

FACULDADE MERIDIONAL – IMED  
ESCOLA DE DIREITO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM DIREITO – PPGD  
MESTRADO EM DIREITO

CAROLINE BRESOLIN MAIA CADORE

**O DIREITO NO CINEMA: REPRESENTAÇÕES E PERCEPÇÕES CULTURAIS DO  
DIREITO**

Passo Fundo, RS

2018

Caroline Bresolin Maia Cadore

**O DIREITO NO CINEMA: REPRESENTAÇÕES E PERCEPÇÕES CULTURAIS DO  
DIREITO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* – Mestrado em Direito – da Faculdade Meridional – IMED, em sua área de concentração em Direito Democracia e Sustentabilidade, Linha de Pesquisa Fundamentos do Direito, da Democracia e da Sustentabilidade, como requisito à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Leilane Serratine Grubba

Passo Fundo, RS

2018

Autora: CAROLINE BRESOLIN MAIA CADORE

Título: O DIREITO NO CINEMA: REPRESENTAÇÕES E PERCEPÇÕES CULTURAIS DO DIREITO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* – Mestrado em Direito – da Faculdade Meridional – IMED, em sua área de concentração em Direito Democracia e Sustentabilidade, Linha de Pesquisa Fundamentos do Direito, da Democracia e da Sustentabilidade, e aprovada pela banca examinadora.

Passo Fundo, RS, 23 de agosto de 2018.

---

Prof. Dr. Vinícius Borges Fortes (PPGD – IMED) - Coordenador

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Leilane Serratine Grubba (PPGD – IMED) - Presidente

---

Prof. Dr. Luciano Vaz Ferreira (PPGD - FURG) - Membro

---

Prof. Dr. Daniel Lena Marchiori Neto (PPGD - FURG) - Membro

## DEDICATÓRIA

*Para minha mãe, sempre.*

## **AGRADECIMENTOS**

Quem se aventura a escrever, o que quer que seja, sabe a angústia que causa uma folha em branco. Por não sabermos como começar, muitas vezes desistimos e era isso que eu estava disposta a fazer em relação aos agradecimentos. Mas, talvez mais importante do que toda a teoria que me trouxe até aqui, seja a necessidade de reconhecer a urgência de saber que não andamos só.

Inicio os agradecimentos por minha mãe, que sempre primou pela minha educação, por ter me ensinado valores e principalmente por ter me ensinado a caminhar. Pelo amor incondicional, por ter me mostrado que a independência é essencial, mas olhar para o outro é fundamental. Obrigada sempre, para sempre. Amor da minha vida.

Compreender que uma caminhada acadêmica absorve além de horas, dias, anos, ânimo, paciência, atenção e bom humor não é tarefa das mais fáceis e por isso agradeço ao André. Além de parceria é necessário também uma boa dose de desprendimento e aprendemos isso conjuntamente. Obrigada por ter crescido junto comigo nesses dois anos de Mestrado. Respeito, parceria, amor e afeto.

Aos meus familiares e amigos pelas horas de descontração, por entenderem quando não estive presente e em especial à Vanessa que além do ombro me deu também o auxílio que inúmeras vezes precisei e não quis pedir. Aos meus colegas do Mestrado pelas discussões, trocas, aprendizagens e crescimento que partilhamos, em especial à Anna Maria, à Angélica, à Jéssica, à Kimberly, ao Lucas e com carinho ao Alexandre, que me ensinou coisas além dos livros e me estendeu a mão quando nem ele tinha mais aonde se segurar.

Aos professores da IMED, que compartilharam saberes e experiências. Aos funcionários que sempre auxiliaram em tudo que foi solicitado. À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Leilane Serratine Grubba, minha orientadora, pela atenção e direção na condução desse trabalho.

Com vocês eu divido essa experiência. Obrigada. Sempre.

## RESUMO

O presente trabalho busca identificar como a linguagem do Cinema pode servir de ferramenta transdisciplinar para a pesquisa do Direito. A hipótese é a de que a exploração da linguagem cinematográfica parece importante na pesquisa da evolução jurídica e principalmente na definição do conceito de “Direito” para o público e de certa forma para os juristas. No desenvolvimento da pesquisa, com concentração em “Direito, Democracia e Sustentabilidade” focou-se no Direito e na Sustentabilidade social, sendo assim, serão correlacionadas as áreas de Direito, Cinema e Cultura, afim de entender a linguagem cinematográfica. Após o levantamento da evolução da área de Direito e Cinema no Brasil, realizar-se-á a partir dos estudos culturais, especialmente do autor Douglas Kellner, análise de como o Cinema pode ser utilizado metodologicamente enquanto ferramenta e fonte de pesquisa. Apresenta-se o Cinema como fonte de pesquisa da evolução histórica do Direito e como influência na construção da ideia de Direito.

**Palavras-chave:** Direito e Cinema; Linguagem; Poder; Sustentabilidade.

## **ABSTRACT**

The present work seeks to identify how the language of Cinema can serve as a transdisciplinary tool for the research of Law. The hypothesis is that the exploration of cinematographic language seems important in the research of legal evolution and especially in the definition of the concept of "Law" for the public and to a certain extent for jurists. In the development of the research, focusing on "Law, Democracy and Sustainability", focused on Law and Social Sustainability, thus, the areas of Law, Cinema and Culture will be correlated in order to understand the cinematographic language. After studying the evolution of Law and Cinema in Brazil, it will be based on cultural studies, especially the author Douglas Kellner, analysis of how Cinema can be used methodologically as a tool and source of research. Cinema is presented as a source of research on the historical evolution of Law and as an influence on the construction of the idea of Law.

**Keywords:** Law and Movie; Language; Power; Sustainability.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Exemplo da disposição de cenário e de props (bandeira americana, martelo).....	47
Figura 2 – Exemplo da utilização da iluminação em cena. ....	49
Figura 3 – Exemplo da utilização de figurino. ....	51

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>2 A APROXIMAÇÃO ENTRE DIREITO E CINEMA</b> .....	<b>14</b>
2.1 A RELAÇÃO ENTRE DIREITO, CINEMA E CULTURA.....	14
2.2 CINEMA: DE ARTE PARA CAMPO DE ESTUDOS.....	22
2.3 A LINGUAGEM DO FILME (OU DO CINEMA) .....	33
<b>2.3.1 Mise-en-scène</b> .....	<b>41</b>
<b>2.3.1.1 Cenário/Setting</b> .....	<b>45</b>
<b>2.3.1.2 Iluminação/Lighting</b> .....	<b>47</b>
<b>2.3.1.3 Costume</b> .....	<b>50</b>
<b>2.3.1.4 Figure Behavior</b> .....	<b>52</b>
<b>2.3.1.5 Narrativa</b> .....	<b>53</b>
2.4 LAW FILMS: FILMES DE DIREITO .....	54
<b>3 FUNDAMENTOS E MÉTODOS PARA DIREITO E CINEMA</b> .....	<b>63</b>
3.1 ESTUDOS E PESQUISAS INTERDISCIPLINARES EM DIREITO.....	63
<b>3.1.1 Fundamentação metodológica para o Direito e Cinema</b> .....	<b>66</b>
<b>3.1.2 Fundamentação teórica para a área de Direito e Cinema</b> .....	<b>70</b>
3.2 ANÁLISE DO DIREITO E CINEMA NOS BANCOS DE DADOS .....	77
3.3 A LINGUAGEM DO CINEMA COMO FONTE PARA PESQUISA EM DIREITO.	83
<b>4 CONCLUSÃO</b> .....	<b>96</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>98</b>
<b>APÊNDICE 1 – Relação de filmes indicados ao oscar passíveis de análise sob a ótica dos <i>law films</i></b> .....	<b>105</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O Cinema, como uma mídia cultural e com apurado trabalho cênico e linguístico, alcança grande número de espectadores nos mais variados locais do mundo. Dentro dessa perspectiva, analisar o que é retratado nas telas é primordial para entender de que forma o que ocorre no mundo denominado “real” é apresentado ao grande público; e ainda, qual o impacto na realidade das sociedades do que a Arte cinematográfica expressa.

O presente trabalho tem por motivação a importância da exploração de um novo tema dentro da área do Direito, visto que a aproximação da Ciência Jurídica com as Artes, no geral, é um assunto ainda emergente nos dias atuais. De certa forma, busca-se abordar o estado de Direito por meio da Cultura (popular). Mais especificamente, examinar as maneiras pelas quais o Cinema pode operar como veículo do Direito, e o filme, ao criar leis, estruturar imagens, noções, percepções, atitudes, sensibilidades e modos de operação legais da sociedade, mostra como, através da moldagem de atores sociais, o cinema popular impacta o núcleo real da legislação e do litígio.

O Cinema oferece interpretações e críticas de narrativas e situações jurídicas ao apresentar ao público suas versões de questões que dizem respeito a temas como justiça, igualdade de gênero, questões raciais e sociais. Além disso, serve como um palco central no qual a sociedade é convidada a considerar coletivamente e repensar questões jurídicas legalmente definidas. O Cinema indiretamente convida o público a julgar situações e personagens, aplicando as noções jurídicas que os filmes apresentam.

O presente estudo, que tem por tema a utilização da linguagem do Cinema na pesquisa jurídica, partiu do seguinte problema: “Qual a influência da linguagem do Cinema sobre a representação cultural do Direito?”. A hipótese que se apresenta é a de que a linguagem cinematográfica influencia diretamente na construção do ideário do que se entende por Direito.

Tem como objetivo geral verificar o poder da linguagem cinematográfica sobre a representação cultural do Direito. Os objetivos específicos são: compreender a intersecção entre Direito, Cinema e Cultura; examinar as ferramentas utilizadas

para análise a partir de *Film Studies*; verificar a concepção do que é um *Law Film*; apresentar fundamentações metodológicas e teóricas para “Direito e Cinema”; visualizar a utilização do Cinema dentro da pesquisa jurídica; verificar a relação entre *Film Studies* e Direito, bem como a influência do cinema no Direito; averiguar métodos de estudo entre Direito e *Law films*; e, instrumentalizar *Law Films* como ferramentas de pesquisa para a área do “Direito e Cinema”.

Sendo assim, no primeiro capítulo será realizada uma aproximação teórica entre a área do Direito, o Cinema e a Cultura, a fim de encontrar o seu ponto de convergência (ou ainda, demonstrar que não estão separados). Após, buscar-se-á entender como a área de *Film Studies* engendrou academicamente o que antes era feito apenas tecnicamente pelos estúdios de Cinema. Dentro dessa perspectiva será abordada toda a construção filmica e quais os principais pontos a serem observados em uma película. Por fim, tentar-se-á definir o que pode ser considerado um *Law Film* e se essa categoria de fato pode ser considerada.

No segundo capítulo, a fim de estabelecer uma ligação prática com o que foi exposto até então, será apresentada inicialmente a fundamentação metodológica que servirá como base para os estudos e pesquisas em “Direito e Cinema”. Após, será definida a fundamentação teórica desse campo. Na segunda parte, será apresentada uma análise de artigos disponíveis nas bases de dados que possuem a temática de “Direito e Cinema” de forma definida em seus assuntos, verificando de que forma o Cinema vem sendo utilizado para essa prática. Por fim, buscar-se-á, de duas formas, definir o Cinema dentro do Direito. Primeiramente, como fonte importante para a análise da evolução histórica da vida jurídica, através da observação das mudanças referentes às abordagens temáticas, de vestimentas, de representações e afins. E finalmente, como instrumento de formação da concepção da ideia de Direito, baseado nas teorias de poder. Ao final do trabalho, é apresentada como apêndice uma lista de todos os filmes indicados ao Oscar desde o início da premiação (1927) que incluíam em sua sinopse algum elemento relacionado ao mundo jurídico e poderiam ser, portanto, considerados Law Films.

Dentro da área de concentração que propõe estudos relacionais entre o Direito, a Democracia e a Sustentabilidade, do Programa de Pós-Graduação em Direito da IMED, entende-se que a temática aqui abordada contempla os objetivos almejados pelo Mestrado e apresenta sua importância, pois busca, empiricamente,

traduzir as relações do Direito através de uma leitura intertemporal e intersubjetiva, utilizando-se do Cinema para demonstrar que é possível empregar filmes como fonte de representação histórica da evolução da Justiça e, principalmente, de que forma e por quem a ideia de Direito é construída na sociedade. Aborda ainda, de forma alternativa, o alargamento do espectro de participação ativa e justa dos atores sociais, mediante a compreensão discursiva dos desafios contemporâneos, possibilitada pela difusão da informação e do conhecimento. Ademais, trata dos meios de efetivação dos direitos pela investigação dos mecanismos (não-)jurisdicionais e da sua imbricação com as formas de pressão e controle social exercidas nas atuais democracias. Assim, dentro da linha de pesquisa '01 – Fundamentos do Direito, da Democracia e da Sustentabilidade' que visa entender os “fundamentos teóricos, normativos, empíricos e instrumentais sobre os quais se fundamentam o direito, a democracia e a sustentabilidade no mundo contemporâneo”, encaixa-se em função de ser uma pesquisa teórica de eficácia desse aparelhamento.

Dito isso, cabe justificar a ligação direta ao Grupo de Pesquisa e Extensão *Cinema, Direitos Humanos e Sociedade: vias para o Empoderamento* “CineLaw”, que está sob a coordenação da orientadora desse projeto, Professora Doutora Leilane Serratine Grubba. O grupo é constituído por pesquisadores e estudantes brasileiros e internacionais de diferentes áreas do conhecimento, que buscam criar um local para o debate de filmes relacionados com o tema dos direitos humanos e do desenvolvimento humano, com a função de empoderamento. Acredita-se que o Cinema possibilita a criação de uma participação afetiva do espectador, o que amplia o interesse pelo ensino e aprendizagem, inclusive de temas jurídicos e jurídico-sociais.

## 2 A APROXIMAÇÃO ENTRE DIREITO E CINEMA

Os discursos de Direito e Cinema são dominantes na sociedade contemporânea; dois meios importantes através dos quais a sociedade narra e cria a si mesma. Como bem lembra Kamir (2006), tanto o Direito quanto o Cinema criam sentido através da narrativa, performance e padronização ritualística. Sendo assim, é importante situar de que maneira se faz viável essa aproximação: relacionar Direito, Cinema e Cultura e, ao mesmo tempo, levar em consideração que tanto o Direito como o Cinema possuem metodologias acadêmicas distintas e que quase nunca se encontram, resultando em uma utilização do Cinema apenas como aporte pedagógico nas faculdades de Direito.

Em virtude disso, nesse primeiro capítulo, é traçada inicialmente uma linha de vinculação entre Direito, Cinema e Cultura, buscando definir a intersecção entre eles. Após, entra-se num campo desconhecido de grande parte dos juristas, porém de importância fundamental para se atingir o objetivo desse trabalho: a estruturação acadêmica da área de *Film Studies*. Considerando essa abordagem, são apresentados a construção filmica e os aspectos primordiais a serem notados em um filme. Finalmente, busca-se definir os *Law Films* e discute-se sobre a existência de um conceito para essa categoria.

### 2.1 A RELAÇÃO ENTRE DIREITO, CINEMA E CULTURA

Ao adentrar na área de Direito e Cinema, importa entender que se fala a partir de uma perspectiva interdisciplinar entre Direito e Cultura. Aborda-se a Lei, a prática jurídica e de que maneira elas assimilam fundamentos da cultura<sup>1</sup> popular

---

<sup>1</sup> Segundo o antropólogo Adam Kuper, a perspectiva a ser levada em consideração à palavra cultura é: "(...) quanto mais se considera o melhor trabalho moderno sobre cultura pelos antropólogos, mais aconselhável deve parecer evitar a palavra hiperreferencial e falar mais precisamente sobre conhecimento, crença, arte ou tecnologia, ou tradição, ou mesmo de ideologia (embora problemas semelhantes sejam levantados por esse conceito multivalente). Existem problemas epistemológicos fundamentais, e estes não podem ser resolvidos seguindo em torno da noção de cultura, ou refinando definições. As dificuldades tornam-se mais agudas quando (depois de todos os protestos em contrário terem sido feitos) a cultura muda de algo a ser descrito, interpretado, talvez até explicado, e é tratada como uma fonte de explicação em si mesma. Isso não é negar que alguma forma de explicação cultural pode ser útil em seu lugar, mas os apelos à cultura podem oferecer apenas uma explicação parcial do motivo pelo qual as pessoas pensam e se comportam como o fazem, e do que as leva a alterar maneiras. Forças políticas e econômicas, instituições sociais e processos biológicos não

nas funções que exercem, além de explorar meios pelos quais o Direito se apresenta apenas como prática discursiva, de forma retórica como acontece com a Literatura e o Cinema. E, por último, mas não menos importante, renuncia-se à autonomia do Direito e admite-se que só é possível que ele esteja localizado dentro ou que faça parte da cultura contemporânea.

Thompson (2000) afirma que existem quatro tipos principais de sentidos referentes ao conceito de Cultura. O primeiro deles refere-se à “Concepção Clássica” que teve origem nas discussões de filósofos e historiadores alemães dos séculos XVIII e XIX, “nessas discussões o termo ‘cultura’ era, geralmente, usado para se referir a um processo que diferia, sob certos aspectos, do de ‘civilização’” (p. 166). Outros dois sentidos são formas antropológicas de Cultura: a “Concepção descritiva” que está relacionada a uma variedade de valores, crenças, costumes e hábitos de uma determinada sociedade ou de um período histórico específico; e a “Concepção simbólica” ligada diretamente ao simbolismo, aonde “fenômenos culturais [...] são fenômenos simbólicos e o estudo da cultura está essencialmente interessado na interpretação dos símbolos e da ação simbólica” (THOMPSON, 2000, p. 166).

