.....	2
1. Conceitos-imagem jurídicos presentes na linguagem imagética do cinema.....	4
2. O cinema como meio de ampliação da nossa consciência subjetiva sobre o direito.....	8
3. O Leitor: as ambivalências morais em face do direito na temática do nazismo ...	10
4. Rashomon: a verdade jurídica relativizada pela moral.....	16
Referências.....	23

#### ***1. CONCEITOS-IMAGEM JURÍDICOS PRESENTES NA LINGUAGEM IMAGÉTICA DO CINEMA***

Na visão do filósofo Julio Cabrera, para que possamos compreender um problema, do ponto de vista intelectual, não basta entendê-lo, racionalmente, como

conceito teórico/semântico. Temos de vivê-lo, senti-lo, ser afetados por ele, como uma experiência emocional, não empírica, que aguce a nossa sensibilidade cognitiva, próxima de uma dimensão que poderíamos chamar de pragmático-impactante, a qual deve produzir algum tipo de transformação cognitiva. Embora a forma literária tenha preponderado na história do pensamento filosófico, nada impediria que se viabilizasse uma problematização crítica através da análise de imagens do cinema. Mais adiante, ele levanta a polêmica hipótese de que o cinema seria uma linguagem mais apropriada do que a própria escrita nesta forma de pensar dos filósofos, que ele chama de logopáticos. Algumas questões humanas não podem apenas ser ditas e articuladas logicamente, devem ser apresentadas, sensivelmente, por meio de uma compreensão logopática, racional e afetiva, que longe de ser uma mera impressão psicológica, tem pretensão de verdade universal. Como forma de pensamento, ele é tão aberto como a filosofia dita literária, não existe uma definição que o alcance de forma absoluta.<sup>3</sup>

Recordamos do pensamento de Jean Epstein sobre a questão. Como Cabrera, ele destaca a grande proximidade simbólica da imagem com a realidade sensível, que ela representa, em comparação com a palavra, que apresentaria uma espécie de símbolo indireto, elaborado pela razão, relacionado ao poder de abstrair, classificar e deduzir. A percepção da imagem em movimento apresenta uma significação imediata, que alcança, de forma contundente e indutiva, a emotividade do espectador, sem a mediação do raciocínio abstrato. Já a palavra, para produzir uma emoção, depende de uma prévia decodificação racional de seu significado, a fim de que represente uma realidade e esteja apta a mexer com sentimentos.<sup>4</sup>

Para que a linguagem cinematográfica seja vista, como discurso filosófico, é necessário que percebamos que ela se constrói a partir dos chamados *conceitos-imagem*, que não se confundem com os chamados *conceitos-ideia*, trabalhados na filosofia escrita. No pensamento de Cabrera, eles não têm um caráter essencialista e definitivo, mas heurístico e crítico. Eles caracterizam uma experiência que se tem para que possamos entender e trabalhar este conceito, na forma de um *fazer coisa com imagens*.

---

<sup>3</sup> CABRERA, Júlio. *O cinema pensa – uma introdução à filosofia através dos filmes*, p. 21.

<sup>4</sup> XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência*, p. 17.

Não se trata de apenas assistir ao filme como uma experiência estética ou social, desarticulada do raciocínio, ou ler um comentário sobre a película, mas desenvolver uma interação lógico-afetiva profunda, que evidencie a presença de conceitos ou ideias nas imagens em movimento. A linguagem do cinema é poderosa porque produz a famosa *impressão da realidade*, acompanhada pela identificação com o olhar dos personagens, numa situação dinâmica de espacialidade e temporalidade construídas. Os conceitos-imagem do cinema produzem um impacto emocional sobre questões que dizem respeito ao humano, com valor cognitivo, persuasivo, unindo lógica e pática, concomitantemente. Este impacto emocional não está ligado a um possível efeito dramático de um filme, do tipo melodrama, muitos filmes considerados *cerebrais* comovem o espectador pela sua *frieza*. Por mais racional que seja um filme, ele nunca será como um tratado literário filosófico.

Neste sentido, fazemos menção a didática distinção feita por Hugo Munsterberg a respeito das emoções provocadas pelo cinema. Em primeiro lugar, teríamos as *emoções primárias* que os personagens comunicam de dentro do filme, provocando simpatia pelo sofrimento, 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. Reagimos, organicamente, de forma adequada, o horror nos dá arrepios, a felicidade nos acalma. Há uma experiência viva do reflexo emocional dentro da nossa mente. Nos filmes melodramáticos, este tipo emoção está muito presente. 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, onde pode haver, portanto, uma indignação moral e não uma identificação emotiva com o personagem.

A nosso ver, estas duas formas de emotividade se combinam na experiência do filme, mas a emoção secundária estaria mais presente nos chamados *filmes cerebrais*.<sup>5</sup> Um filme por inteiro pode ser a expressão de um conceito-imagem de uma ou múltiplas noções. Temos, neste caso, um macro conceito imagem que é formado a partir de outros conceitos-imagem menores, que requerem certo tempo cinematográfico para o seu desenvolvimento temporal, uma única cena não pode constituir um conceito-imagem.

---

<sup>5</sup> MUNSTERBERG, Hugo. As emoções. *A experiência do cinema: antologia*, p. 52-53.

Eles podem ser percebidos, literalmente, nas imagens exibidas, ou serem captados de forma abstrata e metafórica, tornando plena a sua conceituação filosófica. Ademais, a pretensão de universalidade da reflexão filosófico-cinematográfica está ligada à ideia de possibilidade e não de necessidade. Temos a constatação de que, embora não aconteça necessariamente com todos, poderia acontecer com qualquer um.<sup>6</sup>

A produção do impacto emocional é fundamental para a eficácia cognitiva do conceito-imagem. A técnica cinematográfica se vale da *pluriperspectiva*, da *manipulação do tempo e espaço* e do *corte cinematográfico* para viabilizar este efeito estético. A *pluriperspectiva* se constitui graças a sua capacidade de dar *saltos* da primeira (o que vê ou sente o personagem), que é subjetiva, para a *terceira*, que é objetiva (o que vê a câmera). Neste sentido, a montagem, dentro dos planos, o ângulo aberto ou fechado da câmera e seu movimento podem tornar intensa a experiência do cinema. Isto se associa à enorme capacidade de manipular tempo e espaço, avançar e retroceder, inverter ou mesclar a ordem cronológica do passado e do futuro, mostrar espaços simultâneos, e articular o literal e o metafórico como só os sonhos podem. Por fim, temos a maneira aberta e plural de conectar os planos, as cenas e as sequências.<sup>7</sup>