A “Concepção simbólica” é a que aparece nas obras do antropólogo Clifford Geertz. Ele afirma que os fatos legais não são naturais, são socialmente construídos – e afirma isso como antropólogo que é – por tudo, desde provas, postura no tribunal e tradições jurídicas, técnicas de advocacia, retórica de juízes e os escolasticismos da Escola de Direito. Estas características levantam sérias questões para uma teoria da administração da justiça que considera tais afirmações plausíveis: “uma série de combinações de configurações de fatos e normas” aonde uma “situação de fato pode ser combinada com várias normas” ou “uma norma particular pode ser invocada pela escolha de versões concorrentes daquilo que aconteceu” (GEERTZ, 1983, p. 173). Ou seja, uma maneira construída artificialmente para projetar o mundo real. Essa perspectiva é interessante, pois é importante para uma abordagem construtiva dos fenômenos culturais, contudo não absorve a ampla gama de relações sociais estruturadas aonde os símbolos e as ações simbólicas estão inseridos.

E por último, na classificação de Thompson, encontra-se a “Concepção estrutural de cultura”<sup>2</sup>, uma definição criada pelo próprio autor que afirma que

Os fenômenos culturais são vistos, acima de tudo, como constructos significativos, como formas simbólicas, e a análise da cultura é entendida como a interpretação dos padrões de significado incorporados a essas formas. Mas os fenômenos culturais também estão implicados em relações de poder e conflito. As ações e manifestações verbais do dia-a-dia, assim como fenômenos mais elaborados, tais como rituais, festivais e obras de arte, são sempre produzidos ou realizados em circunstâncias sócio-históricas particulares, por indivíduos específicos providos de certos recursos e possuidores de diferentes graus de poder e autoridade; e estes fenômenos significativos, uma vez produzidos ou realizados, circulam, são recebidos, percebidos e interpretados por outros indivíduos situados em circunstâncias sócio-históricas particulares, utilizando determinados recursos para captar o sentido dos fenômenos em questão (THOMPSON, 2000, p. 180).

Ao afirmar isso, o autor completa que um espaço social estruturado pressupõe que as posições neste não se equivalem, que são espaços sociais “caracterizados por assimetrias e diferenças relativamente estáveis em termos de distribuição de, e acesso a, recursos de vários tipos, poder, oportunidades e chances na vida” (THOMPSON, 2000, p. 198).

Nesse sentido, a Lei é simplesmente uma das práticas significantes que constituem a cultura e, apesar de melhores esforços, não pode ser divorciada da cultura. Nem a cultura pode ser divorciada da Lei (MEZEY, 2001).

Assim é que Sarat & Kearns afirmam: "reconhecer que a Lei tem poder de significação sugere, então, que as práticas sociais não são logicamente separáveis das Leis que as moldam e que as práticas sociais são ininteligíveis, além das normas legais que as originam" (SARAT; KEARNS, 1998, p. 10), em outras palavras significa dizer que a relação entre a Cultura e a Lei é dinâmica e, ao mesmo tempo, que a Lei produz a Cultura, sendo produto dela.

Em geral, a Lei<sup>3</sup> parece moldar a identidade individual e de grupo, as práticas sociais, bem como o significado dos símbolos culturais e todos os outros adereços (cultura em suas inúmeras manifestações), os quais também parecem moldar a Lei, mudando o que é socialmente desejável, politicamente viável e legalmente legítimo (MEZEY, 2001). Nas palavras de Pierre Bourdieu,

---

<sup>2</sup> Essa será a concepção adotada para esse trabalho.

<sup>3</sup> Para fins desse trabalho utiliza-se os termos “Lei” e “Direito” como sinônimos.



The law is the quintessential form of "active" discourse, able by its own operation to produce its effects. It would not be excessive to say that it creates the social world, but only if we remember that it is this world which first creates the law. It is important to ascertain the social conditions—and the limits—of the law's quasi-magical power, if we are not to fall into a radical nominalism (suggested in certain of Michel Foucault's analyses) and posit that we produce the categories according to which we produce the social world and that these categories produce this world <sup>4</sup>. (BORDIEAU, 1987, p. 839).

Talvez o ponto fulcral não seja falar da "relação" entre Lei (Direito) e Cultura, pois isso tende a reforçar a distinção entre os conceitos, coisa que importa afastar; a questão é abordar o Direito como parte integrante e indissociável da Cultura. Ewick e Silbey (1998, p. 34-35), concebem o Direito "não tanto como operador que molda a ação social, mas como ação social". Em outras palavras, o poder da Lei é discursivo e produtivo, bem como coercitivo. A Lei participa da produção de significados dentro do sistema semiótico compartilhado de uma Cultura, mas é também um produto dessa Cultura e das práticas que a reproduzem. Uma teoria constitutiva do Direito rejeita a reivindicação da autonomia da Lei e sua tendência para a auto-referencialidade (HUNT, 1993).

Nesse sentido, Mezey sugere três possibilidades para se compreender o Direito como Cultura, sendo elas:

First, one might analyze the relationship between law and culture by articulating the unspoken power of law in the realm of culture. Second, one might think about the relationship by emphasizing the enduring power of culture over legal institutions and decision-making. Lastly, one might reject the distinctions suggested by a "relationship" between the two and seek to synthesize law and culture, by pointing to the ways in which they are one and the same. None of these understandings is wrong, and many of the examples that I give of each one could be recharacterized as belonging to the other two. Yet even though the distinctions are fragile, they enable us to appreciate what law as culture can mean (MEZEY, 2001, p. 48)<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> "A lei é a forma quintessencial do discurso "ativo", capaz de produzir, por sua própria operação, seus efeitos. Não seria excessivo dizer que cria o mundo social, mas somente se nos lembrarmos que é este mundo que primeiro cria a lei. É importante averiguar as condições sociais - e os limites - do poder quase mágico da lei, se não quisermos cair num nominalismo radical (sugerido em certas análises de Michel Foucault) e postular que produzimos as categorias de acordo com que produzimos o mundo social e que essas categorias produzem esse mundo." (tradução nossa).

<sup>5</sup> "Primeiro, pode-se analisar a relação entre direito e cultura, articulando o poder implícito da lei no domínio da cultura. Segundo, pode-se pensar no relacionamento enfatizando o poder duradouro da cultura sobre as instituições legais e a tomada de decisões. Por último, pode-se rejeitar as distinções sugeridas por um "relacionamento" entre os dois e procurar sintetizar a lei e a cultura, apontando para as maneiras pelas quais elas são uma e a mesma coisa. Nenhum desses entendimentos está errado, e muitos dos exemplos que eu dou de cada um podem ser entendidos como pertencentes aos outros

Importa observar o risco que se corre em não definir exatamente os termos de análise. Mezey (2001, p. 48) foi assertiva quando escreveu que, “a noção de cultura é invocada em toda parte e praticamente não é explicada em nenhum lugar”.

Pode-se dizer o mesmo sobre a Lei, pois ela pode ser concebida como promulgação positiva (ou seja, documental, como existe em estatutos, constituições, decisões judiciais, regulamentos), pode ser estudada como a incorporação de verdades eternas e universais, ou ainda, para alguns, as práticas dos atores e instituições legais são a parte crucial da lei. Para os teóricos constitutivos, o Direito está implicado na vasta gama de fenômenos sociais como apenas um aspecto do tecido social que molda e dá sentido às interações humanas. A Lei também pode ser definida como o uso legítimo da força<sup>6</sup> (SILBEY, 2002).

O Direito, enquanto norma e vinculado à Cultura, caracteriza-se por ser uma norma diferente das demais normas sociais em função da sua coercibilidade. Segundo Kelsen:

O que transforma [um] fato num ato jurídico (licito ou ilícito) não é a sua facticidade, não é o seu ser natural, isto é, o seu ser tal como determinado pela lei da causalidade e encerrado no sistema da natureza, mas o sentido objetivo que está ligado a esse ato, a significação que ele possui. O sentido jurídico específico, a sua particular significação jurídica, recebe-a o fato em questão por intermédio de uma norma que a ele se refere com o seu conteúdo, que lhe empresta a significação jurídica, por forma que o ato pode ser interpretado segundo esta norma. A norma funciona como esquema de interpretação. Por outras palavras: o juízo em que se enuncia que um ato de conduta humana constitui um ato jurídico (ou antijurídico) é o resultado de uma interpretação específica, a saber, de uma interpretação normativa. [...] A norma que empresta ao ato o significado de um ato jurídico (ou antijurídico) é ela própria produzida por meio de um ato jurídico, que por seu turno, recebe a sua significação jurídica (KELSEN, 2012, p. 4).

---

dois. No entanto, embora as distinções sejam frágeis, elas nos permitem apreciar o que a lei como cultura pode significar.” (tradução nossa)

<sup>6</sup> Sobre Direito Natural ver: Tomás de Aquino, Thomas Hobbes, Hugo Grócio, John Locke e Jean Jacques Rousseau. Sobre Direito Positivo lembra-se da Jurisprudência Analítica de Jeremy Bentham: *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*; a Escola da Exegese; a jurisprudência dos conceitos de Friedrich Carl von Savigny: *System des heutigen römischen Rechts*; o realismo jurídico de Alf Ross: *Theorie der Rechtsquellen; Towards a Realistic Jurisprudence: A Criticism of the Dualism in Law*; o Positivismo normativista com a pureza de Hans Kelsen: Teoria pura do Direito e o positivismo inclusivo de H. L. A. Hart: *The Concept of Law*. Sobre Direito Natural ver John Locke, Santo Agostinho e Tomás de Aquino.

Nesse sentido, Grubba (2016) analisa que o ato de criação normativa está diretamente ligado aos fatos sociais, aonde criam-se normas através de uma moral social, que pode ser descrita como uma interpretação dos fatos que constituíram um dever-ser em função da normatividade jurídica. Ou seja, determinadas ações (fatos ou atos) podem transformar-se em costume, que conseqüentemente torna-se uma vontade coletiva.

A mesma autora sugere ainda que, considerando as afirmações de Kelsen, pode-se dizer que “não existem valores sociais absolutos, mas apenas valores relativos, então a escolha teórica pode variar no tempo e no espaço” (GRUBBA, 2016, p. 163). Em outras palavras, o Direito, por ser norma, e levando em consideração sua vinculação com a Cultura, pode mudar conforme as situações de tempo e espaço. Ou seja, ainda que seja uma norma social diferente das demais, não está alheia às mudanças da sociedade.

Cabe citar que a interpretação dada por Grubba (2016) em relação à ‘Teoria Pura do Direito’ de Kelsen, conversa diretamente com a crítica feita por Bourdieu ao referido autor na obra “A força do direito: elementos para uma sociologia do campo jurídico”, quando ambos afirmam que o Direito não pode ser considerado como um campo hermético, sem influências externas.

Dentro da relação entre Direito e Cultura, surge a possibilidade de estudo e pesquisa sobre Direito e Cinema. Essa aproximação se faz pela grande capacidade de infiltração que o Cinema tem no público em geral em virtude de uma determinada facilidade de acesso a essa mídia considerada de “massa”. Além disso, a necessidade de renovação das abordagens jurídicas dentro do âmbito acadêmico impulsiona ainda mais esse encontro.

A área de “Direito e Cinema” é um novo campo<sup>7</sup> cultural aonde as multifacetadas ligações entre as noções elementares que envolvem os dois temas podem ser trilhadas: semelhanças, diferenças, analogias, diálogo e influências mútuas em vários níveis. Kamir destaca que as estruturas legais e cinematográficas, técnicas, imagens, símbolos, ideologias, funções sociais e o impacto social, podem ser analisados isoladamente e como referência entre si, possibilitando a descrição e

---

<sup>7</sup> Utilizar-se-á o conceito de campo proposto por Pierre Bourdieu (1987), que será melhor definido no decorrer desse trabalho.

a confrontação que viabilizam uma percepção considerável das multifacetadas óticas de abordagem interdisciplinar (KAMIR, 2006).

Ainda nesse sentido, os filmes, da mesma forma que as decisões e a argumentação jurídica, podem propiciar que os espectadores frequentemente se envolvam no julgamento, desenvolvam um raciocínio pseudolegal, busquem a justiça e uma correspondente autoafirmação de seus posicionamentos (KAMIR, 2006).

Alguns teóricos da área do Cinema consideram crucial a interpretação de textos cinematográficos e a compreensão da função do Cinema na sociedade. Por exemplo, David Bordwell trata em diversas de suas obras (1996; 2008) sobre a compreensão de como o modo de produção, os meios de circulação e a recepção popular do filme existiu em momentos específicos e como esses atributos da instituição evoluíram ao longo do tempo.

A similitude entre a Lei e o Cinema parece encontrar-se na produção mútua da “criação” da verdade através da representação e narração de histórias, e também no poder dessas reivindicações da verdade para estruturar e regular as relações sociais. O Cinema, não menos que a Lei, muda as percepções da realidade; moldando a compreensão do mundo. O poder do filme e da Lei deriva, a princípio, da intensidade da convicção pessoal em acreditar no que é visto (atestar e julgar com base no ato de testemunhar). Os primeiros mestres do Cinema ensinaram que o filme em grande parte constrói experiências e um mundo particular, expondo seus mecanismos narrativos que atuam na hermenêutica da visão (SILBEY, 2006).

Deste modo, o poder e a influência do filme derivam de suas qualidades autorreflexivas, muitas vezes autocríticas. Ao expor as maneiras pelas quais o Cinema é apenas outra forma de contar histórias, a autocrítica do filme é experimentada como empoderadora do público, a fim de torná-lo melhor juiz das histórias, analisando e questionando o que é projetado. Sendo assim, ao mesmo tempo em que se observa uma história original no filme a partir de uma perspectiva crítica, a audiência, no entanto, experimenta a versão cinematográfica da história como crível e inescapável (SILBEY, 2007). O Cinema joga sobre a hermenêutica da visão e da crença, e suas autorreflexivas tendências, questões sobre os fundamentos epistêmicos da representação fílmica.

Essa mesma dinâmica existe na Lei e em seus processos no que diz respeito à relação entre evidência e julgamento. Assim como no Cinema, o processo de julgamento é baseado na credibilidade de fenômenos observáveis, em ver, dar

testemunho e julgar. E, assim como as histórias contadas no filme, a história que evolui em um tribunal e pelo processo probatório é encorajada com o status privilegiado da verdade por causa de sua base na observação (MNOOKIN, 2005). Como a linguagem cinematográfica, os processos legais são autorreflexivos e recursivos por natureza, ao refletir sobre a possibilidade de histórias múltiplas e conflitantes (a essência do julgamento) e pedir aos jurados que julguem essas histórias, ou ao expor jurisprudências e citando esses julgamentos como precedentes<sup>8</sup>, a lei expõe seu próprio mecanismo recursivo de narrativa e reflete sobre a dificuldade de reivindicar certo conhecimento<sup>9</sup>. O processo legal, no entanto, conclui com um julgamento que é autoritário e (mais frequentemente) apoiado pela crença popular. Assim, como no cinema, o processo legal sustenta o conhecimento que produz (o “conhecimento” da culpa ou da inocência, por exemplo) com a autoridade da autocrítica, de modo que o resultado do julgamento (como na versão fílmica) é muitas vezes percebido como o relato mais persuasivo de "o que aconteceu" (SILBEY, 2007).

Embora tanto a Lei quanto o filme (o julgamento do julgamento e a adjudicação do tribunal) dependam da concordância das observações para contar seus casos, essas narrativas conseguem convencer seus destinatários de que nenhuma história é inegável. Ao mesmo tempo, a influência esmagadora do cinema e do Direito na cultura popular é contar a história definitiva (SILBEY, 2007).

Por fim, pode-se afirmar que a aproximação entre o Direito e o Cinema encontra, indubitavelmente, seu ponto alto na fabricação recíproca de um axioma, apresentado por meio de símbolos, expressões e imagens. Contado a partir de uma narrativa específica que como consequência resulta no asseveramento das pretensões da verdade afim de regular as relações sociais.

---

<sup>8</sup> Este texto encaixa-se perfeitamente no Sistema de direito *common law*. Contudo, no Brasil, algumas diferenças ocorrem por tratar-se do sistema *civil law*. Entretanto não resta prejudicada a exemplificação trazida afim de ilustrar tal ideia.

<sup>9</sup> Cabe a reflexão sobre o que de fato é “a verdade” que se busca em um julgamento. Segundo Grubba, por exemplo, “A verdade real ou material no processo penal é aquela que reivindica a correspondência com o mundo dos fatos. Segundo essa verdade, a decisão espelhada na sentença deve corresponder exatamente aos acontecimentos fáticos (correspondência ou espelhamento com a realidade). Uma vez que supostamente o processo deve dizer o que aconteceu no mundo dos fatos, parece que a noção de verdade real vincula-se ao princípio inquisitivo, que permite ao magistrado gerir a prova, produzindo provas no intuito de alcançar à verdade” (2017, p.).

## 2.2 CINEMA: DE ARTE PARA CAMPO DE ESTUDOS

Para entender a importância do Cinema como uma expressão artística e também como um meio de comunicação, é necessário que se compreenda a sua evolução histórica, a fim de visualizar os passos que definiram o que hoje é a Sétima Arte.

O Cinema detém a capacidade de organizar e reorganizar o tempo e o movimento, descortinando suas perspectivas profundamente sociais, históricas, filosóficas, políticas, psicológicas, técnicas, industriais, estéticas, entre outras. A junção dessas variadas dimensões traduz em si o que é Cinema<sup>10</sup>. Estudar essas extensões conjuntamente possibilita alcançar um resultado fático muito rico, que raramente se encontra quando se avalia um único plano de pensamento, uma vez que suas fontes nunca estão exauridas (VILLAREJO, 2007).

Segundo Lipovetsky e Seroy (2009) pode-se dividir a história do Cinema em quatro etapas distintas. A primeira fase é a do cinema mudo, aonde se retrata uma “modernidade primitiva”, fase na qual o Cinema tenta se encontrar como arte. Maquiagens carregadas, expressões exageradas, cenas dramáticas e um ineditismo em dizer o mundo.

A segunda fase, do início dos anos 1930 até os anos 1950, coloca em cena uma “modernidade clássica”, e é considerada a idade de ouro dos estúdios americanos, que enriquecidos pela evolução técnica do Cinema, necessitam romper com a ideia da simples filmagem de um teatro e passam a dominar essa “nova linguagem e a inventar para ela uma gramática” (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 19).

Nas décadas de 1950-1960 até os anos 1970 aparece a terceira fase, ilustrada por uma “modernidade modernista e emancipadora”, aonde rupturas estilísticas acontecem:

Essa modernidade liberacionista se desfaz do molde clássico primeiro por um cinema de pesquisa, polêmico, iconoclasta; depois, com o passar dos anos, por um cinema de grande público que se apodera aos poucos de suas audácias e de suas novidades. É por aí que a nova geração que toma o poder em Hollywood nos anos 1970 se insere à sua maneira na linha dessa desconstrução, trazendo uma

---

<sup>10</sup> Para trabalhos individuais: “filme”, “película”, “obra cinematográfica”, “longa metragem” e afins.

liberdade estilística, narrativa e temática que modifica o espírito dos estúdios. (...) aqui se inicia verdadeiramente uma nova fase da história do cinema (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 20-21).

A quarta fase, iniciada nos anos 1980, não tem a mesma condição que as três primeiras. Ao retratar a “hipermodernidade<sup>11</sup>”, reflete a dinâmica da individualização e da globalização dos tempos atuais. Ao passo que as outras fases foram definidas por inovações importantes, porém em locais delimitados, agora todas as variáveis da cinematografia estão se transformando ao mesmo tempo (LIPOVETSKY; SERROY, 2009).

Após essa linha histórica descrita, alguns ápices devem ser elencados, a fim de ilustrar alguns passos dessa evolução. Em 1896, o russo Maxim Gorky descreveu a experiência de ver um filme pela primeira vez. Era um mundo sem som e cinza: uma foto congelada de um trem se movendo, com passageiros e porteiros vivendo suas vidas sem vozes (BUTLER, 2005). No tocante aos estudos fotográficos, Eadweard Muybridge aperfeiçoou o panorama fotográfico em San Francisco, em 1878, realizando uma sequência de treze fotografias tiradas em diferentes momentos, que juntas ofereciam ao espectador uma visão de 360° da cidade. Em oposição ao panorama pintado, que esconde ou causa questões irrelevantes de duração, a série fotográfica cria muitos instantes individuais com uma ilusão de continuidade (VILLAREJO, 2007).

No entanto, a mais famosa empreitada de Muybridge foi sua análise sobre o trotar de um cavalo, que através das possibilidades de se pensar sobre o tempo e o movimento, possibilitou a criação do Cinema. O ex-governador do estado da Califórnia (Estados Unidos da América), Robber Baron, e o corredor e fã de cavalos Leland Stanford, queriam saber quando, no curso do trote as quatro patas do cavalo não tocam o chão ao mesmo tempo, e contrataram o melhor fotógrafo da Califórnia para descobrir como isso acontecia. As imagens do cavalo responderam ao questionamento, contudo a maior contribuição, prática e filosófica, foi o seu legado. Primeiro, Muybridge teve que criar o que era na essência um estúdio de cinema - para compensar a baixa velocidade do filme, ele criou um deslumbrante ambiente branco para os cavalos passarem, com marcadores de distância e enquadramento. Depois, Muybridge fusionou tecnologias em desenvolvimento com conhecimentos da

---

<sup>11</sup> Sobre a hipermodernidade ver Gilles Lipovetsky, “Os tempos hipermodernos”, Barcarolla, 2004.

fotografia que ele já dominava a fim de inventar algo novo. Em terceiro lugar, Muybridge retomou movimentos, e movimentos que antecipam a narrativa, em fotografia – o desdobramento das emoções no tempo e no espaço (VILLAREJO, 2007).

Muybridge não estava sozinho nessa exploração, mas seu trabalho, ao lado da câmera “chronophotografica” do fotógrafo francês Etienne-Juler Marey, sugeriram um modo de pensar sobre tempo em movimento através de sucessivos quadros. Câmeras equipadas com um obturador, criando um intervalo de escuridão na exposição de cada quadro de filme, revestido com uma luz sensível, gravando quadro a quadro (de dez a quarenta quadros por segundo) do que estivesse parado à sua frente; quando projetados, novamente com um obturador e no mesmo intervalo, o olho humano percebe os quadros individuais como movimentos contínuos, em função de um fenômeno chamado pelos cientistas de “*persistent after images*” ou palinopsia<sup>12</sup> (KHAN et al., 2011).

O Cinema, então, atingiu verdadeiramente uma nova perspectiva: uma tecnologia de movimento contínuo, com imagens fixas e um processo de percepção por parte do espectador que o prepara para receber essa sequência como ação (VILLAREJO, 2007).

Ainda em 1896, os irmãos franceses Auguste e Louis Lumière se tornaram pioneiros na projeção de um filme animado para o público. Assim como Thomas Edison, criador do “cinematógrafo”, outros precursores como Louis Le Prince, William Friese Greene e Wordsworth Donisthorpe, juntamente com os irmãos Lumière, apostavam que seus esforços e descobertas sobre as imagens animadas seriam focalizados para a pesquisa científica e não para o desenvolvimento de uma indústria do entretenimento (TURNER, 1997). Wordsworth pode ter utilizado um recém-desenvolvido rolo de filme de celulose para filmar a Trafalgar Square em Londres, no início da década de 1890, pois a praça na área central de Londres era palco frequente de protestos civis e Wordsworth era um libertário antissocialista. Assim, acredita-se que ele tenha usado o filme como uma forma de leitura da política (BUTLER, 2005).

---

<sup>12</sup> Palinopsia (da palavra Grega *palin* que significa “novamente” e *opsis*, “visão”) é uma distorção no processo do sistema de visão aonde a imagem persiste ou é recorrente mesmo após o estímulo visual ter sido retirado.



O Cinema por volta de 1904 resumia-se a um homem bebendo um copo de cerveja, uma parede sendo demolida e ao trem chegando à estação. Os filmes podiam ser mostrados ao contrário, um homem cuspiendo cerveja no copo, uma parede sendo reconstruída e um trem voltando de ré à estação. Por um lado, o filme pode ser uma demonstração da realidade, como os irmãos Lumière faziam ao realizarem workshops nas ruas. Por outro lado, o filme pode criar a sua própria realidade, como as vistas nos filmes de truques feitos pelo mágico francês George Méliès. A distinção no filme entre arte e realidade é um contínuo debate sobre a natureza e a estética do filme como filme (BUTLER, 2005).

Rosenfeld define com primazia quando diz que

O filme, como arte, se transforma em meio de expressão – usando como veículo a cinta de celulóide. E como meio de expressão peculiar e inconfundível, o filme, feito de luz, imagem e movimento, invade o terreno da arte. Por isso, o filme, quando simplesmente reproduz uma peça teatral de valor estético, não é uma obra de arte – é apenas veículo de comunicação e reprodução que fixa, multiplica e divulga uma obra de arte por meios mecânicos. Todavia, quando se apodera da mesma peça, refundindo-a, recriando-a segundo seus próprios meios de expressão, deixa de ser um simples veículo e transforma-se, eventualmente, em arte genuína (ROSENFELD, 2002, p. 34-35).

Logo, o Cinema nunca pode ter afastado seu principal atributo – ser arte. Contudo, cabe considerar outra característica não menos importante, que serve de força motriz para esse estudo: o fato de que, além disso, o Cinema também é uma “síntese maravilhosa de autoexpressão individual e de comunicação social” (ROSENFELD, 2002, p. 39).

Sendo assim, mostra-se clara a importância de tratar o Cinema como algo além da Sétima Arte, mas sobretudo como uma poderosa ferramenta de comunicação e expressão. Tal como acontece com qualquer assunto acadêmico, os estudos sobre cinema foram modelados por uma variedade de forças e medidas transitórias ao longo do tempo para formar o assunto que se aborda atualmente.

O filme em si é uma forma comparativamente jovem e só existe desde o final do século XIX. É também um assunto relativamente novo em termos científicos, tendo obtido credibilidade acadêmica nos últimos 30 anos. A forma como se encontram esses estudos atualmente reflete os valores de importantes “atores” do mundo acadêmico, mas também reflete um tema que está em alta. A tecnologia de

cinema, distribuição e exibição em si sofreu mudanças maciças em um curto espaço de tempo com o impacto das tecnologias digitais (BENYAHIA; MORTIMER, 2013).

A experiência popular sobre filmes tem pouca conexão com o cenário cinematográfico acadêmico em termos de filmes que tem boa aceitação do público e filmes que são criticamente avaliados pelos especialistas na área da cinematografia. O Cinema é principalmente uma indústria, sendo um aspecto significativo da cultura popular, onde todos têm seus próprios conceitos acerca de suas preferências pessoais. Ao contrário da Literatura, Teatro e outras Artes, o filme é uma forma de arte popular e, portanto, é universalmente "de propriedade" da população. Nos últimos anos, houve um crescente reconhecimento acadêmico da importância da cultura popular<sup>13</sup>, como é evidente em pesquisas influentes, como o trabalho<sup>14</sup> precursor de Henry Jenkins sobre *fandom* (BENYAHIA; MORTIMER, 2013).

O Cinema é, sobretudo, um agregado de informações e fontes de pesquisa para análise. Pode-se questionar, conforme Humphries (1975) sugere em seu artigo '*Numéro Deux, Godard's Synthesis: Politics and the Personal*', quais seriam os valores e ideias contidos em uma imagem pelo simples fato de ela estar sendo projetada. Além disso, as imagens apresentadas no Cinema são fonte para observação de uma lógica combinatória, que envolve, além da imagem em si, o áudio, por exemplo, que auxilia na criação de uma atmosfera que transmita uma sensação que a imagem sozinha não conseguiria.

---

<sup>13</sup> Mais adiante será tratada a ligação entre Direito, Cinema e Cultura popular.

<sup>14</sup> *Fan Studies* é um campo de pesquisa acadêmica focada em fãs de mídia e culturas de fãs. Os fãs podem ser amplamente definidos como indivíduos que mantêm uma conexão apaixonada com a mídia popular, afirmar sua identidade através do seu engajamento e domínio sobre seus conteúdos e experiência de afiliação social em torno de gostos e preferências compartilhadas. As culturas de fãs são as infraestruturas sociais e culturais que apoiam atividades e interesses de fãs. Em um sentido mais estrito, o *fandom* às vezes se refere a um espaço cultural compartilhado que emergiu do *fandom* de ficção científica no início do século 20, que foi remodelado pelos fãs da *Star Trek* na década de 1960 e que desde então se expandiu para incorporar formas de produção cultural principalmente por mulheres ao redor do entretenimento de gênero. Dentro de estudos de fãs, muitas vezes houve uma divisão entre aqueles que se concentram em fãs individuais e aqueles que estudam uma comunidade maior. As raízes dos estudos de fãs podem ser rastreadas até o início dos trabalhos na tradição de estudos culturais de Birmingham, mas cada vez mais os estudos de fãs se concentram em grupos e indivíduos que se auto definiram como fãs de programas específicos, artistas, gêneros e mídia em oposição a públicos que têm uma relação mais casual com o conteúdo da mídia popular. Os estudos de fãs começaram como o estudo da recepção dos fãs, mas tem sido cada vez mais localizado em torno de formas de produção cultural de fãs, especialmente porque novas formas de cultura digital tornaram visíveis as práticas culturais participativas. Uma linha divisória chave em estudos de fãs é entre contas de época pré-digital e digital. Disponível em: <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0027.xml>. Acesso em: 06 de fev. 2018.

Os primeiros estudos sobre filmes foram realizados por pesquisadores de diversas áreas. Hugo Münsterberg (1863 - 1916), professor em Harvard com formação em Psicologia, com particular interesse na percepção do tempo e espaço, bem como tempo de reação e o conceito de persistência da visão, foi um deles. Ele desenvolveu um estudo com diversos acadêmicos que se tornou o que hoje é conhecido como psicologia Gestalt – a ideia de que a mente armazena padrões nas cores, cheiros, sabores, sons e sentimentos, o que grava e organiza o senso de mundo dos indivíduos. Münsterberg entrevistou figuras da indústria cinematográfica e visitou estúdios de filmes para elaborar um artigo para a revista norte-americana *Cosmopolitan*, que resultou no livro *The Photoplay: A Psychological Study*, publicado apenas seis meses antes da sua morte em 1916. No livro, Münsterberg (2002) compara o filme ao teatro, e observa que o filme fica a uma grande distância física da realidade, assim como uma peça de teatro fica, e ainda assim fica mais próximo ao processo mental do indivíduo.

Ele também se interessou pela forma como o filme poderia distorcer espaço e tempo. De certa maneira, tal mídia era literalmente bidimensional, com imagens lisas e retas projetadas em uma tela lisa e reta, mas, por outro lado, existe uma ilusão de espaço. Não apenas isso, o filme pode levar o espectador a infinitos lugares. Mais importante, voltar no tempo, avançar no tempo, sonhos e memórias podem representar de maneira não linear a natureza dos pensamentos humanos. Münsterberg tomou emprestado um termo dos psicólogos alemães Max Wertheimer e A. Kort, que sugerem que o cérebro tem um “fenômeno phi”, no qual a mente controla o que percebe e preenche as lacunas entre as percepções. O mundo externo é formado pelas percepções dos indivíduos sobre isso. Assim como a música seria a forma da arte para os ouvidos, a pintura a forma da arte para os olhos, então o filme seria a forma da arte para a mente. As imagens corretas podem trazer emoção e sentimentos harmônicos para as mentes das audiências contemporâneas, algo extremamente importante para Münsterberg na era da produção em massa, relativismo moral e alta industrialização (BUTLER, 2005).

Na Rússia, o ator, escritor e diretor Vsevolod Pudovkin (1893-1953), combinou teoria e prática. No início do século XX, Ivan Pavlov realizou um teste a fim de observar a ideia de resposta condicionante. Em seu experimento, um sino tocava sempre que Pavlov fosse alimentar um determinado cão. O animal passou a associar o barulho do sino com comida, e começava a salivar mesmo que a comida

não fosse oferecida. Pudovkin acreditava que algo similar acontecia com os humanos: se alguém associasse um gesto particular com uma determinada emoção, então o gesto filmado indicaria essa emoção. Pudovkin descreveu uma série de diferentes técnicas de edição, que tiveram efeitos diferentes. Em primeiro lugar, o impacto de uma imagem pode ser aumentado ao justapô-la com o seu oposto - a pobreza pode ser demonstrada em relação à riqueza, por exemplo. Em edição paralela, diferentes eventos podem ser vinculados por um fio de continuidade, um tema abstrato ou simbolismo pode vincular dois elementos, duas narrativas podem ser ligadas entre si, editando para que elas apareçam simultaneamente - como mostrar ambos os lados em uma sequência de perseguição. Não é que se veja as diferentes cenas ao mesmo tempo, mas que sejam percebidas simultaneamente. O filme é construído quadro a quadro, cena por cena, sequência por sequência, como se o cineasta fosse um pedreiro construindo uma parede. As reações do espectador são moldadas e organizadas, com um lento aumento de tensão ao longo da duração do filme - o diretor sensível, com o cuidado de não esgotar o público atingindo um nível muito alto. É na edição que o significado do filme realmente mora (BUTLER, 2005).

O cineasta Sergei Eisenstein também percebeu a importância da edição, mas buscava descontinuidade em vez de continuidade. Ele foi influenciado em parte pelo trabalho de Lev Kuleshov (1899-1970), que tinha mostrado a mesma imagem de um bebê seguido de uma série de imagens diferentes, descobrindo que o bebê era percebido de maneira diferente em cada caso. O significado estava na relação entre as imagens e não as próprias imagens. Eisenstein exagerou tais contrastes com uma técnica conhecida como montagem dialética. Ele se baseou na ideia da dialética, conforme descrito por Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) e Karl Marx (1818-1883)<sup>15</sup> (BUTLER, 2005).

Eisenstein argumentou que o conflito é fundamental para a Arte em geral e o filme em particular, por sua missão social, sua natureza e sua metodologia. A Arte deve visar expor e representar as complexidades do mundo real e criar um

---

<sup>15</sup> Para a dialética de Hegel é a forma como os conceitos ou ideias se desenvolvem, no processo que molda o mundo. Uma tese produz uma antítese, e o conflito entre os dois é resolvido em uma nova síntese. Para Marx, não há síntese - o conflito, sendo irreconciliável, produz uma antítese adicional. Marx sugere que a história do mundo é uma história de lutas irreconciliáveis entre as classes - mestre e escravo nas sociedades grega, feudal e capitalista. Através da revolução contínua, pode ser criada uma sociedade melhor (BUTLER, 2005, p. 19).

pensamento político correto no espectador. Existe então um conflito entre a natureza orgânica do mundo real e a tentativa racional de representar uma parte dela. Para manter essas contradições e evitar uma identificação muito grande com a narrativa, é necessário um estilo dialético, como a relação. A relação entre dois tiros é mais importante do que qualquer tiro (BUTLER, 2005).

Patrice Flichy menciona que

Pendant les dix premières années de sa vie, le cinématographe n'est que l'un des spectacles populaires qui prolifèrent en cette fin de siècle. Le succès du dispositif de projection proposé par les frères Lumière et par d'autres inventeurs repose en partie sur le fait que, contrairement au kinétoscope d'Edison (appareil individuel), il s'intègre dans une tradition de spectacles collectifs (...) Le véritable succès du cinéma n'est effectivement apparu que le jour où il commença à raconter des histoires, où il devint un média narratif<sup>16</sup> (FLICHY, 1999, p. 78-79).

É importante conhecer a história do Cinema, para que assim seja possível visualizar a sua evolução como Arte e, principalmente, como um campo que, para se tornar uma potência do entretenimento e da comunicação, envolveu pesquisas das mais diversas áreas da Ciência.

Além de Arte, o Cinema é, sobretudo, uma arte de massas em função do seu modo de produção. Uma Arte moderna em sua essência por se utilizar de uma técnica que possibilita que muitas pessoas assistam ao mesmo filme no mesmo tempo. Reafirma sua posição de Arte de massa, pois detém a novidade e a diversidade como duas premissas constituintes. Além disso, o modo de difusão que o sustenta como indústria, aproximando a ideia de rentabilidade como um ator principal. E finalmente pelo modo de consumo, que não exige esforço algum do público destinatário, criando novidades com a premissa da maior acessibilidade possível (LIPOVETSKY; SERROY, 2009).