A técnica cinematográfica possibilita a instauração da experiência logopática, que permite a manifestação dos conceitos-imagem, que só podem ser gerados por ela e não por meios literários ou fotográficos. Outra característica importante seria a de que eles sempre apresentam desfechos abertos a novas problematizações filosóficas, mesmo que a intenção do diretor seja a de fechá-las, a linguagem da imagem tem uma natureza subversiva em termos de estrutura. Neste sentido, as soluções lógicas da filosofia escrita geralmente têm uma intenção de apresentar conclusões mais conciliadoras, conservadoras e construtivas, simbolicamente, bem-educadas, como uma tentativa de *resolver o mundo dentro da cabeça*, que o cinema não consegue fazer, mesmo que tente.<sup>8</sup>

Inúmeros filmes apresentam conceitos-imagem de temas relevantes para o universo jurídico, favorecendo, de forma extraordinária, a ampliação de nossa capacidade de pensamento crítico sobre o direito, sem resultar em simplificações maniqueístas. Grandes temas como, “direito e moral”, “direito e verdade”, “direito e modelos

---

<sup>6</sup> MUNSTERBERG Hugo. As emoções. *A experiência do cinema: antologia*, p. 24.

<sup>7</sup> CABRERA, Júlio. *O cinema pensa – uma introdução à filosofia através dos filmes*, pp. 21-22.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 24.

retributivos de justiça”, “direito e violência” aparecem de forma rica e complexa nas películas favorecendo a ampliação de nossa consciência subjetiva.

## **2. O CINEMA COMO MEIO DE AMPLIAÇÃO DA NOSSA CONSCIÊNCIA SUBJETIVA SOBRE O DIREITO**

Edgard Morin destaca que o papel da educação não seria apenas o de transmitir informações e conhecimentos sempre mais numerosos aos alunos, mas viabilizar a transformação existencial do conhecimento adquirido em *sapiência*, que deve ser incorporado por toda a vida. Nesta linha de pensamento, ganha importância o contato com a cultura de humanidades, seja no campo da literatura, da poesia, do teatro ou mesmo do cinema, nosso objeto de estudo em específico.<sup>9</sup>

A importância cognitiva do contato com a cultura de humanidades está numa ampliação de nossa vida subjetiva, que permanece até certo ponto inacessível em nossa vida concreta. No espetáculo cinematográfico, a magia do filme faz-nos compreender o que não compreendemos na vida comum, onde percebemos os outros de forma exterior, ao passo que, na tela, eles surgem com todas as dimensões, subjetivas e objetivas. O papel da educação seria o de figurar como escolas de compreensão humana, capazes de potencializar o nosso humanismo. Podemos compreender que não podemos reduzir um ser a uma parcela de si mesmo, como geralmente fazemos no cotidiano, onde somos quase indiferentes às misérias físicas e morais. Sentimos mais a comiseração, a piedade e a bondade, ao ler um romance ou ver um filme.<sup>10</sup>

Para Morin, a compreensão humana nos alcança quando sentimos e concebemos os humanos como sujeitos que têm tristezas e alegrias, ou seja, quando reconhecemos no outro os mecanismos egocêntricos de auto-justificação, que estão em nós mesmos. É a partir dela que se pode lutar contra o ódio e a exclusão. Toda a percepção é uma tradução reconstrutora realizada pelo cérebro, a partir de terminais sensoriais, nenhum conhecimento pode dispensar interpretação. Cada um pode produzir a mentira para si

---

<sup>9</sup> MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, repensar o pensamento*, p. 5.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 53.

mesmo, através de um egocentrismo justificador e a transformação do outro em bode expiatório de nossas frustrações.<sup>11</sup>

O autor destaca que, a partir do século XVIII, a racionalidade passa a ser vista como uma disposição mental que suscita um conhecimento objetivo do mundo exterior, elabora estratégias eficazes, realiza análises críticas e opõe um princípio de realidade ao princípio do desejo. Os avanços da ciência, da técnica e da economia confirmam a sua eficácia. No entanto, citando Platão e Freud, entende que especificidade racional é insuficiente porque ignora a loucura, a afetividade, o imaginário, o mitológico, o lúdico, o religioso. Menciona um interessante paradoxo: “*Seria irracional, louco e delirante ocultar o componente irracional, louco e delirante do humano*”.<sup>12</sup>

O homem se apresenta como *homo sapiens, faber e economicus*. No entanto, destaca Morin, o *homo faber* também é *killer*, o *homo sapiens* exterminou os neandertalenses que viviam na Europa desde dezenas de milhares de anos antes da chegada do *sapiens*. A partir dos poderes da ciência e da técnica, que trouxeram avanços materiais, lançou-se à conquista mortal do planeta, extinguindo os índios e criando a escravidão. Nota-se que a agressividade tem estado presente na história humana, em conflitos religiosos e ideológicos. Existem, apenas, o que ela chama de “*algumas ilhas de bondade*”.

Segundo Morin, o homem tem uma natureza ambígua, ele é, ao mesmo tempo, racional e irracional, assim, como seres humanos, temos o que ele chama de dialógico *homo sapiens-demens*. Mencionando, explicitamente, a temática jurídica, afirma que, por meio de normas jurídicas e da educação moral, a nossa potencial agressividade é contida, ao longo de nossa formação. Todavia, uma atitude abusiva ou uma humilhação sofrida despertam a nossa agressividade latente, o amor pode se transformar em ódio e romper controles. A linguagem imagética do cinema de arte tem o poder de penetração profunda em nossa consciência subjetiva, expondo, com maestria, esta composição dialógica, que foge a qualquer tratamento maniqueísta em torno do certo e errado. Ela produz pensamento crítico de forma abrangente e complexa nas discussões morais que envolvem praticamente todos os temas jurídicos.

---

<sup>11</sup> MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, repensar o pensamento*, p. 117.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 117.

### 3. *O LEITOR: AS AMBIVALÊNCIAS MORAIS EM FACE DO DIREITO NA TEMÁTICA DO NAZISMO*

*O Leitor*, baseado em romance homônimo de Bernhard Schlink, e dirigido pelo britânico Stephen Daldry, mostra um tocante quebra-cabeça imagético sobre nossa condição humana imperfeita, mas, ao mesmo tempo, sensível e vulnerável, ampliando a nossa consciência moral e jurídica sobre o tema do nazismo.<sup>13</sup> O filme faz reflexões pautadas na história alemã, depois do nazismo, tendo por protagonistas Michael Berg (David Kross/Ralph Fiennes), e Hanna Schmitz (Kate Winslet), que vivem uma história pessoal que começa em 1958, quando Michael tinha quinze anos, e Hanna trinta e seis. Termina em 1988, com a morte de Hanna. De fato, o filme se inicia em 1995, Michael é um advogado que vive sozinho, depois de seu divórcio e começa a lembrar de sua adolescência, com ar de muita tristeza, percebemos que seu passado esconde algo muito dolorido. Ele marca um encontro com a sua filha que não vê há algum tempo. O cruzamento de narrativas em flashback é muito bem amarrado durante todo o filme.

Voltamos ao ano de 1958, e ficamos sabendo que Michael, por obra do acaso, teve um encontro com Hanna, então cobradora do bonde urbano, que o ajudou a voltar para casa numa crise perigosa de escarlatina, no momento em que desceu do bonde e parou para vomitar em seu prédio. O romance inicia quando ele vai, já restabelecido, três meses depois, agradecê-la no local modesto em que ela morava. O cunho do relacionamento é bastante sexual e particular, é a primeira experiência íntima de Michael. Com o tempo, o adolescente perde a vergonha que o inibia, mas, como se trata de uma afronta aos valores morais dominantes na época, os encontros são mantidos em segredo da família do rapaz. Michael vai ficando fascinado por Hanna, e se afasta de seus amigos. Hanna é sua mentora na descoberta da sexualidade e no amor, mas, pouco tempo depois, ela pede que ele leia, em voz alta, obras clássicas da literatura. O relacionamento parece se tornar mais profundo, apesar das poucas semanas. Hanna destaca que Michael é muito bom na leitura, já que ele põe energia emocional nas palavras. Ela se emociona muito com a arte da literatura e pede que a leitura seja feita antes do sexo. Para nós espectadores,

---

<sup>13</sup> OLIVEIRA, Mara Regina de. *Cinema e filosofia do direito em diálogo*, Kindle, posição 277 a 414 de 8.651.

inicialmente, parece tratar-se de um simples fetiche. Participamos desta intimidade como testemunhas destas transgressões morais, na perspectiva dominante na época.

Hanna é uma figura misteriosa, disciplinada, mas solitária, que mistura sensibilidade e um certo distanciamento humano inalcançável e indecifrável. A interpretação de Kate Winslet é, do ponto de vista emocional, precisa para captar esta complexidade. Eles chegam a fazer uma curta, mas lúdica, viagem de bicicleta pelo campo e Hanna se emociona muito quando assiste a um pequeno coral numa antiga igreja. Tudo parece ir relativamente bem até o dia em que ela é promovida e convidada a trabalhar no escritório da empresa de transporte. Sem maiores explicações, Hanna vai embora, friamente, deixa o emprego e a moradia, sem fornecer qualquer justificção para Michael, sem se despedir dele. O rapaz abandonado enfrenta uma grande decepção amorosa que parece afetar a sua vida emocional para sempre.

O filme dá um salto de oito anos, Michael vai estudar Direito em Heidelberg, mas sua vida dá uma nova reviravolta, quando ele vai assistir a um dos julgamentos dos colaboradores com o nazismo, que ocorriam na época, junto com seu professor. Ao ouvir a sua voz, ele, imediatamente, reconhece a presença de Hanna como uma das réis em julgamento, o acaso fez o seu papel novamente. Ao ser interrogada, o juiz pergunta se ela, mesmo tendo sido promovida na empresa Siemens, livremente, optou em trabalhar no campo de concentração de Auschwitz, em 1943, e, depois, em um campo menor perto da cidade de Cracóvia. Ela diz que sim, que se candidatou a uma vaga de guarda, com natural assertividade. Michael passa a enfrentar uma crise moral muito séria, a partir deste momento, porque ele representa a geração alemã que cresceu no pós-guerra e assimilou valores de repúdio aos massacres e genocídios perpetrados no nazismo. Repentinamente, a mulher que mais amou em sua vida, era a que mais repudiava em termos morais e políticos, pelas mortes que promoveu. A interpretação do jovem ator David Kross é muito convincente ao enfrentar esta angústia e esta ambivalência em termos logopáticos.

No julgamento, vemos conceitos-imagem sobre a ruptura valorativa sofrida pela Alemanha e sua pluriperspectiva moral dominante. Hanna ainda está presa aos padrões morais da guerra, onde havia valorização absurda e extremada da hierarquia burocrática. Sua fala está muito próxima ao que Hannah Arendt, brilhantemente, chamou de *banalidade do mal*, onde o respeito a regra e a eficiência tornaram-se mais importantes do que a reflexão humana crítica. Percebe-se, através de conceitos-imagem exemplares,

o contexto histórico em que a aceitação da legalidade, como ideal da afirmação de um modelo de legitimidade legal-racional, independentemente, da avaliação crítica de seu conteúdo, passou a ser o valor moral mais importante. Mas o contexto moral dominante no julgamento é o de claro repúdio ao nazismo e ao seu legalismo formal, não só do ponto de vista das vítimas, mas inclusive por parte das autoridades julgadoras.