Ainda afirma-se que

Nenhuma outra arte, tradicional ou nova, cumpre tão completamente essa função de contar aos homens histórias e de suscitar-lhes emoções e

---

<sup>16</sup> “Durante os dez primeiros anos de sua vida, o cinematógrafo não é senão um dos espetáculos populares que proliferam nesse final de século. O sucesso do dispositivo de projeção proposto por Lumière e outros inventores se baseia em parte no fato que, contrariamente ao cinetoscópio de Edison (aparelho individual), ele se integra a uma tradição de espetáculos coletivos (...) o verdadeiro sucesso do cinema só apareceu efetivamente quando ele começou a contar histórias, quando se tornou um meio de comunicação narrativo” (tradução nossa).

discussões. Nenhuma outra arte possui uma força de penetração comparável: de todas as máquinas de sonhar inventadas pelo gênio humano, o cinema não é apenas a mais engenhosa, mas provavelmente a de maior performance. Graças a ele, os homens do século XX passaram a viver os territórios do imaginário de uma forma totalmente inédita, através de um dispositivo que dá a ilusão da vida em seu movimento mesmo. Seus sonhos foram projetados, visualizados, como por magia, na tela (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 301).

A produção cinematográfica é bem mais do que apenas imagens se sobrepondo em um rolo de celulose. Ela envolve planejamento, produção e análise. Ao adentrar na Academia como uma área de pesquisa, o campo de *Film Studies* consolidou o Cinema como fonte de informação e estudos.

Os obstáculos para a construção da disciplina dos estudos sobre filmes foram variados. A sobreposição com outros assuntos, particularmente a Literatura, significava que, muitas vezes, o Cinema era estudado como outra maneira de contar histórias e não como uma ferramenta que tivesse seus próprios artifícios. A problemática inicial tem sido viabilizar a disciplina como separada da Literatura (e outros assuntos), e simultaneamente para reconhecer o fato de que o filme como sujeito é interdisciplinar por sua natureza. Os cursos do primeiro grau nos Estados Unidos da América foram alojados em departamentos de Literatura, História, Ciências Sociais e Escolas de Negócios. Com o desenvolvimento de novos sujeitos acadêmicos nas décadas de 1980 e 1990, os cursos de *Film Studies* foram frequentemente subsumidos em Mídia e Comunicação ou Estudos Culturais, onde a especificidade do filme foi novamente perdida (BENYAHIA; MORTIMER, 2013).

A ubiquidade dos filmes em todos os cursos foi (e, até certo ponto, ainda é) outro problema na construção de *Film Studies* como disciplina ou fonte de conhecimento. Ele é usado em uma variedade de maneiras diferentes no currículo mais amplo, mas geralmente como facilitador para outro assunto. Para ilustrar eventos históricos, mostrar uma adaptação de uma peça de Shakespeare, como uma ajuda ao estudo de línguas estrangeiras ou em seu papel documentário tradicional e educacional. Essa variedade de funções, juntamente com a suposição comum de que a observação de um filme fornece alívio leve em um assunto mais importante e sério contribuiu para a dificuldade de superar o limite de *Film Studies* como disciplina. Estudar o filme é também um obstáculo, pois se pressupõe que como todos (incluindo um bebê) podem assistir a um filme, não pode haver nada para se estudar ou aprender (BENYAHIA; MORTIMER, 2013).

No Reino Unido, os primeiros impulsos para determinar o filme como foco de estudo foram provocados por preocupações sobre o relacionamento entre a audiência jovem e o cinema. Era nas escolas, em vez de nas universidades, que se realizava o primeiro ensinamento. Isso se desenvolveu no contexto de um debate mais amplo sobre os efeitos da cultura popular emergente. Esses debates, na década de 1930, foram dominados por grupos diferentes dos professores com políticos, líderes religiosos e a imprensa com a maior parte da discussão sobre o papel do filme na vida pública. Nesta perspectiva, a educação tem muito mais a ver com a política social do que com o estudo de uma forma de Arte. Essas discussões deram o impulso para a criação do *British Film Institute* (BFI), que, por sua vez, tornou-se o fornecedor mais importante da educação do Reino Unido, tanto em termos de formação de professores a partir da década de 1930, bem como através do seu departamento de educação, desenvolvendo o que se tornou conhecido como "Film Theory" (BENYAHIA; MORTIMER, 2013).

Durante a metade da década de 1960, pequenos cursos envolvendo a temática do Cinema tornaram-se atrativos dentro da área de humanidades nas Universidades da América do Norte. Jovens professores de Literatura ou Filosofia, eles mesmos entusiastas do Cinema, ministravam aulas sobre Shakespeare e filmes ou sobre ideias humanísticas em Ingmar Bergman<sup>17</sup>, Satyajit Ray<sup>18</sup> e Akira Kurosawa<sup>19</sup>. Estudiosos americanos começaram a tratar os filmes como parâmetros para as mudanças sociais de um período. Desde então, nos Estados Unidos e no

---

<sup>17</sup> Ernst Ingmar Bergman nasceu em 14 de julho de 1918. Tem como principais características de seus filmes: closes faciais, closes em relógios marcando o tempo, uso dinâmico das sombras, temas religiosos, filmes que duram em média 90 minutos e dois personagens que têm uma conversa intensa e emocional enquanto apenas olham um para o outro. Disponível em: [http://www.imdb.com/name/nm0000005/bio?ref=nm\\_ov\\_bio\\_sm#mini\\_bio](http://www.imdb.com/name/nm0000005/bio?ref=nm_ov_bio_sm#mini_bio). Acesso em 06 de fev. 2018.

<sup>18</sup> Indiano, nascido em Calcutá e considerado um dos maiores diretores de cinema do século XX. Disponível em: [http://www.imdb.com/name/nm0006249/bio?ref=nm\\_ov\\_bio\\_sm](http://www.imdb.com/name/nm0006249/bio?ref=nm_ov_bio_sm). Acesso em 06 de fev. 2018.

<sup>19</sup> Diretor japonês que em como principais características em suas obras: a utilização frequente do "efeito de limpeza" para desaparecer de uma cena para outra. Este efeito tornou-se famoso por seu uso na trilogia Star Wars. Uso do clima para pesar o ambiente, obviamente a chuva. Personagens femininas que geralmente são doces, mas fracas e submissas ou são enganosas, malignas e coniventes. As personagens frequentemente acabam falhando nos objetivos, mas, em última instância, aprendem lições de vida duramente conquistadas. Sequências de ação revolucionárias. Recorrente cínica desconfiança de memórias e nostalgia. Em seus filmes coloridos, o uso de imagens audaciosas e pitorescas. Os idosos ou falecidos (muitas vezes demente) são frequentemente deturpados ou injustamente malignos por aqueles que os recordam. Disponível em: [http://www.imdb.com/name/nm0000041/bio?ref=nm\\_ov\\_bio\\_sm](http://www.imdb.com/name/nm0000041/bio?ref=nm_ov_bio_sm). Acesso em: 06 fev. 2018.

Canadá, depois na Grã-Bretanha e na Escandinávia, mais recentemente na França e na Alemanha, a Teoria do Cinema e a História passaram a fazer parte da academia. Existe agora um "campo" de estudos cinematográficos, se não for uma disciplina acadêmica de pleno direito (BORDWELL, 1996).

Os primeiros cursos sobre filme e Cinema nos EUA foram caracterizados como educacionais e práticos, em vez de acadêmicos. Isso foi porque o filme não poderia ser concebido como uma forma de Arte, pois diferia fundamentalmente das definições tradicionais do que é a Arte. O Cinema era um meio colaborativo, técnico e reproduzível feito em fábricas para produzir um projeto de distribuição para um público de massa. Os filmes não foram vistos em contemplação silenciosa e depois reexaminados e estudados, mas foram consumidos por uma audiência alta, muitas vezes sem educação e ativa. Uma vez assistido, não havia a possibilidade fácil de vê-los novamente - algo que não mudou dramaticamente até a introdução de fitas de vídeo na década de 1980. Isso fez com que o estudo de filme no passado fosse fundamentalmente diferente da nossa experiência recente, onde os filmes estão disponíveis para assistir e verificar de imediato, não há necessidade de tentar memorizar tiros e diálogo. Todos esses elementos estavam em contradição direta com as origens da Arte no início do século XX. A Arte era a criação de um indivíduo que era divinamente talentoso e superior aos seus pares; era benéfico e bom para a alma; só poderia ser verdadeiramente apreciado por elites educadas, mas os efeitos de uma arte fantástica, cuidadosamente controlada por grupos dominantes, poderiam escorrer para as partes mais amplas da população (BENYAHIA; MORTIMER, 2013).

A divisão entre o filme e alta cultura levou a um debate fundamental sobre como o filme deveria ser estudado, se os aspectos que o diferem da Arte devem ser reconhecidos ou se as definições de Arte, incluindo a sua função como forma de instrução moral, devem ser moldadas para o filme, permitindo que seja considerado como uma forma de Arte e, portanto, digno de estudo. Os termos deste debate foram fundamentais para o desenvolvimento da Teoria do Autor<sup>20</sup> na década de 1950. A

---

<sup>20</sup> "Auteur Theory" em Film Studies é baseada na ideia de que um indivíduo é a fonte de significado e valor nos textos artísticos. Esta é uma ideia antiga e bem estabelecida nas artes e remonta à Renascença quando surgiu a ideia do artista excepcionalmente, divinamente talentoso, onde o indivíduo era visto como o único criador da sua obra (por exemplo, 'David' de Michelangelo, Leonardo 'Monalisa') (BENYAHIA; MORTIMER, 2013).



Teoria do Autor foi fundamental para o desenvolvimento dos estudos de filmes como disciplina e permaneceu dominante nos cursos até a década de 1980 (BENYAHIA; MORTIMER, 2013).

Ainda que tal teoria tenha dominado as pesquisas na área até a década de 80, o domínio da teoria do autor foi desafiado por um grupo de teóricos britânicos durante o final dos anos 1960 e 1970. Esse grupo de acadêmicos universitários associados ao *British Film Institute*<sup>21</sup>, influenciados pelos ora recentes desenvolvimentos da teoria francesa, como o estruturalismo e a psicanálise, acreditavam que seria possível desenvolver uma teoria que forneceria muito mais rigor ao estudo do que a confiança na teoria do autor. O BFI é o corpo central na transformação do estudo do Cinema, da análise e autoria de filmes à teoria do Cinema e, portanto, da expansão dos cursos de Cinema em universidades. A teoria do Cinema foi um afastamento das abordagens anteriores de ensino sobre Cinema e foi influenciada pelos desenvolvimentos do estruturalismo e das teorias narrativas. Isso significava uma mudança da teoria do autor para o estruturalismo e semiótica que permanecem até os dias atuais (BENYAHIA; MORTIMER, 2013).

Dito isso, importa definir de que forma o mundo do cinema encontra-se com o universo que a perspectiva jurídica apresenta.

### 2.3 A LINGUAGEM DO FILME (OU DO CINEMA)

As produções cinematográficas buscam transmitir em seu enredo ideias, sensações, lembranças e demais reações diversas. No entanto, para que seja possível que tal objetivo seja alcançado, existem sistemas que funcionam como um código, tal qual uma linguagem.

A cultura é um processo dinâmico que produz comportamentos, práticas, fortifica as instituições e determina os significados que constituem a existência de uma sociedade. Pode-se dizer que a cultura detém os processos que dão sentido ao modo de vida de um grupo social. Os teóricos dos estudos culturais, que se baseiam

---

<sup>21</sup> O *British Film Institute* tem arquivos extensos de relatórios, conferências, artigos e currículos dos primeiros cursos de Estudos de Cinema. Alguns estão disponíveis online em [http://www.bfi.org.uk/filmtvinfo/publications/education\\_publications.html](http://www.bfi.org.uk/filmtvinfo/publications/education_publications.html). A coleção completa está na Biblioteca da BFI em Londres: <http://www.bfi.org.uk/filmtvinfo/library>.

especialmente na semiótica, afirmam que a linguagem é o principal meio através do qual a cultura produz e reproduz significados sociais. A definição da linguagem<sup>22</sup> desenvolvida nesta tradição de pensamentos ultrapassa a definição normal de linguagem verbal ou escrita (TURNER, 1997).

Ao longo dos últimos trinta anos, a teoria do discurso e a sua análise passaram de uma área especialista menor para um dos campos acadêmicos mais difundidos e variados. É uma área verdadeiramente consciente, filosoficamente e epistemologicamente – não é fácil pesquisa-la sem entrar em princípios fundamentais sobre as relações entre "discursos" e os não discursos. Além disso, é um campo de disputa, com choques agudos e contínuos entre, por exemplo, sociolinguistas e analistas de conversação, por um lado, e teóricos do discurso e analistas do discurso crítico em outro. Sobretudo, é um cenário muito preocupado com a relevância cultural e política. Em verdade, pode-se descrevê-lo como um espaço de domínio heterogêneo, constituído por teóricos que divergem em definições fundamentais, porém convergem por determinadas questões que são consideradas relevantes. Essas questões referem-se à natureza e ao papel da linguagem e de outros sistemas de significado no funcionamento das relações sociais e, em particular, ao poder de tais sistemas para moldar identidades, práticas sociais, relações entre indivíduos, comunidades e todos os tipos de autoridade (BARKER, 2008).

A fim de realizar uma análise geral que possibilite o entendimento sobre as diversas teorias do discurso, optou-se por abordar a distinção realizada por Barker que define sete tendências principais dentro desse campo teórico (quadro 1). O objetivo dessa apuração é principalmente abordar as relações entre as definições do discurso, seus pressupostos ontológico e epistemológico e as questões e métodos associados.

---

<sup>22</sup> Cabe aqui uma distinção importante. Durante o século XX, duas ciências da linguagem surgiram: a Linguística (ciência da linguagem verbal) e a Semiótica (ciência de toda e qualquer linguagem). (SANTAELLA, 1983, p.10).

Quadro 1. Análise sobre as teorias do discurso (continua).

<b>TEORIAS DO DISCURSO</b>	<b>Estruturalismo Saussureano</b>	<b>Pós-estruturalismo lacaniano</b>	<b>Teoria Foucauldiana</b>	<b>Psicologia retórica</b>	<b>Análise de Conversação</b>	<b>Teoria do discurso crítico</b>	<b>Dialogismo volosinoviano</b>
<i>Quais são as bases de fundação?</i>	A linguagem é um sistema arbitrário de diferenças	A formação do idioma é a formação do gendered self	As instituições constroem suas questões como objetos de conhecimento	A linguagem é sempre uma função de contextos de diálogo	A interação falada é uma conquista complexa	As formas linguísticas são constitutivas de posições ideológicas	As pessoas usam a linguagem para formar grupos e realizar lutas sociais
<i>Que formas de linguagem são vistas como primárias?</i>	Formas de classificação, sistemas descritivos	Construções que retransmitam e relacionam o “eu” e suas interações com os “outros”	As que incorporam processos e conhecimento institucional	Discussão comum incorporando argumentos e crenças sociais	Discussão comum que expressa padrões de troca	Gramáticas incorporadas expressando poder / relações ideológicas	Mudanças entre a força linguística e sedimentação conceitual
<i>Qual é o principal objetivo / função da fala na sociedade?</i>	Amostras da estrutura sincrônica corrente	Para encarnar o “eu” em sua relação de “Desejo do Outro”	Para constituir conteúdos através de instituições, moldando suas respostas	Para responder adequadamente aos contextos sociais	Ser e encarnar relações sociais complexas	Para consertar ou desafiar a rigidez dos códigos linguísticos	Para formar e realizar projetos sociais e estruturar comunidades
<i>Como é explicada a mudança linguística e conceitual?</i>	Em segundo lugar, como uma função de trocas em ordem sincrônica	Com dificuldade, principalmente por técnicas de ‘conscientização	Como o propósito da mudança de imperativos institucionais	À medida que os contextos sociais mudam	A mudança é a norma, a rigidez apenas se relaciona com os padrões gerais de fala	Como resultado de lutas entre <i>langues*</i> e <i>paroles**</i>	Como resultado de lutas sociais, comunidades emergentes

Fonte: Adaptado de Barker (2008).

\*Linguagem, em francês. \*\*Discurso, em francês.

Quadro 1. Análise sobre as teorias do discurso (conclusão).

<b>TEORIAS DO DISCURSO</b>	<b>Estruturalismo Saussureano</b>	<b>Pós-estruturalismo lacaniano</b>	<b>Teoria Foucauldiana</b>	<b>Psicologia retórica</b>	<b>Análise de Conversação</b>	<b>Teoria do discurso crítico</b>	<b>Dialogismo volosinoviano</b>
<i>Como a linguagem está relacionada ao pensamento?</i>	A linguagem é o pensamento, virtualmente	A linguagem é identidade/ies, virtualmente	A linguagem está relacionada a regimes da "verdade" que medem o pensamento	A linguagem é determinada por contextos públicos e cognoscível, o pensamento não é reversível	A linguagem é o "front-end" dos processos não previsíveis da região posterior	A linguagem forma e "determina" o pensamento	As pessoas orientam-se para as línguas, as ações nos provocam a verifica-las pelo pensamento crítico
<i>Como é o "poder" na linguagem conceituada?</i>	Como função direta das estruturas, a langue precede a parole	A linguagem é uma função do desejo que constrói poderosamente o mundo e as identidades	Como uma função de regimes de verdade, constituindo formas de resistência também	Os contextos, vividos e ideológicos, são poderosos	O poder é sobre a situação da conversa, direcionando o fluxo de trocas	Como gramáticas incorporadas que permanecem ainda não expostas, portanto não desafiadas	Como persuasão em situações reais, controle tático de conceitos e trocas
<i>O que a análise do discurso pode revelar e o que pode provar?</i>	Revelar sistemas sincrônicos (seu poder já é "conhecido")	Revelar o funcionamento de construções de gênero (seu poder já é "conhecido")	Revelar instituições (sua existência no trabalho já é "conhecido")	Revelar determinantes contextuais / ideológicos e estratégias de resposta	Revela como as pessoas gerenciam suas interações sociais, provando pouco além disso	Revelar gramáticas sociais / ideológicas (O seu poder já é "conhecido")	Revelar novos aspectos dos processos e termos das lutas, e como as pessoas se orientam para eles

Fonte: Adaptado de Barker (2008).

\*Linguagem, em francês. \*\*Discurso, em francês.

Cabe destacar que as pesquisas de Saussure, considerado o pai da Semiologia<sup>23</sup> e um dos principais pesquisadores e teóricos da Linguística, foram base para o surgimento do Estruturalismo. Segundo o pensamento desenvolvido por Bouquet, a linguística “comporta duas partes: uma que está mais perto da língua, depósito passivo, outra que está mais perto da fala, força ativa e verdadeira origem dos fenômenos que logo se avista, pouco a pouco na outra metade da linguagem” (BOUQUET, 2002, p. 232).

Como pontuado por Milton José Pinto

O discurso é um exemplo empiricamente atestado de linguagem (um filme, um conto, um romance, um poema, uma pintura, um fragmento de conversa cotidiana, etc. são discursos). Linguagem tem, portanto, aqui sentido lato: designa, como já sugeria Louis Hjelmslev, qualquer sistema semiótico. A característica fundamental dos discursos é sua heterogeneidade do ponto de vista semiológico: todo discurso admite uma pluralidade de interpretações homogêneas, podendo-se, pois, afirmar que são constituídos pela imbricação de diversas mensagens (2011, p.10).

As análises e pesquisas que se baseiam exclusivamente na linguagem verbal ou escrita não são as ideias mais adequadas para serem utilizadas ao debruçar-se sobre os estudos dos filmes. O método mais correto de observação e pesquisa é aquele que se utiliza da linguagem verbal (e lá tem sua raiz) e que, além disso, expandiu seu entendimento e incorporou as demais peças que geram o significado social. A junção dessas práticas é a significação, e a metodologia que organiza e torna científica essas análises é a semiótica (TURNER, 1997).

E como bem lembra Barthes:

É sabido, a linguística para a frase: é a última unidade da qual se julga com direito de tratar; se, com efeito, a frase, sendo uma ordem e não uma série, não poder ser reduzida à soma das palavras que a compõem, e constitui por isso mesmo uma unidade original, um enunciado, ao contrário, não é apenas a sucessão das frases que o compõem (...) A linguística não saberia, pois, se dar um objeto superior à frase, porque acima da frase não há mais que outras frases: tendo descrito a flor, o botânico não se pode dedicar a escrever o buquê (2011, p.24).

---

<sup>23</sup> Para fins desse estudo serão utilizadas as expressões “Semiologia” e “Semiótica” como sinônimos.

A utilização da obra de Saussure dentro das Ciências Humanas não é algo inédito. Já se pretendeu uma correlação das ideias saussurianas com o conceito de Emile Durkheim de consciência coletiva. Contudo, a Linguística construiu uma concepção própria do que deve ser observado e levado em consideração em uma determinada análise, e isso ocasionou por afastar a linguística da pesquisa sociológica. A partir de uma visão filosófica, Merleau-Ponty, filósofo francês, aproximou-se de uma elaboração significativa sobre a ideia de Língua/Fala proposta por Saussure. De certa forma, ele trouxe à tona a diferenciação trabalhada por Saussure entre fala falante e fala falada, além disso, expandiu a percepção de que todo processo implica em um sistema (BARTHES, 2006). Dentro da área antropológica, Claude Lévi-Strauss baseou boa parte de sua construção teórica na obra de Saussure, ao afirmar o antagonismo entre o processo e o sistema (Fala e Língua), bem como o peso epistemológico da oposição, como lembra Barthes

[...] por fim, que o caráter *inconsciente* da língua naqueles que nela colhem sua fala, postulado explicitamente por Saussure, reencontra-se numa das mais originais e fecundas posições de Claude Lévi-Strauss, a saber que não são os conteúdos que são inconscientes {crítica aos arquétipos de Jung), mas as formas, isto é, a função simbólica: idéia próxima da de Lacan, para quem o próprio desejo é articulado como um sistema de significações, o que acarreta, ou deverá acarretar, descrever de novo modo o imaginário coletivo, não por seus "temas", como se fez até agora, mas por suas formas e funções; digamos mais grosseiramente, mas mais claramente: mais por seus significantes do que por seus significados. Vê-se, por estas indicações sumárias, como a noção *Língua/Fala* é rica de desenvolvimentos extra ou metalingüísticos (BARTHES, 2006, p. 27).

Segundo Barthes (2009a), a linguagem abrange todos os sistemas a partir dos quais é possível definir e agrupar elementos para viabilizar a comunicação. Logo, pode-se mudar o que se busca dizer e o local de onde se diz dentro da própria cultura. Em seu livro "Mitologias", o autor busca criticar ideologicamente a linguagem das culturas de massa – no caso da obra, se utilizou de jornais, fotografias, lutas, exposições e afins da França de 1954/56 – e produzir um desmonte semiológico dessa linguagem. Fortemente e abertamente inspirado na obra de Saussure, o objetivo era desnudar como a cultura burguesa, através de artifícios, se firmava como a cultura geral (BARTHES, 2009a).

Roland Barthes aproxima-se da poesia ao descrever a linguagem quando diz que:

A linguagem é como a pele: eu esfrego minha linguagem na do outro. É como se eu tivesse palavras em vez de dedos, ou dedos nas pontas das minhas palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção deriva de um contato duplo: por um lado, toda uma atividade discursiva que foca, discreta e indiretamente em um significado único, que é “eu te desejo”, e o liberta, nutre, ramifica até o ponto de explosão (a linguagem experimenta o orgasmo ao tocar-se); por outro lado eu envolvo o outro em minhas palavras, acarinho, roço, promovo esse contato, eu me arrasto para fazer o comentário ao qual eu submeto a relação (BARTHES, 1989, p. 64).

É impossível o ato de pensar sem a linguagem, sendo assim torna-se obscuro e penoso “pensar” coisas para as quais ela não existe. Os indivíduos reconhecem-se na sua cultura através da linguagem, adquirem percepção de sua identidade individual e absorvem os regimes de valores que permeiam as relações sociais através da linguagem. O idioma possibilita a criação de novos entendimentos, o surgimento de novos conceitos e a absorção de objetos diversos daqueles já conhecidos. Isso é possível em função dos termos e significados que já existem, que se relacionam com palavras e ideias presentes na linguagem<sup>24</sup>. O exemplo trazido por Turner define bem essa analogia com coisas já existentes, necessária para a criação de novas palavras – a palavra “máquina de escrever”, por exemplo –, por outro lado, conceitos se afirmam, como na resistência em não permitir o uso sexista da palavra feminismo, por exemplo. As premissas específicas são exclusivamente e culturalmente definidas. Esta suposta incoerência pode ser esclarecida pela diferenciação criada por Saussure, entre *langue* (língua) e *parole* (fala), que demonstra a grande gama de originalidades que existem na língua, mas ainda assim sustenta que existem significados impossíveis de reproduzir no âmbito de um sistema de linguagem determinado (TURNER, 1997).

---

<sup>24</sup> “A noção de que diferentes idiomas possam transmitir diferentes habilidades cognitivas remonta a séculos. Desde 1930, essa associação foi indicada pelos linguistas americanos Edward Sapir e Benjamin Lee Whorf, que estudaram como as línguas variam, e propuseram maneiras pelas quais os falantes de idiomas distintos podem pensar de forma diferente. Na década de 70, muitos cientistas ficaram decepcionados com a hipótese de Sapir-Whorf, e ela foi praticamente abandonada. Mas agora, décadas depois, um sólido corpo de evidências empíricas demonstrando como os diferentes idiomas modelam o pensamento finalmente emergiu. As evidências derrubam o dogma de longa data sobre a universalidade e rendem visões fascinantes sobre as origens do conhecimento e a construção da realidade. Os resultados têm implicações relevantes para o direito, a política e a educação”. BORODITSKY, Lera. **Como a Linguagem Modela o Pensamento: Diferentes idiomas afetam de maneiras distintas a percepção do mundo.** Disponível em: <[https://www2.uol.com.br/sciam/reportagens/como\\_a\\_linguagem\\_modela\\_o\\_pensamento.html](https://www2.uol.com.br/sciam/reportagens/como_a_linguagem_modela_o_pensamento.html)>. Acesso em: 18 jun. 2018.

Dos estudos de Saussure, extrai-se que o signo linguístico interliga um conceito e uma imagem acústica<sup>25</sup>. O autor refere-se a impressão psíquica ligada a esse som, compondo assim uma imagem sensorial (SAUSSURE, 2006). Nesse sentido, esclarece:

O caráter psíquico de nossas imagens acústicas aparece claramente quando observamos nossa própria linguagem. Sem movermos os lábios nem a língua, podemos falar conosco ou recitar mentalmente um poema. E porque as palavras da língua são para nós imagens acústicas cumpre evitar falar dos “fonemas” que se compõem. Esse termo, que implica uma ideia de ação vocal, não pode convir senão à palavra falada, à realização da imagem interior no discurso. Com falar de sons e de sílabas de uma palavra, evita-se o mal-entendido, desde que nos recordemos tratar-se de imagem acústica (SAUSSURE, 2006, p. 80).

Assim, Saussure (2006) representa em seus estudos a ideia de “conceito” através do termo “significado” e faz o mesmo com “imagem acústica” ao substituí-la por “significante”, o que explicita mais facilmente a perspectiva de oposição.

O que foi construído sobre a linguagem até aqui parece não ter ligação direta com a linguagem do Cinema, no entanto auxilia na interpretação de como os significados são criados, produzidos e repetidos pelas mais diferentes culturas. Dentro dessa perspectiva, pode-se perceber que a linguagem oferece duas vias de construção dos significados: literal ou denotativo e conotativo. O sentido literal ou denotativo ocorre na ligação entre a palavra e o objeto de referência, que de certa forma parece fixa. Por outro lado, parece temeroso afirmar que qualquer palavra tenha apenas o entendimento literal de seu sentido. Toda palavra traz consigo um conjunto de associações e significados sociais que influenciam na concepção da ideia final. Um exemplo trazido por Turner é o da palavra “político”, que não é interpretada de forma neutra em grande parte das culturas ocidentais. Pode ser empregada como um termo insolente ou como uma espécie de elogio audacioso a uma pessoa que não exerce a política como profissão, mas que se utiliza de outras pessoas de tal forma que suscite a comparação. A palavra pode ter acepção negativa pois pode instigar a analogia feita aos políticos, daí vem a ideia conotativa, aonde a interpretação do sentido depende da vivência e da realidade cultural na qual

---

<sup>25</sup> Para Saussure a língua é algo que se recebe externamente, o que faz com que o termo “imagem acústica”, para ele não tenha uma relação direta com o aspecto motor de articulação das palavras.



está inserida e não de sua definição literal em um dicionário. Aí reside o aspecto social da linguagem (TURNER, 1997).

Assim como as palavras, as imagens possuem significados. Uma determinada imagem tem a sua designação real e específica, contudo, a carga cultural tem grande peso na compreensão do todo. No caso do Cinema, a angulação da câmera, o enquadramento, a utilização da luz para ressaltar objetos específicos, cores, nuances, sons, todos esses pontos interferem na noção do conceito social.

Manifestamente, a imagem no Cinema não trata exclusivamente do objeto ou da concepção que busca representar, mas também da maneira como eles são reproduzidos. Deve-se levar em consideração, ainda, a existência de uma “linguagem” que é expressa visualmente, através da combinação de símbolos e repetição de padrões compreendidos pela audiência. O público recebe as imagens já sistematizadas, com suas condições e especificidades apresentadas de formas próprias (TURNER, 1997). Um dos principais objetivos da área que se dispõe a analisar filmes, e a ligação essencial com o que esse trabalho se propõe – realizar uma vinculação entre *Film Studies* e Direito – é desvendar de que forma isto é realizado, nos filmes e nas abordagens jurídicas.

Por fim, adentra-se na importância do discurso e de um olhar crítico sobre essa construção. Não é possível desvendar e explicar o mundo apenas com base no discurso, contudo deve-se considerá-lo como uma forte ferramenta de decodificação dos signos, significantes, significados a partir de um determinado contexto. Entretanto, importa salientar que, ao debruçar-se sobre essa área de estudo o fator de “confiabilidade” pesa para uma pesquisa qualitativa da mesma forma que a tríade de validade, confiabilidade e generalização pesam na investigação qualitativa (BARKER, 2008).

### **2.3.1 Mise-en-scène**

Para iniciar as definições dos conceitos que irão auxiliar no entendimento de como a área de *Film Studies* tornou-se um campo autônomo de pesquisa e de que forma podem ser realizados estudos a partir da análise dos filmes, iniciar-se-á com o que foi cunhado pelos franceses como *mise-en-scène*.

No original em francês, *mise-en-scène* significa “colocar em cena”, e foi utilizado pela primeira vez enquanto termo nas direções de peças teatrais. Estudiosos de Cinema ampliaram o uso do termo para a direção do filme, a fim de

definir o controle do diretor sobre o que aparece no quadro do fílmico. Por se originar da arte teatral, *mise-en-scène* inclui os aspectos do filme que se confundem com a Arte do Teatro: cenário, iluminação, figurino e o comportamento das figuras. Ao controlar a cena, o diretor organiza o evento para a câmera (BORDWELL; THOMPSON, 2008).

Segundo Fernão Pessoa Ramos:

O conceito de 'mise-en-scène' define, entre outros elementos, o espaçamento de corpos e coisas em cena. Vem do teatro, do final do século XIX/início do XX, e surge com a progressiva valorização da figura do diretor, que passa a planejar de forma global a colocação do drama no espaço cênico. Penetra na crítica de cinema na década de 50, quando a arte cinematográfica afirma sua singularidade estilística deixando para trás a influência mais próxima das vanguardas plásticas. *Mise-en-scène* no cinema significa enquadramento, gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço. Define-se na figura do sujeito que se oferece à câmera na situação de tomada, interagindo com outrem que, por trás da câmera, lhe lança o olhar e dirige sua ação. Na cena documentária, o conceito de *mise-en-scène* desloca-se um pouco e pousa, de forma mais solta, na fagulha da ação da circunstância da tomada (RAMOS, 2012, p. 54).

Em outras palavras, entende-se o *mise-en-scène* como algo próximo a um quadro. Algo que no momento em que se paralisa uma imagem, pode-se perceber como tudo que compõem a estética narrativa.

Bazin, um dos fundadores da revista francesa *Cahiers du Cinema*, afirmava que o *mise-en-scène* era fator central para o seu conceito de Cinema e essencial para o desenvolvimento da Teoria do Cinema. A observação do *mise-en-scène* possibilitou a investigação dos elementos do filme de maneira individualizada, oportunizando um suporte para o estudo acadêmico do Cinema. Sendo assim, o *mise-en-scène* tornou-se a chave para desenvolver uma compreensão da narrativa e do seu impacto sobre o espectador. Além disso, em conjunção com a teoria do autor, tornou-se uma maneira de distinguir o trabalho de "artistas" específicos dentro do Cinema, iluminando seu uso distintivo de *mise-en-scène* ao conceber um estilo individual (BENYAHIA; MORTIMER, 2013).

Foi em *mise-en-scène* que os intelectuais franceses encontraram evidências de signos autorais e de gênios individuais, mas é também em *mise-en-scène* que frequentemente encontra-se uma evidência palpável. A manifestação do que poderia ser chamado genuinamente de o "mundo do filme", sua sensação, sua atitude em

relação aos detalhes, seu sentido de sua própria realidade, contra a qual pode-se medir suas representações (VILLAREJO, 2007).

Segundo Turner (1997), absorve-se muito, ainda que de forma subconsciente, com a *mise-en-scène*. Ao analisar a parte interna de uma residência, por exemplo, pode-se realizar leituras de sinais da decoração, que juntos, atribuem à cena um conjunto de significados sociais. A construção de um universo social dentro de uma obra cinematográfica é autenticada através dos detalhes da *mise-en-scène*.

Um ponto extremamente importante a ser levado em consideração quando adentra-se no conceito de *mise-en-scène* é a questão do realismo. Muitas vezes o que define se alguma atitude de determinada personagem é real ou não perpassa por questões subjetivas, ou ainda, se os tipos de roupas usados em determinada época eram de fato aqueles demonstrados no filme. A aproximação da realidade é o que ajuda a transformar a experiência fílmica em algo capaz de promover identificação do espectador com o que está na tela.

A introdução do som no Cinema, no final da década de 1920, representou um imenso desafio para alguns teóricos. O som era visto com grande desconfiança, visto como desvirtuador do potencial da imagem como uma forma de arte visual, movendo-se mais para a replicação técnica da realidade. O temor era que o Cinema se tornasse um meio de reproduzir o Teatro, ao invés de uma forma de Arte que utilizasse o potencial visual da cena e da edição. Grande parte do mal-estar relativo à introdução do som repousava na suposição de que o realismo e a arte não poderiam coexistir no Cinema (BENYAHIA; MORTIMER, 2013).

The formalist position was in complete opposition to a significant body of opinion that argued that the essence of cinema was its ability to replicate real life. The realists believed that cinema had the ability to capture the truth of reality, offering a credibility which is absent in other art forms in terms of being able to record objectively, without the creative interference of the artist. French critic and theorist André Bazin was the figurehead for the realists, believing in 'the myth of total cinema' in terms of being 'a total and complete representation of reality (BENYAHIA; MORTIMER, 2013, p. 72).<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> “A posição formalista estava em completa oposição a um corpo de opinião significativo que argumentava que a essência do cinema era sua capacidade de reproduzir a vida real. Os realistas acreditavam que o cinema tinha a capacidade de capturar a verdade da realidade, oferecendo uma credibilidade que está ausente em outras formas de arte em termos de ser capaz de gravar objetivamente, sem a interferência criativa do artista. O crítico e teórico francês André Bazin foi o líder dos realistas, acreditando no "mito do cinema total" (tradução nossa).