Hanna e outras mulheres são acusadas, por uma criança sobrevivente que se tornou uma jovem escritora, Ilana Mather, de deixarem trezentas mulheres permanecerem presas numa igreja, para morrerem queimadas, durante um incêndio, em evento chamado de *marcha da morte*, depois que o campo de Auschwitz foi evacuado. Foram também responsáveis pela indicação pessoal e periódica de dez mulheres cada uma para morrerem na câmara de gás, depois de terem sido obrigadas a trabalhar. Quando indagada sobre o porquê da necessidade da escolha, ela diz, afirmando a burocracia do mal praticada com banalidade, de forma assertiva: *precisávamos de mais espaço para as novas que chegavam*, e ainda pergunta ao juiz, o que para ela ainda parece óbvio: *o que o senhor faria?* Michael, inclusive, fica sabendo, que Hanna oferecia a proteção temporária para algumas moças jovens mais frágeis, que se tornavam suas *leitoras*, antes de serem enviadas para a câmara de gás. Oferecia local para dormir e comida, mas depois as enviava à morte. Ele toma ciência de que não foi o primeiro nesta tarefa intelectual de apoio a Hanna e chora, em desespero.

O ponto mais polêmico, em termos valorativos, para Michael, está por vir. Motivado pelo que assiste no julgamento, ele visita, na Polônia, o mortífero campo de concentração de Auschwitz e se depara com o horror do passado frente a frente. Depois de reafirmar, com extrema assertividade, para o juiz, que fechou o portão e expôs trezentas mulheres à morte porque *era sua obrigação, como guarda, garantir a ordem e evitar que elas fugissem*, percebemos, claramente, em termos de linguagem imagética, aquilo que foi destacado por Hannah Arendt: Por parte de uma pessoa comum como Hanna, não ocorreu intenção direta de prejudicar os outros, ou uma motivação de ódio pessoal contra os judeus, apenas houve o cumprimento impessoal e eficiente de ordens, consideradas legais na época. O professor de Michael destaca a importância do direito sobre a moralidade, afirmando que a condenação por homicídio só poderia ser feita, se o dolo, ou seja, a intenção de matar fosse comprovada, de acordo com leis da época, não

com as atuais. Das oito mil pessoas que trabalharam em Auschwitz, apenas seis tinham sido condenadas até aquele momento.

Apesar de tudo, percebemos que o depoimento de Hanna é mais sincero do que o das outras acusadas, que tentam desmentir tudo e que a indicam como responsável pelo fechamento do portão da igreja, firmado em relatório burocrático escrito a mão. Ela nega, inicialmente, com assertividade, que seja a responsável e que tenha escrito o relatório indicado. Todavia, quando o juiz propõe que a sua letra seja confrontada, sob forte tensão, ela acaba assumindo a autoria, dizendo que *o teste não seria necessário*. Neste momento, Michael, assim como nós espectadores, percebemos o seu segredo maior: ela não poderia ter sido a responsável e escrito aquele relatório, pois era iletrada, não sabia ler e escrever, mas não admitia, sob hipótese alguma, tornar este fato público. Este segredo explica a súbita saída dos empregos, depois de ser promovida, explica a busca do seu emprego de guarda no campo de concentração e a sua extrema dependência da leitura em voz alta.

Hanna tem um senso moral forte em torno da vergonha de ser analfabeta, é capaz de se deixar condenar, de forma mais grave, para não revelar isto em público, facilitando a verificação jurídica inadequada do fato em si. Ela tem a capacidade de se comover com a literatura, com o canto religioso, mas a banalidade do mal, construída pela máquina ideológica, a impede de perceber o malefício humano de seus atos, o horror moral de deixar trezentas pessoas morrerem queimadas vivas, mesmo em confronto com seus opositores morais e jurídicos, por ocasião do julgamento. Apesar do depoimento assertivo de Hanna, ela se constrange e se emociona, visivelmente, ao se perceber minoritária, ao saber como seus atos passaram a ser repudiados no contexto do pós-guerra. Por outro lado, o filme não deixa de assinalar o forte ressentimento moral das vítimas, justificado pelo seu sofrimento, compondo um interessante caleidoscópio moral antagônico, mas jamais maniqueísta. No fundo, percebemos que a tragédia do nazismo atinge a todos, as vítimas, os algozes, de qualquer modo, e mesmo as gerações posteriores, como a de Michael.

Hanna prefere assumir uma culpa, e uma pena maior do que lhe era devido, a revelar sua limitação linguística, a película nos impõe este desafio moral para reflexão. Michael consulta o professor sobre o caso: afinal, ele deveria ou não revelar à justiça o que sabe? Seria correto, do ponto de vista moral, expor o segredo de Hanna contra a vontade dela? O professor (Bruno Ganz) que tinha anteriormente afirmado que a lei é que

rege a sociedade, não a moral, muda de opinião e o aconselha a falar com ela para revelar o que sabe, dizendo que seria a concretização de um dever moral. O estudante chega a ir até a prisão, mas, um pouco antes de encontrá-la, desiste e vai embora, ele não consegue se aproximar dela. Sua decisão moral favorece a condenação de Hanna a pena perpétua maior do que a das outras acusadas, por uma responsabilidade ilícita que não era dela, de fato. Michael carregará este incômodo moral pelo resto da sua vida, sem que haja qualquer verbalização clara, tudo é percebido pela linguagem imagética de conceitos-imagem do desconforto silencioso.

Alguns anos depois, percebemos que sua vida pessoal é infeliz e incompleta, ele não lida bem com o passado, e não consegue se envolver, emocionalmente, com alguém, inclusive com sua própria filha. Há indícios claros de que ainda ama Hanna, embora não consiga mais se aproximar dela, em repulsa moral aos seus atos praticados no passado. Ao visitar a sua mãe, em 1978, para avisá-la do divórcio, com sua filha, ele encontra romances da época em que conheceu Hanna e um gravador em seus pertences. Apesar da impossibilidade de relacionamento concreto, Michael começa a gravar, em fita cassete, a leitura de livros e passa a enviá-los para ela, na penitenciária, em forma contida de manifestação de afeto. A interpretação de Ralph Fiennes é magistral para mostrar, através do silêncio, o afeto que cala e que não pode ser manifesto, mas faz o coração doer. Hanna está sofrida e envelhecendo muito rápido, mas o gesto de Michael a incentiva a aprender a ler e escrever sozinha, comparando as fitas gravadas com os livros escritos, que estavam na prisão. Ela envia pequenas cartas, com redação primária e tenta um contato mais profundo, mas Michael recusa escrever qualquer resposta. O envio das fitas permanece por muitos anos. Por fim, quando o Estado resolve liberá-la, depois de vinte anos, ele é contatado para apoiá-la, já que ela não tem parente nem amigos.

Já estamos em 1988, pela primeira vez, eles se reencontram, a decadência física de Hanna é brutal. A conversa é amigável, mas tem um tom formal. Michael providenciou emprego e moradia para Hanna, mas percebemos que ela esperava rever um contato humano maior, que a frustra. Michael pergunta se ela teve tempo de pensar no passado que viveu no período nazista, mas ela responde, incomodada, que a sua revisão moral não trará os mortos de volta. Quando ele volta para acompanhá-la na saída, uma semana depois, recebe a notícia de que ela cometeu o suicídio, pedindo a Michael, através de carta, que ele entregue um dinheiro que está guardado numa caixinha velha de chá para a

vítima judia que sobreviveu ao incêndio e fez a denúncia ao tribunal. O suicídio de Hanna é misterioso, mas pode ser um indício de uma revisão moral de seus atos, nos moldes dos novos tempos, ou talvez da afirmação de uma consciência da incapacidade moral de adequação a esta nova Alemanha, ou a este novo universo valorativo, que repudia o que ela fez, como sendo atos ilícitos e imorais. Ela disse a Michael, no último encontro, que, antes do julgamento, nunca foi obrigada a fazer qualquer tipo de avaliação moral sobre o seu passado nazista. Michael chora em desespero, ao visitar a cela de Hanna, porque é obrigado a reconhecer que o seu amor por ela era de fato irrealizável, apesar de permanecer vivo nele.

Ele atende a última vontade de Hanna, vai até Nova Iorque, visita a senhora Marther, em um rico apartamento. A conversa é emocionada e Michael acaba, revelando, pela primeira vez, o seu breve romance de juventude com Hanna. Entrega a caixinha de chá, com o dinheiro, e a senhora Marther se recorda que tinha uma parecida, com palavras escritas em alfabeto cirílico, quando criança, onde guardava pertences de cunho emocional. O pequeno objeto foi levado ao campo de concentração e posteriormente furtado. Ela recusa o dinheiro, como forma de compensação, e observamos que, nem mesmo os julgamentos oficiais, puderam trazer uma real conciliação humana, diante de tanto sofrimento. A fala de Michael espelha a perspectiva de uma Alemanha ainda constrangida diante do passado nazista. Ele decide destinar o dinheiro, em nome de Hanna, a uma instituição de combate ao analfabetismo. A senhora Mather pede para ficar com a velha caixinha de chá, e, de forma simbólica e emotiva, a coloca ao lado de um retrato antigo da família, em branco e preto, que provavelmente deve ter perdido durante a segunda guerra. Por fim, o filme volta para o início, em 1995, Michael está em contato com a sua filha, já adulta e a leva para conhecer o túmulo de Hanna, em sinal de aceitação do seu passado e de seu país e também do amor trágico não realizado. Percebemos que talvez ele consiga uma aproximação emocional com a filha, pois ele, finalmente, falará de seu passado com ela.

Este filme nos comove bastante porque nos impele a percepção de nossa complexidade e de nossas limitações humanas. Ele põe foco em um ângulo diferente daquele que é tradicionalmente visto em filmes que falam do tema do nazismo, normalmente direcionados na perspectiva das vítimas e na exibição da crueldade do regime. Ele privilegia as feridas deixadas nos alemães que nem vivenciaram a guerra,

diretamente, mas que se sentem horrorizados com o passado vivido, quando ele vem à tona. Não há qualquer manifestação de pieguices emotivas, mas tanto Hanna como Michael e mesmo a senhora Mather arrancam lágrimas de nossos olhos, em virtude da manifestação de sua tragédia pessoal irremediável e irreconciliável. Um novo paradigma epistemológico precisa emergir da reflexão imagética artística, porque ela mostra a face de nossa vulnerabilidade no meio de várias questões que envolvem o direito e que podem contribuir para ampliação de seu olhar crítico.

A cultura de massa banaliza os temas e tende a direcioná-los ao maniqueísmo simplificador: o mal sempre está no outro. Muitas vezes, o próprio direito não nos oferece uma saída satisfatória, do ponto de vista humano. De fato, pode ser que não existam propriamente vilões ou mocinhos em nossas histórias de realidade, é possível que os dois, estejam, ao mesmo tempo, dentro de nós. As discussões em torno de temas que envolvem os direitos humanos precisam partir desta aceitação de espaços de incerteza e não de idealizações construídas em torno nossa natureza, que nos levam a buscar sempre no outro a causa dos malefícios, sem perceber que, muitas vezes, fazemos parte do mesmo processo. As idealizações teóricas podem expandir, na medida em que camuflam, nossas imperfeições humanas, não propriamente remediá-las ou transformá-las de fato.

#### **4. RASHOMON: A VERDADE JURÍDICA RELATIVIZADA PELA MORAL**

O clássico filme japonês *Rashomon*, escrito e dirigido por Akira Kurosawa, em 1950, é uma grande parábola imagética da incerteza cognitiva, que nos afeta, e sobre a nossa condição humana imperfeita, conectados ao tema da verdade em relação ao direito.<sup>14</sup> Inspirou peças e novos filmes, ao longo dos anos, mas desenvolve uma discussão filosófica irretocável, que permanece muito atual. É conhecido como o filme que tornou este diretor famoso no ocidente. Ele se passa no século XI e se inicia com a conversa de três homens no interior de um antigo portal, em ruínas, durante uma forte tempestade, sobre atos criminosos. *Rashomon* refere-se ao portão principal de entrada à cidade de Kyoto. Foi baseado no conto *In a Grove (Yabu no naka)* escrito por Akutagawa

---

<sup>14</sup> OLIVEIRA, Mara Regina de. *Cinema e filosofia do direito em diálogo*, Kindle, posição 3301 a 3464 de 8.651.