Contudo, como bem lembram Bordwell e Thompson (2008), não se pode estagnar na ideia de que a *mise-en-scène* está atrelada exclusivamente ao realismo. Enquanto um filme pode usar *mise-en-scène* para criar uma ideia de realismo, outros podem buscar vários efeitos diferentes: exagero cômico, terror sobrenatural, beleza declarada e um número de outras funções. Deve-se analisar a função da *mise-en-scène* no filme total – o que é motivado, como funciona ou evolui, como opera em relação a outras técnicas cinematográficas.

Os argumentos para um Cinema realista podem ser parcialmente traçados em um contexto político mais amplo.

The realist aesthetic argued for a democratic cinema, which held a mirror to the world, representing the ordinary and the real, which have value in themselves. Realism was endowed with greater political urgency in the 1940s, inspiring and inspired by the Italian neo-realists, whose films recorded the plight of ordinary Italians in the wake of the war, casting non-professional actors and structuring narratives around the seemingly banal, such as the theft of a bicycle in Vittorio de Sica's *Bicycle Thieves* (1948) or the desperation of a poverty-stricken pensioner in de Sica's *Umberto D* (1952). These films were largely filmed on location, their veracity being enhanced by the realism of the settings and the use of available light, although this was largely a necessity due to financial constraints and the debilitated state of the cinema industry in the wake of the war (BENYAHIA; MORTIMER, 2013, p. 72)<sup>27</sup>.

A “realidade” participa mais das funções de *mise-en-scène* do que a medida de seus elementos contra um presumível “mundo real”, ao mesmo tempo em que os filmes invocam a experiência do espectador de viver naquele mundo real, em função de suas reações e respostas. Há seis componentes para *mise-en-scène* considerados por Villarejo<sup>28</sup>, a saber: cenário/*setting* (conjunto e adereços), iluminação, figurino, cabelo, maquiagem (para análise nesse trabalho optou-se por

---

<sup>27</sup> “A estética realista defendia um cinema democrático, que exibia um espelho para o mundo, representando o ordinário e o real, que têm valor em si. O realismo foi dotado de maior urgência política na década de 1940, inspirando e inspirando os neo-realistas italianos, cujos filmes registraram a situação dos italianos comuns na esteira da guerra, lançando atores não profissionais e estruturando narrativas em torno do aparentemente banal, como o roubo de uma bicicleta nos Ladrões de Bicicleta de Vittorio de Sica (1948) ou o desespero de um pensionista pobre em Umberto de Sica (1952). Esses filmes eram em grande parte locados, cuja veracidade era reforçada pelo realismo dos cenários e pelo uso da luz disponível, embora isso fosse uma necessidade em grande parte devido às restrições financeiras e ao estado debilitado da indústria cinematográfica, na esteira da crise. a guerra.” (tradução nossa).

<sup>28</sup> Existem diversas interpretações sobre quais componentes fazem parte do *mise-en-scène*, contudo, para os fins propostos nesse trabalho, optou-se por seguir o entendimento de Amy Villarejo e David Bordwell.

agrupar em uma única categoria esses três elementos – costume) e *figure behaviour* (VILLAREJO, 2007).

Diante do exposto, passa-se à análise dos principais elementos formadores do *mise-en-scène* afim de esclarecer como a obra fílmica procura transmitir através de ferramentas específicas, a ideia proposta.

### 2.3.1.1 Cenário/Setting

A importância dada ao cenário no Cinema é extremamente reveladora. A partir do momento em que se entende que o Cinema, como Arte, teve seus primórdios na prática teatral, fica claro que a relevância do cenário – ou *setting* - dentro da área cinematográfica, tem viés determinante no resultado final.

O cenário no Cinema não necessita ser apenas um palco para os acontecimentos humanos, ele pode adentrar de forma dinâmica na ação narrativa. O diretor pode controlar o cenário de diversas formas. Uma delas é eleger um local já existente (uma rua, uma ponte, uma praça) para encenar a ação, uma prática que remonta aos primeiros filmes. Como exemplo, pode-se citar Louis Lumière que filmou sua comédia *L'Arroseur arrosé* em um jardim e Jean-Luc Godard que filmou as cenas externas de *Contempt* na ilha turística de Capri, na costa da Itália. No final da Segunda Guerra Mundial, Roberto Rossellini filmou o Ano Zero da Alemanha nos escombros de Berlim (BORDWELL; THOMPSON, 2008).

Alternativamente, o diretor pode construir o cenário. Méliès entendeu que filmar em um estúdio aumentava seu controle, e muitos cineastas seguiram seu exemplo. Na França, na Alemanha e especialmente nos Estados Unidos, a possibilidade de criar um filme totalmente artificial levou a abordagens diversas da ambientação cinematográfica (BORDWELL; THOMPSON, 2008).

Como lembra Villarejo:

Shooting on location – that is, using settings found in the world rather than constructed in the studio – does not mean that the world of the film thus created is not constructed or is simply “realistic.” Just think, as the joke goes, of how many apartment windows in films that take place in Paris just happen to feature a stunning view of the Eiffel Tower. Location shooting relies on deliberate choices to enlist the help of already-constructed locales in the production of the film’s setting. Wynn Thomas, the production designer for Spike Lee’s *Do the Right Thing* (1989), masterminded the painstaking “recreation” of an actual block in the Bedford-Stuyvesant neighborhood of Brooklyn to use as the film’s setting. Another option, frequently used for narrative films with significant budgets, is the studio shoot on a sound stage (a built locale in which every variable of light and sound can be calculated to

simulate whatever environment a film-maker wishes to create). Sets are not confined to measurable interiors, such as dwellings or workplaces, but can extend literally into the new worlds of galaxies and universes beyond our own (VILLAREJO, 2007, p. 29)<sup>29</sup>.

Ainda que o cenário seja extremamente bem produzido, há uma diferença de sensação entre filmagens de estúdio e localização – o dinamismo de personagens dirigindo carros reais por ruas reais é muito diferente das refilmagens realizadas dentro do estúdio (BUTLER, 2005).

Ao mexer no cenário de uma cena, o diretor pode criar props – abreviação de propriedade. Este é outro termo emprestado da *mise-en-scène* teatral, que remete a quando um objeto tem uma função dentro da ação em andamento, podemos chamar isso de prop. No curso de uma narrativa, um objeto pode se tornar um fim. A cortina do chuveiro no filme *Psicose*, por exemplo, é, a princípio, uma parte inócua do cenário, mas quando o assassino entra no banheiro, a cortina o protege da vista do espectador. Mais tarde, após o assassinato, Norman Bates usa a cortina para embrulhar o corpo da vítima (BORDWELL; THOMPSON, 2008). Se os cenários geralmente misturam elementos encontrados e construídos, os props ajudam a amplificar um clima, definem ainda mais um cenário ou chamam a atenção para os detalhes dentro da cena maior (VILLAREJO, 2007).

Dito isso, entende-se que, o cenário (ou *setting*), pode ser tanto ao ar livre, em locações já existentes, que compõem a paisagem “natural” de alguma localidade, ou um cenário artificial, montado e construído com o objetivo de reproduzir algum lugar conhecido, ou ainda criar uma nova ambientação. Ainda cabe salientar a importância dos props em cena, que podem servir como gancho para a definição de um fato ou até mesmo para trazer a significação necessária para determinado

---

<sup>29</sup> “Gravar em uma locação - isto é, usar configurações encontradas no mundo em vez de serem construídas no estúdio - não significa que o mundo do filme assim criado não seja construído ou seja simplesmente “realista”. Basta pensar, como diz a piada, quantas janelas de apartamentos em filmes que acontecem em Paris apenas acontecem para caracterizar uma vista deslumbrante da Torre Eiffel. A filmagem na locação depende de escolhas deliberadas para conseguir o auxílio de locais já construídos na produção do cenário do filme. Wynn Thomas, o desenhista de produção de *Do the Right Thing*, de Spike Lee (1989), planejou a meticulosa “recriação” de um bloco real no bairro de Bedford-Stuyvesant, no Brooklyn, para usar como cenário do filme. Outra opção, frequentemente usada para filmes narrativos com orçamentos significativos, é a gravação de estúdio em um palco sonoro (um local construído em que cada variável de luz e som pode ser calculada para simular qualquer ambiente que um cineasta deseja criar). Conjuntos não se limitam a interiores mensuráveis, como habitações ou locais de trabalho, mas podem se estender literalmente aos novos mundos de galáxias e universos além dos nossos.” (tradução nossa)

contexto. Em cenas que acontecem em salas de audiência ou em tribunais, por exemplo, o martelo do juiz sempre está em evidência, ainda que não seja utilizado, nem na cena, tampouco na prática jurídica real.

Figura 1 – Exemplo da disposição de cenário e de props (bandeira americana, martelo).



Fonte: Filme “To Kill a Mockingbird” (1962).

#### 2.3.1.2 Iluminação/Lighting

A composição do cenário e dos objetos que definem e auxiliam na definição do ambiente buscado pela produção cinematográfica, demandam uma carga visual que muitas vezes não é atingida sem a utilização da iluminação adequada.

Grande parte do impacto de uma imagem vem da manipulação da iluminação. No cinema, a iluminação é mais do que apenas a luz que possibilita ao espectador visualizar a ação. Áreas mais claras e escuras dentro do quadro ajudam a criar a composição geral de cada tomada e, assim, direcionam a atenção para certos objetos e ações. Um foco muito bem iluminado pode chamar a atenção para um gesto-chave, enquanto uma sombra pode esconder um detalhe ou criar suspense sobre o que pode estar presente. A iluminação também pode articular texturas: a curva de um rosto, o grão de um pedaço de madeira, o traçado de uma teia de aranha ou o brilho do vidro (BORDWELL; THOMPSON, 2008).

Na iluminação, vários fatores precisam ser examinados: tipo, fonte, qualidade e cor. A luz de uma vela deve ser diferente da luz de uma lâmpada ou da luz do sol. Por fonte, entende-se o ponto de origem e a direção de seus feixes. Isso

pode ser naturalista, isto é, de uma direção em que esperamos que a luz venha de uma determinada cena, ou pode ser expressionista e ter algum tipo de significado simbólico. A qualidade inclui o brilho e a continuidade da luz – pode ser difusa, pode estar cortando névoa ou fumaça e pode estar piscando. Finalmente, a cor da luz – vermelho, verde, azul e assim por diante – terá um impacto sobre como o espectador relaciona-se com determinada cena (BUTLER. 2005).

Conforme são iluminados, os objetos aparecem de forma diversa. Quando a luz vem da frente, ocorre um destaque, ao passo que uma iluminação vinda da parte de trás, criará uma silhueta. A luz lateral, a iluminação de baixo ou a iluminação de cima, projetam diferentes formas de sombras e criam sensações distintas. No que é chamado como Hollywood Clássica, desenvolveu-se um sistema de iluminação com três pontos: uma luz de preenchimento colocada ao lado da câmera apontada para o personagem para manter as sombras no mínimo; uma luz-chave na diagonal do personagem era a iluminação mais importante; e uma luz de fundo enfatizava o personagem (BUTLER, 2005).

Vilarejo exemplifica de forma mais minuciosa a problemática da iluminação:

Also, commonsensically, the key light provides the primary or key light source. It tends to illuminate most strongly the shot's subject, and it also tends to cast the strongest shadows. A fill light, which might be positioned near the camera roughly 120° or thereabouts from the key light, literally "fills in" the shadows thrown by the key light. Compensating for the key light's strength and tendency to throw harsh shadows, the fill light softens the illumination upon the subject and its surrounding area. The backlight, finally, comes from behind the subject (in our example roughly another 120° from the fill light) and separates the subject from the background, counterbalancing the brightness of the key light. By varying the intensities and direction of light through the three-point system, filmmakers achieve an astounding variety of effect, from the even high-key lighting of the classical Hollywood cinema (wherein little contrast between bright and dark obtains, soft and revealing of detail) to the low-key (high contrast, harsh, and hard) lighting frequently used in horror and mystery (VILLAREJO, 2007, p. 32-33)

<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Chamada também pelo seu nome em inglês *key light*, em função de ser um termo técnico "Também com bom senso, a chamada *key light* fornece a fonte de luz primária ou chave. Ele tende a iluminar mais fortemente o objeto da foto, e também tende a realçar as sombras mais fortes. Uma luz de preenchimento, que pode ser posicionada perto da câmera aproximadamente 120° ou próximo da *key light*, literalmente "preenche" as sombras lançadas por essa luz. Compensando a força da luz principal e a tendência a lançar sombras fortes, a luz de preenchimento suaviza a iluminação do objeto e da área ao redor. A luz de fundo, finalmente, vem de trás do objeto (em nosso exemplo aproximadamente outros 120° da luz de preenchimento) e separa o objeto do fundo, contrabalançando o brilho da *key light*. Variando as intensidades e a direção da luz através do sistema de três pontos, os cineastas alcançam uma incrível variedade de efeitos, desde a mais alta



Atualmente, a maioria das luzes de Cinema é aplicada durante as filmagens e as imagens geradas por computador permitem que os cineastas criem projetos de iluminação virtual. Programas 3D poderosos permitem que os cineastas adicionem ampla iluminação geral ou efeitos fortemente direcionais. Em filmagens normais, os produtores devem reduzir a vasta quantidade de informação visual na frente da câmera, usando a iluminação para clarear e simplificar o espaço. Em contraste, a iluminação digital é construída pouco a pouco a partir de elementos simples. Por esta razão, é muito demorado; um programa pode precisar de um dia e uma noite para produzir sombras móveis em uma única cena. Contudo, novos softwares e computadores mais rápidos provavelmente acelerarão o processo de trabalho (BORDWELL; THOMPSON, 2008).

Bordwell afirma que:

We are used to ignoring the illumination of our everyday surroundings, so film lighting is also easy to take for granted. Yet the look of a shot is centrally controlled by light quality, direction, source, and color. The filmmaker can manipulate and combine these factors to shape the viewer's experience in a great many ways. No component of *mise-en-scène* is more important than "the drama and adventure of light." (BORDWELL, THOMPSON, 2008, p. 131)<sup>31</sup>.

Figura 2 – Exemplo da utilização da iluminação em cena.



Fonte: Filme Psicose (1960).

iluminação do clássico cinema de Hollywood (onde pouco contraste entre o claro e o escuro se obtém suave e revelador de detalhes) para a iluminação discreta (alto contraste) frequentemente usada em horror e mistério". (tradução nossa)

<sup>31</sup>Estamos acostumados a ignorar a iluminação do ambiente do nosso dia-a-dia, de modo que a iluminação do filme também é fácil de ser menosprezada. Mas a aparência de uma cena é controlada centralmente pela qualidade da luz, direção, fonte e cor. O cineasta pode manipular e combinar esses fatores para moldar a experiência do espectador de muitas maneiras. Nenhum componente de *mise-en-scène* é mais importante que "o drama e a aventura da luz" (tradução nossa)

Ainda que existam outras técnicas de iluminação, mais elaboradas e desenvolvidas após o advento da tecnologia de ponta dentro da produção cinematográfica, o que importa para esse estudo é a observação geral das percepções possíveis acerca do jogo de luzes como uma forma de linguagem cinematográfica e de que forma isso pode influenciar no resultado final do filme.

### 2.3.1.3 Costume

Após a definição da importância do cenário e da iluminação na construção do *mise-en-scène*, cabe adentrar ao campo do chamado *Costume*, que engloba cabelo, maquiagem e figurino. A partir dessa perspectiva, a importância da figura e de que forma as personificações jurídicas são retratadas e representadas dentro das obras cinematográficas possibilita, dentro de outras coisas, a leitura de hierarquia e de poder construídas.

Os figurinos podem desempenhar importantes papéis motivacionais e causais nas narrativas. O diretor de filmagem Guido, no filme *8½* de Fellini, usa persistentemente seus óculos escuros para se proteger do mundo. Pensar em Drácula é lembrar-se de como sua capa ondulante envolve suas vítimas. Quando Hildy Johnson, em *His Girl Friday*, muda de seu papel de aspirante a dona de casa para a de repórter, seus chapéus também mudam (BORDWELL; THOMPSON, 2008).

O filme *Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein, explora a “tipologia” para diferenciar os marinheiros heroicos dos oficiais rígidos e opressivos do navio de guerra. Os marinheiros fortes (verdadeiros marinheiros moldados para o tipo) usam branco e reluzem tanto quanto o latão do navio que lustram orgulhosamente, enquanto os uniformes escuros dos policiais amplificam suas tendências sinistras contra os homens alistados (VILLAREJO, 2007).

Alguns autores trazem o conceito de *props*, já citados e exemplificados quando se tratou sobre o cenário, dentro da área de costume. Isso se dá pelo fato de que peças das vestimentas também podem tornar-se um ponto importante no desenrolar da narrativa cinematográfica.

This refers to items of clothing being worn by characters and objects seen within any given setting. At its simplest, costume clearly acts as a type of

uniform, linking a character to a particular group and often to a rank or position within that group. But costume can also ‘announce’ a character, giving an insight into what this person is supposed to be like, for instance shy or flamboyant. At their simplest, props work to give an authentic sense of place, but can also be used in more complex ways to suggest important characteristics of particular individuals or even key themes for the whole film (BENYAHIA; GAFFNEY; WHITE, 2006, p. 23)<sup>32</sup>.

Por óbvio o figurino é um elemento de fácil observação. Por mais discreta que seja a vestimenta de um personagem, é evidente que ela compõe toda a narrativa que carrega a história por ele contada. Entretanto, a maquiagem e o cabelo muitas vezes passam despercebidos em diversos filmes realistas. A maquiagem por sua vez, tornou-se reconhecida como uma arte com sua própria categoria para o Oscar apenas em 1965. Filmes históricos épicos, ou produções de fantasia ou ficção científica em larga escala, chamam a atenção para o papel da maquiagem na criação de dimensões imaginativas do mundo do cinema (VILLAREJO, 2007).