Ryunosuke. Este conto adentra nas profundezas do coração humano, mostrando suas complexidades e ambiguidades morais, todos os personagens estão situados em uma zona cinzenta em termos valorativos, nenhum é essencialmente bom ou cruel. Neste sentido, há um diálogo com o segundo capítulo deste livro. A expressiva vivência emocional dos atores tem um viés teatral muito impactante. Estes estranhos impulsos do coração humano são expressos com o uso da luz e da sombra, no espaço na floresta ao redor de Nara, pertencendo ao templo *Komyoji*, fora de *Kyoto*. É sabido que houve o uso de espelhos que refletiram a intensidade da luz, afim de dar destaque às sombras, em filmagem feita, em loco, na floresta, com tecnologia inédita, na época.

O sacerdote (Minoru Chiaki) e o lenhador (Takashi Shimura) relatam, de forma angustiada e tensa, para o plebeu (Kichijuro Ueda), bem como para nós espectadores, o que ouviram, naquele mesmo dia, no Palácio da Justiça. Tentam descrever o depoimento narrativo de três pessoas, que estiveram envolvidas, pessoalmente, num crime de morte de um samurai e de estupro a sua esposa. O sacerdote mostra espanto moral e tormento sobre o que viu, o lenhador revela incompreensão tensa e o plebeu parece mais cínico e consciente a respeito de nossas imperfeições. Há um certo suspense narrativo inicial, que visa despertar a nossa curiosidade: o que pode ser tão monstruoso e, ao mesmo tempo, tão incompreensível, do ponto de vista humano?

O filme vai tecer uma rede de narrativas díspares entre o malfeitor, a esposa e o marido morto através de um médium. Elas se projetam entre si, como *meta-narrativas*, cada uma *reconstruindo a narrativa da narrativa dos fatos, feita por terceiros, de maneira diversa*. O que vemos na tela é a memória de cada personagem transformada em conceitos-imagem, onde rígidos, mas ambíguos, aspectos morais, na sua essência paradoxal, determinam a construção da narrativa imagética dos personagens. Antes de iniciar a chamada *meta-narrativa*, bastante angustiada com a percepção da maldade humana, o sacerdote e o plebeu explicam porque foram chamados ao Palácio da Justiça: eles, de alguma forma, encontraram com o casal, no meio da floresta, naquele dia e foram intimados para depor como testemunhas. O que está em jogo é a discussão filosófica sobre

A primeira narrativa é direta e feita pelo lenhador, entramos na sua memória narrativa, através do *close-up* da câmera em seu rosto, que mostra espanto e angústia. Sua memória nos projeta na floresta, três dias atrás, quando ele foi às montanhas para cortar madeira com o seu machado. Na floresta, ouvimos uma música de impacto emocional

forte, enquanto ele caminha até encontrar, de forma misteriosa, um chapéu de mulher, uma boina de samurai, um pedaço de corda e um amuleto próximos. Há um interessante jogo de luz e sombra que comunica conceitos imagem sobre a nossa natureza humana, boa (clara) ou ruim (escura). Por fim, ele se depara, horrorizado, com o samurai morto, nós espectadores não vemos o seu rosto ou o seu corpo apenas vemos as suas mãos levantadas para o alto, em sinal de desespero. A seguir, as meta-narrativas se iniciam, já nos jardins do Palácio da Justiça, pois o lenhador passa a *nos mostrar a narrativa de sua narrativa* como depoente jurídico e, a seguir, dos demais. A película é hábil para nos colocar na posição de julgadores, que ouvem as versões narrativas, através do uso competente da câmera subjetiva. O mesmo ocorre com a meta-narrativa do sacerdote em juízo, que revela que ele teria encontrado com o casal, andando pela floresta naquele dia, em perfeitas condições físicas, com a esposa em cima de um cavalo.

A seguir, inicia-se a meta-narrativa do homem que capturou o malfeitor Tajomaru (Toshiro Mifune), bastante conhecido na região pela sua audácia e violência. Ele alega ter encontrado o bandido caído do cavalo que ele roubou do samurai, ao lado de seu arco e suas flechas. Diz, de forma irônica, que o destino vingou o samurai derrubando Tajomaru do cavalo. O malfeitor que está ao seu lado, *amarrado pela justiça*, dá um riso alto de deboche, desmentindo que tenha caído do cavalo. Diz que, após sentir-se mal, em virtude de ter bebido água supostamente contaminada com veneno de cobra, desceu do cavalo para descansar, por iniciativa própria. Com o rosto suado de arrogância e soberba cruel, ele confirma a autoria do crime e inicia o seu depoimento narrativo dizendo: *“Foi este Tajumaro que matou aquele homem”*.

Ele, de forma impactante e convincente, afirma que ficou atraído sexualmente pela mulher (Machico Kyo), assim que viu ela passar em seu cavalo, ao lado de seu marido (Masayuki Mori), no momento em que parou para descansar na sombra de uma árvore. Pensa que ela é uma deusa, decide possuí-la, mesmo que, para isto, precise matar o marido. Mas afirma que a intenção inicial era levá-la, sem tirar a vida do samurai. Ele age de forma dissimulada para enganar o casal, atrai o samurai para dentro da mata, com a desculpa de que há espadas antigas enterradas, o ataca e o amarra numa árvore. Depois, vai ao encontro da esposa e a leva para perto do marido amarrado. A esposa pega um punhal e luta com ele, ela é feroz, na opinião de Tajomaru. Ela começa a chorar, resiste, mas Tajomaru a seduz. Não houve estupro nesta versão, o malfeitor fica feliz em não ter

matado o samurai, mas a mulher vai ao encontro dele e afirma que um deles deve morrer. Para ela, a vergonha de conhecer dois homens é pior do que morrer. Irá com o sobrevivente. Os homens lutam com força, destreza e dignidade, mas *Tajomaru* dá o golpe fatal, depois de cruzar a espada 23 vezes com o Samurai. Foi uma luta com honra, porque ele só tinha cruzado a espada até 20 vezes antes. A mulher fugiu depois da luta.