Figura 3 – Exemplo da utilização de figurino.



Fonte: Filme “Legalmente Loira” (2001).

---

<sup>32</sup> “Isso se refere a itens de roupas sendo usados por personagens e objetos vistos em qualquer ambiente. Na sua forma mais simples, o figurino age claramente como um tipo de uniforme, ligando um personagem a um grupo em particular e, muitas vezes, a um posto ou posição dentro desse grupo. Mas a fantasia também pode “anunciar” um personagem, dando uma ideia do que essa pessoa deve ser, por exemplo, tímida ou extravagante. Na sua forma mais simples, os props trabalham para dar um senso de lugar autêntico, mas também podem ser usados de maneiras mais complexas para sugerir características importantes de indivíduos específicos ou até mesmo temas-chave para todo o filme” (tradução nossa).

Todos os personagens que existem em uma produção cinematográfica possuem uma roupa (traje, vestimenta), que determina e desnuda a sua personalidade de alguma maneira. Em resumo, pode-se dizer que o figurino carrega uma linguagem própria, que possibilita análises específicas. Através do *costume* é possível observar questões relacionadas a gênero, relações de poder, reforços de estereótipos entre outros.

No livro Sistema da Moda de Barthes, encontra-se a ideia que:

Uma vez que o signo indumentário se oferece à leitura através de um discurso que o transforma em função (este vestuário serve para tal uso mundano), ou em asserção de valor (este vestuário está na moda), podemos concluir que o vestuário escrito comporta pelo menos dois tipos de relação significante (BARTHES, 2009b, p. 53).

Além disso, no mesmo livro, Barthes analisa a moda em função do sistema de linguagem proposto por Saussure, desvelando a indumentária através de signos, significantes e significados. Uma das indagações trazidas é a questão “A fala não será o intermediador inevitável de toda ordem significante?” ao passo que a resposta é quase instantânea quando diz que “A linguagem humana não é apenas o modelo do sentido, mas também o seu fundamento” (2009b, p. 14).

A maquiagem e o cabelo ajudam a definir em conjunto com o figurino uma narrativa que muitas vezes não é nem mencionada em texto o que faz com que esses fatores tenham extrema importância na percepção final do público sobre determinado personagem.

#### 2.3.1.4 Figure Behavior

Além de todos os elementos trazidos até aqui, existe um conceito que se liga diretamente à composição do personagem, algo que complementa a maquiagem, a vestimenta e o cabelo.

Os atores também falam, lutam, matam, amaldiçoam e se caracterizam: essas várias atividades, na linguagem de *Film Studies*, se encaixam na categoria de comportamento da figura ou *figure behavior*. Uma vez que a *mise-en-scène* abrange apenas os elementos “inseridos” na cena, o comportamento da figura significa descrever o movimento, expressões ou ações dos atores ou outras figuras (animais,

monstros, coisas animadas) dentro de uma determinada cena. A atuação em si assim recebe pouca atenção na análise formal, que se preocupa com a colocação de figuras dentro do quadro, com motivação narrativa para várias formas de expressão, com a possibilidade de criar empatia e com ação que contribui para a narrativa de um filme e sua lógica de causa e efeito (VILLAREJO, 2007).

Assim como o *costume*, o *figure behaviour* detém uma capacidade de comunicar ideias, relações, posicionamentos e emoções sem a necessidade de um texto escrito ou falado.

Nesse sentido, pode-se dizer que *figure behaviour* é tudo que engloba a ação do personagem, posicionamentos, falas, expressões através das quais a identidade pode ser percebida pelo telespectador.

#### 2.3.1.5 Narrativa

O filme é, além de tudo, um meio narrativo, que pode ser definido pelo fato de englobar em um contexto personagens e histórias que estão situados em um local (real ou não) envoltos por uma conjuntura dentro de um determinado espaço tempo.

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há, em primeiro lugar, uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; esta presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomina, na pintura (recorde-se a Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, nos *fait divers*, na conversação (BARTHES, 2011, p. 19).

A obra cinematográfica além de refletir o que acontece no mundo real, ordena de forma cronológica e fática acontecimentos em uma história, fazendo com que até mesmo os documentários sejam realizados de tal maneira que permitam o engajamento da audiência.

A narrativa é uma maneira de construir o "mundo" – ou diegese – de um filme, e é orientada por uma série de convenções que, por sua vez, criam expectativas para o público. O objetivo da narrativa tradicional, particularmente a do cinema de Hollywood, é fazer com que essas convenções pareçam naturais, de

modo que o público se esqueça de que é uma construção. Até mesmo os mais fantásticos filmes aqueles que lidam com a Ciência ou os mundos de fantasia, parecem críveis pela duração da obra cinematográfica. É fácil aceitar uma estrutura narrativa como natural por ser tão familiar e cotidiana. Usa-se a narrativa para organizar a maneira como relata-se experiências aos amigos – por exemplo, para contar o que aconteceu em uma noite fora. Ao se construir a narrativa de um evento, uma variedade de opções se apresenta: contar em ordem cronológica ou começar no final da noite e retroceder; como introduzir as diferentes pessoas – ou personagens – envolvidas; quanta informação revelar e em que ponto da história, e assim por diante. Todas essas decisões são tomadas quase inconscientemente, mas todas terão um efeito sobre o valor de entretenimento ou choque da história, como o ouvinte reage a determinados eventos e como eles julgam os diferentes participantes (BENYAHIA; MORTIMER, 2013).

Em *Film Studies*, o estudo da narrativa, conhecido como narratologia, diz respeito às semelhanças estruturais e à função das narrativas em todo o filme. Em outras palavras, examina-se como os filmes contam histórias e por que assumem a forma que fazem. Sendo assim, a narratologia está mais preocupada com os aspectos estruturais de um filme do que com o assunto detalhado. Essa ênfase levou a acusações de que ela era muito geral como uma abordagem, que não levava em conta as especificidades do estilo "fílmico" na maneira como a teoria do autor fez – onde a ênfase estava na análise textual detalhada da *mise-en-scène*. (BENYAHIA; MORTIMER, 2013).

## 2.4 LAW FILMS: FILMES DE DIREITO

Para adentrar na relação existente entre Cinema e Direito<sup>33</sup>, interessa definir o que é considerado um *Law Film*, que inicialmente pode ser entendido como os filmes que apresentam uma geografia jurídica. Contudo, determinar o que pode ser admitido como um filme de Direito e o que não pode não é uma tarefa fácil. Há também a questão adicional de como a Teoria Jurídica e a Teoria do Cinema podem

---

<sup>33</sup> A abordagem jurídica pode estar presente em filmes de maneira geral, além do que entende-se que todos os filmes carregam uma determinada linguagem normativa, contudo, parte-se do pressuposto que *law films* não são um gênero específico dentro da área cinematográfica, porém são eles que importam para esse trabalho.

se cruzar em relação aos *Law Films*. Talvez seja necessário indicar, no início, que se aborda esse assunto com origens mais enraizadas na Teoria Jurídica do que com qualquer experiência especializada em Teoria do Cinema (tal abordagem será realizada apenas posteriormente).

Uma maneira de determinar a presença e a validade de uma área é examinar o assunto; com o estudo jurídico, isso significará qualquer caso, legislação e texto acadêmico. É aqui que o filme e a lei são tão radicalmente diferentes; o fundamento gira em torno do filme, da história narrada, e, em grande parte, de alguns textos, em sua maioria de origem norte-americana. A questão com um assunto tão original e desconhecido é essencialmente um dos pontos de partida. Pode-se dizer que existem dois elementos-chave para essa problemática: definir os filmes que são aceitos como pertencentes à categoria de filme de Direito e como estabelecer a natureza dos filmes legais. O desafio inicial é combinar esses dois elementos, para posteriormente possibilitar a exploração de perspectivas mais amplas (GREENFIELD; OSBORN; ROBSON, 2001).

O estabelecimento dos limites para uma área de análise acadêmica é certamente um conceito com o qual os estudiosos do Direito estão familiarizados. Em certo sentido, a compartimentação tradicional do Direito em disciplinas distintas de estudo é algo artificial e resultado do desenvolvimento histórico de livros didáticos, entre outros fatores (SUGARMAN, 1991).

Da mesma forma, novas áreas do Direito se desenvolveram à medida que se tornou evidente que há um conjunto de princípios legais que se aplicam a uma área distinta. Em um nível, isso pode ser uma fragmentação de diferentes tipos ou áreas da lei que podem afetar um ramo novo ou emergente. Uma analogia aqui pode ser feita com a teoria da cor e, em particular, as ligações entre cores primárias, secundárias e terciárias – sujeitos emergentes podem construir ou sobrepujar as cores primárias tradicionais (os temas centrais) e de fato serem coalizões ou fragmentação dessas cores, sujeitos principais (sujeitos secundários ou terciários). Isso é ainda mais complicado pelo fato de o campo da investigação se deslocar para fora dos assuntos da "lei" para abranger áreas como Psicologia, Literatura, Sociologia ou até mesmo *Film Studies* e Cinema (GREENFIELD; OSBORN; ROBSON, 2001).

Seria possível sustentar que um primeiro contato do mundo jurídico com o Cinema reflete uma visão diferente sobre o que o Direito e os advogados no geral

enfrentam cotidianamente, entretanto, atualmente é necessária uma visão jurídica além da aplicação estrita das normas. Além disso, há uma percepção crescente de que a prática da lei, e de fato a importância da lei, se espalha amplamente pela sociedade. A tentativa de definir o que está dentro dos parâmetros do filme jurídico é influenciada por essa crença de que há muito mais na lei do que o estudo das regras jurídicas e da aplicação dessas regras. Colocado em termos cinematográficos, há muito mais na lei do que um drama no tribunal, e este capítulo busca desenvolver o conceito de até onde a noção do filme legal se estende, levando em consideração que quanto mais ampla for a definição de lei e sua função, maior a dimensão do gênero do filme legal (GREENFIELD; OSBORN; ROBSON, 2001)

Grande parte das pesquisas e estudos envolvendo a área do Direito e Cinema baseiam-se apenas na história narrada no filme a fim de construir uma perspectiva própria do que ali é passado, considerando somente a imagem da lei no filme. Contudo, a questão da amplitude dos filmes em análise e, talvez mais importante, a justificativa para sua seleção, é muitas vezes problemática. O ponto de partida tem sido um entendimento compartilhado entre escritor e público do que é um *Law Film* pois muitas vezes, ele é chamado de "drama de tribunal" ou "filme de julgamento" (GREENFIELD; OSBORN; ROBSON, 2001).

Partindo-se do pressuposto que, além de arte, o Cinema é um meio de comunicação em massa, inserido numa lógica de mercado, deve-se levar em consideração a necessidade de um grande alcance, ou seja, uma grande audiência. Nesse sentido, cumpre estabelecer de que maneira um filme envolvendo a temática jurídica, que por natureza é positivista, calcada na letra fria de lei e que tem característica muito mais objetiva do que subjetiva, pode envolver os espectadores.

Pode-se abordar a solução desse impasse de duas formas. Primeiramente, classificando com base no propósito crítico da investigação. A segunda forma é tentar chegar a um consenso comum sobre o que é um *Law Film* e então estabelecer convenções relevantes para isso. A lei, em um sentido restrito, como um conjunto de regras de governo, pode ser vista como inerentemente desinteressante e a maioria dessas regras está relacionada a assuntos sem importância e apelo cinematográfico. Dito isso, pode-se afirmar que o fascínio do público pelas minúcias de detalhes nos julgamentos televisivos e outros julgamentos da "vida real" aponta para longe dessa noção. No entanto, é possível argumentar que há vários outros fatores significativos em ação e é pouco provável que pequenas disputas criminais



ou civis ofereçam uma profundidade suficiente para a narrativa. Assim, não são as regras do Direito que fornecem o fascínio essencial para manter a atenção do público, mas sim o contexto humano e social da disputa, muitas vezes, o elemento-chave é a questão social ou moral mais ampla que está sendo debatida por meio da lei (GREENFIELD; OSBORN; ROBSON, 2001).

A questão desenvolve-se também ao considerar que nem todo o filme que se passa em sala de audiências, ou que tem elas como pano de fundo, possui em seu enredo uma temática necessariamente jurídica. Muitas vezes, películas que não mostram togas nem malhetes possuem uma carga jurídica muito mais expressiva.

Toda a concepção criada em função do que de fato é um filme de Direito, resulta em inúmeras questões, igualmente problemáticas, referentes às diferenças de análise entre assuntos inicialmente tão distantes. Direito e Cinema são assuntos que foram fortemente influenciados por uma série de teorias políticas e sociais, e há a questão de como é possível relacionar as várias perspectivas teóricas ao estudo do Cinema e da Lei.

Given the broad range of theoretical perspectives that have emerged within both law and film studies, legal film would seem to be an area ripe for significant theoretical discourse. We suggest that the framework of applicable legal theory ought to be kept as broad as possible and encompass notions of postmodern jurisprudence. One of the traditional debates to which law students are introduced at an early stage in their studies is between those who argue that law is no more than a human construction and those who suggest law transcends mere human agency. This 'naturalist-positivist' debate could be reflected, or indeed fought out, in legal films and it is possible to find examples of both ideas within the same film, such as *The Verdict* (1982). In another example, ideas from legal realism can be identified in the courtroom scenes in *Serial Mom* (1994). Whilst this provides one route into theory, it is perhaps other theoretical aspects that have been influential in film studies that may provide a more immediate relevancy. A key area of debate is the representation of women, ethnic minorities and lesbians and gay men within mainstream film (GREENFIELD; OSBORN; ROBSON, 2001, p. 24)<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> "Dada a ampla gama de perspectivas teóricas que surgiram nos estudos sobre direito e cinema, o cinema legal parece ser uma área propícia para um discurso teórico significativo. Sugerimos que o arcabouço da teoria jurídica aplicável deve ser mantido o mais amplo possível e abranger as noções de jurisprudência pós-moderna. Um dos debates tradicionais aos quais os estudantes de Direito são introduzidos em um estágio inicial de seus estudos é entre aqueles que argumentam que a lei não é mais que uma construção humana e aqueles que sugerem que a lei transcende a mera ação humana. Esse debate "naturalista-positivista" poderia ser refletido, ou até mesmo combatido, em filmes legais e é possível encontrar exemplos de ambas as idéias dentro do mesmo filme, como *The Verdict* (1982)<sup>34</sup>. Em outro exemplo, idéias do realismo legal podem ser identificadas nas cenas do tribunal em *Serial Mom* (1994)<sup>34</sup>. Embora isso forneça um caminho para a teoria, talvez sejam outros aspectos teóricos que influenciaram os estudos de filmes que podem fornecer uma relevância mais

Nesse sentido, cumpre também citar que a figura principal dos filmes que envolvem a temática jurídica é quase inevitavelmente um homem branco e heterossexual. Naturalmente, aí apresenta-se um complexo território teórico, não apenas por causa da estrutura social, mas também pela terminologia empregada; além disso, em termos de raça, há uma questão sobre o uso da branquidade como classificação<sup>35</sup> (GREENFIELD; OSBORN; ROBSON, 2001).

A branquidade pode ser definida como “a construção histórica, social e no imaginário das identidades ditas brancas tem grande relevância para a compreensão da sociedade e dos padrões de relações raciais dominantes”<sup>36</sup>.

Ainda, Frankenberg apresenta alguns elementos estruturais ao conceito de branquidade: a) local de vantagem em sociedades alicerçadas na opressão racial; b) é um “ponto de vista”; c) é um local de produção de padrões e identidades culturais; d) geralmente é denominada ou deslocada dentro das denominações étnicas ou de classe; e) a definição de “branco” muitas vezes é um registro de limite da própria categorização, variando em função da época e lugar; f) é cruzada por variadas áxis de privilégios, que não diminuem a “vantagem” obtida pela cor; g) é resultado da história e é uma espécie de correlação. A branquidade não existe em si mesma, necessita de construções sociais diversas dela. Isso não quer dizer que não possua efeito material e discursivo (FRANKENBERG, 2004).

Ou seja, ao dizer que ela não existe sozinha, pressupõe-se uma estrutura que a financie, e o Cinema pode ser uma grande ferramenta na perpetuação desse

---

imediate. Uma área chave do debate é a representação de mulheres, minorias étnicas e lésbicas e homens gays dentro do cinema convencional.” (tradução nossa).

<sup>35</sup> Aqui se reconhece o aumento significativo nos últimos anos de protagonistas mulheres e também de protagonistas negros em seriados e filmes, tais como: *How to get away with murder*, *Suits*, *Dear White People*, contudo não se pode afirmar que essa mudança seja definitiva e que quebre estereótipos que estão sendo construídos há tantos anos. “E como se não bastasse a pouca representação negra no grosso dos filmes hollywoodianos, quando eles aparecem, na maioria das vezes é para reproduzir estereótipos racistas cretinos. E eu não estou falando só dos clássicos estereótipos racistas do Negro Bandido/Malandro/Preguiçoso/Serviçal. Embora muitos filmes ainda reproduzam esse tipo de estereótipo e ele ainda ser predominante nas novelas brasileiras, Hollywood, em geral, sacou que estava fazendo merda e fez um esforço consciente de mudar isso. Nessa tentativa mal-ajambrada de compensar seus erros passados, no entanto, acabou criando uma nova leva de estereótipos racistas para racista nenhum botar defeito. Estereótipos como o negro mágico, o negro que precisa de um branco que o salve, o negro que não merece uma mulher branca e por fim a negra arretada.” VASCOUTO, Laura. “4 estereótipos racistas que Hollywood precisa parar de usar.” Disponível em <http://nodeoito.com/estereotipos-racistas-hollywood/> acesso em 14 de jul. 2018.

<sup>36</sup> Fernando Rosa Ribeiro, professor do Departamento de História da Universidade de Campinas em apresentação do Livro: Branquidade: Identidade branca e multiculturalismos. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

conceito ao levar para as telas uma maioria de advogados, juízes ou operadores do Direito representados apenas por homens brancos e em grande parte heterossexuais.