Encerrada esta meta-narrativa, o lenhador diz, de forma indignada, que ela é mentirosa, assim como a narrativa da mulher que será meta-narrada, a seguir. O plebeu diz, com naturalidade, que a mentira faz parte da natureza humana dizendo: “*é humano mentir, a maior parte do tempo não conseguimos ser honestos com nós mesmos*”. O sacerdote complementa: “*é por serem fracos que os homens mentem, até para eles mesmos*”. O plebeu responde, com indiferença: “*não me preocupe se é mentira, isto só está nos entretendo*”. A seguir, será a vez do sacerdote iniciar a sua meta-narrativa para o plebeu em torno do depoimento da mulher que foi achada escondida no templo. Vemos mais um *close-up* em seu rosto atormentado, para que possamos entrar na sua mente narrativa. De início, ele destaca que não viu uma pessoa feroz como aquela descrita por *Tajomaru*, mas uma pessoa doce, com uma atitude quase lamentável.

O depoimento da mulher espelha o conceito-imagem da encarnação da submissão feminina e culpa pela violação do corpo. No tribunal, ela mostrou um rosto sensível e chorou muito, de forma sofrida e muito convincente. Confirmou que foi estuprada e não seduzida como afirmou *Tajomaru*. Supõe que o marido tenha ficado horrorizado, tentou soltar as cordas dele, várias vezes. O malfeitor vai embora, sem matar o marido, mas o deixa amarrado. A menção do estupro de *Tajomaru* não dá detalhes e é muito rápida, toda a narrativa é desenvolvida a partir da interação que ela desenvolve com o marido quando os dois ficam sozinhos na floresta. Ela abraça o marido, mas é atingida pela repugnância fria de seu olhar de reprovação moral. Ela afirma: “*até agora, quando penso nos olhos dele, meu sangue gela em minhas veias*”. O que vi neles era um olhar de repugnância, uma luz fria. Ela assume a sua culpa moral e pede que ela bata nela e o desamarra o, mostrando o seu punhal e pedindo para que ele a mate. Ela se aproxima com o punhal apontado para ele. Há a sugestão de que ela o teria matado, mas não teria consciência clara disto. Ela desfaleceu, mas quando acordou viu o punhal dela no peito do marido. Ela estava em choque e não se lembra como deixou o bosque. Tentou, mas não conseguiu se matar. Ela está desamparada e em desespero.

O plebeu diz: *“quanto mais ouço, mais confuso eu fico. Mas as mulheres usam as suas lágrimas para enganar todo mundo, inclusive elas mesmas”*. O lenhador afirma, com convicção, que a versão do marido é também mentirosa, mas o sacerdote diz que se recusa a acreditar que aquele homem possa ser tão pecador. O realista plebeu argumenta: *“Conte você, lá está alguém que é bom de verdade? Talvez bondade seja algo fictício, o homem só quer esquecer coisas ruins e acreditar que só fez coisas boas. É o caminho mais fácil”*.

Na meta-narrativa do marido morto, feita através de uma médium, ele descreve a esposa como encarnação do mal absoluto. Dominado pelo ressentimento da perda da vida, ele se retorce de raiva, de forma assustadora. Ele diz que *está sofrendo na escuridão*. Afirma: *“amaldiçoados os que me lançaram neste inferno escuro”*. No seu relato, depois do ataque sexual, ela chora, o bandido tenta consolá-la e pede para que deixe o casamento. Ele a teria atacado por seu amor a ela. Ela aceita o pedido na frente do marido desamparado, dizendo, *“leve-me para onde você quiser”*. O marido fica rancoroso. Ela pede, antes de fugir, que o bandido mate o marido. Até mesmo o bandido teria ficado pálido com esta afirmação. O bandido tem seu orgulho masculino ferido, imobiliza a mulher, dizendo ao marido amarrado que ele deverá decidir se ele deve matar ou salvar a mulher. Ele diz que estava pronto a perdoar os crimes de Tajoramu. Mas, a mulher é mais rápida e foge. Passam-se horas, o bandido volta sozinho e solta o marido. Ele chora, desesperado, sozinho, vê o punhal e se mata.

O lenhador diz que o relato do marido também é mentiroso, não havia nenhum punhal e ele foi morto por uma espada. A sua certeza faz com que o plebeu desconfie que ele viu mais do que de fato relatou ao tribunal. De forma constrangida ele assume que mentiu para não ser envolvido. O plebeu responde: *“conte aqui, sua história parece ser a mais interessante”*. O sacerdote responde: não quero ouvir mais histórias de horror, mas o plebeu, mais uma vez, afirmando seu ceticismo, argumenta: *“são histórias comuns hoje em dia, ouvi dizer que o demônio vive aqui em Rashomon, fugindo com medo da ferocidade do homem”*.

Na descrição dos fatos, feita pelo lenhador, não temos uma meta-narrativa, mas um discurso direto daquele que clama saber a verdade objetiva dos fatos, que não chegam ao tribunal. No primeiro depoimento, ele omitiu ter testemunhado o crime. Agora, ele afirma que, depois que encontrou o chapéu da mulher, observou a interação dos três em

conflito, logo em seguida do estrupo confirmado. Sua narrativa é menos parcial do que as outras, mas é a mais pessimista de todas, ao expor, as fraquezas e agressividades dos três envolvidos. Ele afirma ter visto a mulher chorando ao lado de Tajomaru, de joelhos, implorando perdão a mulher e dizendo querê-la mais. Ele implora para que ela seja esposa dele. Propõe até largar a vida de bandido. Mas afirma que se ela disser não, não terá outra saída a não ser matá-la. Passa a maltratá-la, mas ela responde que, por ser mulher, não tem a palavra definitiva. Solta o marido, e pede que os homens decidam na luta. O marido diz que não quer arriscar a sua vida por uma mulher sem honra. Diz para ela que deveria se matar por ter ficado com dois homens. Diz “*que não quer esta prostituta sem vergonha, que o bandido pode ficar com ela*”, neste momento preferia perdê-la a perder o meu cavalo. Ela chora no meio dos dois, atirada ao chão. O bandido diz para o marido não tirará-la porque as mulheres são fracas por natureza. No entanto, de forma surpreendente, ela começa a soltar uma gargalhada debochada parecida com a do bandido, dizendo: “*vocês é que são fracos e não homens de verdade*”. Afirma ter visto, em Tajomaru, a chance de sair da “*farsa diária do casamento*”. Eles começam a lutar e ela a rir. A luta é pouco grandiosa e desordenada. No início, o Samurai leva muita vantagem sobre o bandido. O marido é morto pelo malfeitor, no final, mas afirma antes, de forma vulnerável, que não queria morrer. Ao ver o marido morto, a mulher foge de Tajomaru, com medo e o malfeitor fica desnordeado e muito fragilizado.

De volta ao portal, há um diálogo de descrença entre o plebeu e o lenhador, em que este afirma: “*Esta é a história real, não contém mentiras. Vi tudo com meus próprios olhos*”. O plebeu mostra descrença, mas o sacerdote diz: “*Se os homens não confiam mais uns nos outros pode ser um inferno*”. O plebeu responde, com sua gargalhada debochada: “*Isto é certo, este mundo é mesmo um inferno*”. Nas cenas finais, um recém-nascido aparece abandonado no portal, ocorre um novo embate ético entre os presentes que mostra as suas distintas posições valorativas. O plebeu leva o valioso quimono da criança, com o rubi da sorte, afirmado o seu egoísmo e levantando a suspeita de que o lenhador deve ter ficado com o punhal valioso. Por fim, quando a chuva cessa, o lenhador, numa afirmação do humanismo, decide cuidar da criança e o sacerdote afirma que “*com a sua atitude acho que posso manter a minha fé nos homens*”.

Os conceitos-imagem do filme mostram como o testemunho de Tajomaru, da esposa e do marido espelham uma tentativa frustrada de buscar a interpretação subjetiva

dos fatos, como critério absoluto de verdade. Deste modo, o filme habilmente coloca a questão filosófica do fato em si não conseguir adentrar no universo jurídico. O que observamos é transformação do fato em si em discurso narrativo, diretamente influenciada por questões valorativas e morais, pessoais. Mostra como pessoas que tem a mesma vivência, podem percebê-la de forma tão distinta. Houve mentira deliberada, ou auto engano? Como julgar o verdadeiro ou falso? Como saber o que de fato aconteceu? Da mesma forma, a interpretação do lenhador aparece como uma tentativa última de objetivação hermenêutica da realidade.

Depois de invocar a ideia de verdade/mentira em relação às outras narrativas, ele assume, supostamente, o ponto de vista externo daquele que testemunhou, objetivamente, os fatos aconteceram. Todavia, o final permanece em aberto, já que não há garantias absolutas de que ele também não esteja projetando a sua subjetividade na suposta interpretação objetiva do fato testemunhado. Ele assume que mentiu deliberadamente no tribunal para não se envolver e não consegue dar uma explicação para o sumiço do punhal valioso invocado, no final, pelo plebeu.

Conforme expõe Edgar Morin, pelo processo psicológico da projeção, como processo universal e multiforme, as nossas necessidades, aspirações, desejos, obsessões projetam-se, não só no vácuo dos sonhos e imaginação, mas sobre as coisas e os seres. Isto explica os relatos contraditórios de um mesmo acontecimento, mais inconscientes do que intencionais. A crítica histórica ou psicológica do testemunho revela que as nossas percepções elementares (como a percepção da estatura de alguém) são confundidas e trabalhadas pelas nossas projeções. Sempre atribuímos a alguém que julgamos as tendências que nos são próprias. *Tudo é puro para os puros e impuro para os impuros.*<sup>15</sup>

Neste sentido, o filme propõe um conceito-imagem profundamente relacionado as reflexões de Morin sobre as incertezas da linguagem e do conhecimento, que se refletem no universo jurídico, de forma ampla. Para tanto, ele faz com que o espectador vivencie a experiência logopática de se perder no labirinto discursivo, onde não há como encontrar a verdade, em sentido unívoco. Mesmo que haja a aceitação da quarta narrativa como sendo atrelada a uma exposição mais verossímil, por fazer uma reconstrução menos

---

<sup>15</sup> MORIN, Edgar. A alma do cinema. *A experiência do cinema: antologia*, p. 146.

maniqueísta dos envolvidos no conflito, temos a ciência de que ela não comporá a leitura jurídica dos fatos oficiais.

#### REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Eichmann em Jerusalém. Um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Diagrama & Texto, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- BALAZS, Bela. Nós estamos no filme. *A experiência do cinema*. Ismail Xavier (org.). Rio de Janeiro: Edições Gerais Graal, 1983.
- BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- \_\_\_\_\_. *Ética pós-moderna*. São Paulo: Paulus, 1997.
- BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema?* São Paulo: Editora brasiliense, 2006.
- CABRERA, Júlio. *O cinema pensa – uma introdução à filosofia através dos filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CANETTI, Elias. *Massa e poder*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1983.
- EPSTEIN, Jean. O cinema do diabo-excertos. *A experiência do cinema: antologia*. Ismail Xavier (org.). Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O signo*. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- FERRAZ JUNIOR, Tercio Sampaio. *A ciência do direito*. São Paulo: Atlas, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Introdução ao estudo do direito: técnica, decisão, dominação*. São Paulo: Atlas, 1988.
- JAPIASSU, Hilton. *Interdisciplinaridade e patologia do saber*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.
- JAEGUER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

KELSEN, Hans. *Teoria pura do direito*. Coimbra: Armênio Amado Editor, 1979.

MORIN, Edgar. *A cabeça bem feita, repensar a reforma, repensar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

\_\_\_\_\_. *A alma do cinema. A experiência do cinema: antologia*. Ismail Xavier (org.). Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 2008.

MUNSTERBERG, Hugo. *As emoções. A experiência do cinema: antologia*. Ismail Xavier (org.). Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 2008.

OLIVEIRA, Mara Regina de. *O desafio à autoridade da lei: a relação existente entre poder, obediência e subversão*. Rio de Janeiro: Corifeu, 2006.

\_\_\_\_\_. *Cinema e filosofia do direito em diálogo*. E-book kindle, 2015.

O LEITOR. Direção: Stephen Daldry. Título original: *The Reader*. Imagem Filmes, 2008. Blu-ray, 1 Filme, 123 minutos.

RASHOMON. Direção: Akira Kurosawa, 1950. Continental. DVD, 1 Filme, 88 minutos.

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