Sendo assim, a branquitude pode ser entendida como uma protetora tácita de privilégios, aonde a questão da raça é envolvida em um pesado silêncio, longe da ideia de diferença e muito mais próxima da concepção de castas, ao passo que tais divisões são engendradas e desencontradas.

Esse ponto é bem óbvio quando se aborda a grande maioria dos filmes de direito ou, mais especificamente, os advogados retratados nessas películas. A maioria dos filmes é sobre advogados, não advogados brancos, ou seja, a mecânica dos filmes de direito é dominada por uma interpretação da lei de classe média branca e do sistema legal; Logo, a raça pode ser uma questão moral focal, mas as características raciais do advogado raramente são uma característica central (GREENFIELD; OSBORN; ROBSON, 2001).

Young faz um ponto crucial sobre a tentativa de extrair contrastes quando se refere a imagens de pessoas negras:

A great deal of critical work has been concerned with representation and the relationship between the external reality referred to and the image constructed of it. This relationship is problematic if it is implied that there is some direct transfer of material reality from the object to the image. It is a difficult and complex subject which extends and problematizes debates about producing positive images or combatting stereotypical imagery (YOUNG, 1995, p. 8) <sup>37</sup>.

É necessário esclarecer que não se presume que a lei seja independente de considerações ideológicas e que atue de maneira neutra. O que se assume é que os ideais e o mito de imparcialidade da lei são os pressupostos nos quais os advogados fictícios atuam. Pretende-se nesse sentido, a personificação dos juristas e do direito apresentado em tela e não a comparação direta entre o direito real e o direito que se apresenta nos filmes.

---

<sup>37</sup> “Grande parte do trabalho crítico tem se preocupado com a representação e a relação entre a realidade externa referida e a imagem construída a partir dela. Essa relação é problemática se estiver implícito que há alguma transferência direta da realidade material do objeto para a imagem. É um assunto difícil e complexo que amplia e problematiza debates sobre a produção de imagens positivas ou o combate a imagens estereotipadas” (tradução nossa).

Ao afirmar que *Law Films* estão além dos cenários de tribunais, deve-se então considerar qual é o papel e a função do Direito dentro da sociedade e como isso é traduzido em filme. O conceito chave é provavelmente a relação entre Direito e Justiça, sendo assim, deve-se conceber um gênero que tenha importância suficiente para torná-lo uma ferramenta útil de pesquisa e ensino interdisciplinar.

Cabe dizer que:

There are then two factors that may be applied to the question of justice: formal and informal enforcement, though these may exist separately or co-terminously. For example, with vigilante films the emphasis is solely on an informal subjective method and system of the enforcement of justice. At the other end of the scale is the formal process of law, though often there will be an element of informal or improper justice such as within *Suspect* (1987). In order to qualify as a law film the following characteristic(s) must be present in some shape or form: the geography of law, the language and dress of law, legal personnel and the authority of law. This excludes films where 'justice' is enforced outside of any legal framework for example, war films, social dramas and family sagas (GREENFIELD; OSBORN; ROBSON. 2001, p. 24)

<sup>38</sup>.

Em outras palavras, sabe-se da dificuldade de delimitar o campo de pesquisa acerca do que de fato é um Law Film. O Direito é um universo expandido o suficiente a ponto de parecer inviável a aproximação a um segundo universo, igualmente complexo e de certa forma estranho ao campo jurídico, que é o Cinema.

Como dito anteriormente, de acordo com os estudos *Law and Film*, esta categoria de filmes é conhecida como *filmes de Direito* ou *cinema jurídico (Law films)*, e seu foco, evidentemente, é composto pelos *filmes de tribunal*, estes chamados de *trial films* ou *courtroom dramas*, que mostram as muitas faces da profissão jurídica: o processo legal, o fórum, a sala de audiência e seus personagens<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> “Existem dois fatores que podem ser aplicados à questão da justiça: formal e informal, embora estes possam existir separadamente ou coexistentemente. Por exemplo, com filmes de vigilantes, a ênfase está unicamente em um método subjetivo informal e sistema de aplicação da justiça. No outro extremo da escala está o processo formal da lei, embora muitas vezes haja um elemento de justiça informal ou imprópria, como em *Suspect* (1987). Para se qualificar como um filme legal, as seguintes características devem estar presentes em alguma forma ou forma: a geografia da lei, a linguagem e a roupa da lei, o pessoal legal e a autoridade da lei. Isso exclui filmes em que a "justiça" é aplicada fora de qualquer estrutura legal, por exemplo, filmes de guerra, dramas sociais e sagas familiares” (tradução nossa).

<sup>39</sup> A grande maioria dos filmes considerados *trial films* ou *courtroom dramas*, são produzidos em Hollywood e mostram um sistema jurídico fundado na *Common Law*. Essa questão deve ser levada em consideração sob pena de uma análise jurídica comparativa inócua.

Contudo, segundo Greenfield, Osborn e Robson (2001, p. 28)

As indicated, this model has dominated because of the pedagogical interests of the scholars involved. There has also been a tendency to try to delimit the field of enquiry. In order to develop a clearer understanding of the filmic portrayal of aspects of the phenomenon of law, it is necessary to examine more than the mainstream 'trial movie'. The fictional cinematic representation of the legal system and its personnel, and the transposition of real-life justice issues into film involves more. Outside the standard courtroom or legal procedural there are a range of different genres and styles, like Westerns and science fiction, which involve the broader issue of justice<sup>40</sup>.

Sendo assim, sabe-se que para fins práticos é necessária uma certa delimitação acerca do assunto, para possibilitar uma aproximação teórica e prática do filme que está sujeito à análise com a área profissional em questão. Todavia entende-se que o critério delimitativo fundamental é o interesse que um determinado filme ou grupo de filmes possa ter para o aprimoramento da preparação dos estudantes para a prática judicante, o que conduz à investigação sobre quais filmes são mais aptos a desempenhar tal mister. A delimitação, assim entendida, caracteriza-se pela procura de um cinema jurídico. Em outras palavras, filmes que de alguma maneira consigam atingir o proposto almejado pelo modelo predominante de educação jurídica, que é a formação profissional do estudante.

Desse modo, esse capítulo pretendeu elucidar a ligação entre os campos de Direito e Cinema, com o objetivo de traçar teoricamente uma junção entre ambas as áreas que no campo prático encontram-se tão distantes. Importa salientar, mais uma vez, que se aborda esse tema a partir de um olhar alinhado aos ensinamentos do Direito, com raízes na teoria jurídica. Contudo, buscou-se a teoria do Cinema para dar cientificidade a uma possível análise de seu objeto, uma vez que a simples observação do filme como um produto de mídia prejudica toda a riqueza teórica que

---

<sup>40</sup> “Como indicado, este modelo dominou por causa dos interesses pedagógicos dos estudiosos envolvidos. Houve também uma tendência a tentar delimitar o campo de pesquisa. A fim de desenvolver uma compreensão mais clara do retrato fílmico de aspectos do fenômeno da lei, é necessário examinar mais do que o "filme experimental" convencional. A representação cinematográfica fictícia do sistema legal e do seu pessoal, e a transposição de questões de justiça da vida real para o cinema, envolve mais. Fora do tribunal padrão ou dos procedimentos legais, há uma variedade de diferentes gêneros e estilos, como faroestes e ficção científica, que envolvem a questão mais ampla da justiça.” (tradução nossa)

nele se insere. Em virtude disso, foi definida uma ligação entre Direito, Cinema e Cultura, a fim de indicar o ponto aonde todos se ligam, ou ainda, demonstrar que de fato eles não estão separados, uma vez que o Direito participa da produção de significados dentro do sistema semiótico compartilhado de uma Cultura, e é também um produto dessa Cultura e das práticas que a reproduzem. Logo após, demonstrou-se como a área de *Film Studies* engendrou academicamente o que antes era feito apenas tecnicamente pelos estúdios de Cinema. Dentro dessa perspectiva foi enfrentada toda a construção fílmica e quais os principais pontos a serem observados em uma película, levando sempre em consideração que, além de arte, o Cinema é um meio de comunicação em massa, inserido numa lógica de mercado. Sendo assim, finalmente buscou-se elucidar o que poderia de fato ser considerado um *Law Film*, definindo-se que para a análise geral, qualquer filme, se bem analisado e contextualizado consegue ser integrado ao campo de “Direito e Cinema”.

### 3 FUNDAMENTOS E MÉTODOS PARA DIREITO E CINEMA

Nesse segundo capítulo, a fim de estabelecer uma ligação prática com o a correlação entre Direito, Cinema e Cultura e com as ferramentas de análise de *Film Studies* é apresentada inicialmente uma breve exploração de como estão estruturados atualmente os estudos e as pesquisas interdisciplinares em Direito, dando especial atenção à área do “Direito e Literatura”. Após, é abordada a fundamentação metodológica que servirá como base para os estudos e pesquisas em “Direito e Cinema”. Na sequência é definida a fundamentação teórica, com base nas pesquisas de Douglas Kellner sobre estudos culturais. Na segunda parte, é realizada uma análise de artigos disponíveis nos bancos de dados que possuem a temática de “Direito e Cinema” de forma definida em seus assuntos, verificando de que forma o Cinema vem sendo utilizado para essa prática.

Por fim, propõem-se duas formas de pesquisa e compreensão dos filmes dentro da área de “Direito e Cinema”. A primeira delas é, com base na escola de Annals, a utilização das obras cinematográficas como fonte histórica de observação dos fenômenos jurídicos e conseqüentemente sociais. Logo após, é proposta a ideia da mídia cinematográfica como fonte de análise da formação da consciência popular sobre o que é Direito, através da perspectiva foucaultiana sobre poder, saber e discurso, com referências ao capital simbólico de Bourdieu e com base na análise crítica proposta por Douglas Kellner.

#### 3.1 ESTUDOS E PESQUISAS INTERDISCIPLINARES EM DIREITO

A compreensão de que a norma positiva não deve ser a única balizadora da definição acerca do que é Direito e de que forma o Direito existe na sociedade, trouxeram para o palco outras áreas do saber – Sociologia, Filosofia, Psicologia, Política, Antropologia e afins, e a Literatura foi uma das ferramentas para que essa percepção pudesse vir à tona.

Pesquisas que buscam uma aproximação entre Direito e estudos culturais, apesar de serem escassas, já foram realizadas no Brasil. Como exemplos interessantes e pioneiros pode-se citar a dissertação de Amanda Muniz Oliveira, que sob a orientação do Professor Doutor Horácio Wanderlei Rodrigues, apresentou para

obtenção do título de Mestre em Direito pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, o trabalho intitulado “Faça o que tu queres, pois é tudo da Lei”: representações do Direito no rock de Raul Seixas”, propondo uma interdisciplinaridade entre Direito e Rock (OLIVEIRA, 2016).

Falando sobre Direito e Cultura Pop importa citar a série de livros “DiPop – o Direito na Cultura POP” que se dedica exclusivamente ao tema. O mais recente volume, organizado por Bolesina, Gervasoni e Dias (2017) traz artigos que versam sobre as mais variadas formas de expressão da Cultura pop a partir de um olhar jurídico. Abordando temas como o peso da branquidade no debate sobre mulheres negras, a partir pesquisas nas músicas da cantora pop Beyoncé (SILVEIRA; BUDO, 2017), passando pelo Cinema ao analisar o casamento homoafetivo com base no filme “Amor por Direito” (COPATTI; BRIANCINI, 2017), até uma análise do monitoramento de dados pessoais pelo Estado utilizando como pano de fundo o livro “O Círculo” (WEGLER; FORTES, 2017).

Exclusivamente ao que tange à área do Direito e Cinema, dentre algumas produções, destaca-se o livro “O Direito no Cinema”, um livro relato de experiência didática no Direito que lança mão do Cinema como ferramenta para o ensino do Direito, de autoria de Gabriel Lacerda (2007).

Contudo, as pesquisas e estudos interdisciplinares no Direito que envolvam uma perspectiva cultural focam, em sua maioria, em uma faceta artística e um ótimo exemplo é a área de Direito e Literatura. O entendimento de que o Direito não está preso à letra fria da lei fez com que os estudos envolvendo pesquisas relacionadas à validade, à efetividade e à própria Teoria do Direito ganhassem espaço. A área do ‘Direito e Literatura’ também pode ser incluída nesse rol produção teórica; dentro da área, é rica e abundante, tanto nas bibliotecas jurídicas quanto nas plataformas de dados.

Um dos primeiros registros que conecta as áreas do Direito e Literatura é a obra *Law and Lawyers in Literature* de 1883, de autoria de Irving Browne. Foi, contudo, no início do século XX, que a interdisciplinaridade entre Direito e Literatura ganhou força. Diversos estudos e pesquisas foram realizados acerca desse campo de trabalho; contudo alguns autores se destacaram e sedimentaram as bases para um longo caminho que seria percorrido – e ainda é. Os desbravadores de um movimento que ganhou o nome de *Law and Literature Movement*, definiram



conceitos e apontaram direções que só foram possíveis de serem seguidas pelas contribuições que suas escritas tiveram no movimento (BROWNE, 1883).

Nos Estados Unidos da América, os pesquisadores mais influentes e pioneiros foram Lon Fuller, Benjamin Nathan Cardozo e John H. Wigmore. Esse último exerceu o magistério em importantes universidades americanas e aprofundou suas pesquisas na área das provas judiciais. No tocante ao Direito e Literatura, um de seus trabalhos com maior destaque está relacionado ao enfrentamento da interpretação dada ao Novo Testamento. Por sua vez, Benjamin N. Cardozo teve sua pesquisa na área de Direito e Literatura mais próxima da questão relacionada à influência da fala jurídica, tanto advocatícia quanto jurisdicional, na gênese do Direito. Em outras palavras, ele afastava a ideia de que o juiz ou o advogado seguem exclusivamente e ditam apenas o que está previsto e positivado, bem como afirmava que o Direito se cria no julgamento. Um dos motivos de sua notoriedade foi a participação, em 1914, como juiz no caso MacPherson<sup>41</sup>, aonde se destacou pela decisão e também pela forma narrativa que conduziu o caso (GODOY, 2008). Ele entendia que o Direito estava a serviço das necessidades do ser humano e não da cobiça dos influentes e poderosos (POSNER, 1990).

Em 1973, James Boy White publicou *The Legal Imagination* e focou no ensino e estudo da lei. Posteriormente em 1979, Allen Smith apontou para um ressurgimento de Direito e Literatura, porém como disciplina de ensino jurídico (REF, ANO).

No Brasil, não se pode falar em Direito e Literatura sem mencionar a Rede Brasileira de Direito e Literatura<sup>42</sup>, que além de promover a pesquisa e o estudo sobre área, ainda realiza a publicação da *Anamorphosis* – Revista Internacional de Direito e Literatura, produz o programa TV Direito & Literatura na TV Justiça e organiza o Colóquio Internacional de Direito e Literatura (CIDIL). Entre os expoentes brasileiros da área deve-se citar André Karam Trindade, Henriete Karam, Lenio Luiz Streck, Arnaldo Sampaio de Moraes Godoy entre tantos nomes importantes.

---

<sup>41</sup> Para saber sobre o caso MacPherson vs. Buick: MacPherson v. Buick Motor Co., 1914 N.Y. App. Div. LEXIS 5051, 161 A.D. 906, 145 N.Y.S. 1132 (N.Y. App. Div. Jan. 21, 1914)

<sup>42</sup> Para mais informações acesse: <http://www.rdl.org.br/>. Acesso em 02 jul. 2018.

Logo, pode-se afirmar que a área de Direito e Literatura possui produção relevante e um histórico novo, porém robusto. Contudo, não é possível afirmar o mesmo da área de Direito e Cinema. Em função disso, em virtude da escassez de produção, importa definir a teoria de base e a fundamentação teórica que suportam tais estudos.

### **3.1.1 Fundamentação metodológica para o Direito e Cinema**

As análises sobre Direito e cultura popular têm ligação com outras abordagens jurídicas interdisciplinares, como Direito e História, Direito e Economia, Direito e Filosofia – cada um dos quais ajudou a legitimar a ideia da interdisciplinaridade do próprio Direito.

Para sustentar a proposição do campo de “Direito e Cinema” como uma alternativa dentro da área do Direito, deve-se atentar para os fundamentos teóricos e os conceitos metodológicos.

A ligação entre Direito e Cinema, em função de sua origem, favorece uma variada gama de questionamentos e de interpretações que podem divergir entre si. De fato, pode-se afirmar que o único ponto uníssono entre todos os trabalhos nessa área é o fato de que o Direito é trabalhado de alguma maneira em conjunto com o Cinema (ROBSON, 2005).

Para Greenfield, Osborn e Robson (2001), a cultura popular se estabeleceu como área de análise acadêmica para várias disciplinas, contudo a sua efetivação dentro da área do Direito caminha a passos mais lentos. Afirmam existir variadas razões para isso, quais sejam, primeiramente que os currículos das Faculdades de Direito estão em sua maioria baseados ainda na tradição da letra fria<sup>43</sup> de lei e sua hegemonia pode ser observada nos diversos livros-texto, livros de casos e manuais produzidos atualmente. Em partes, essa resistência pode ser imputada à relutância da academia jurídica às mudanças, por diversas vezes distante da comunidade acadêmica mais ampla e com determinado conservadorismo inato que limita ideias mais progressistas. Não se nega, assim, as mudanças que ocorreram nos currículos

---

<sup>43</sup> No texto original encontra-se a expressão “black letter”, em tradução literal “letra negra”, contudo, considerando os estudos e as práticas decoloniais no Brasil, optou-se pela tradução “letra fria” sem prejudicar em absoluto o entendimento. Sobre estudos decoloniais ver FREITAS; FLAUZINA e GONZALEZ (ANO).

de Direito, contudo tais mudanças aconteceram em função de exigências profissionais. É preciso reconhecer que a exigência de estudar um assunto específico é determinada pelas profissões, de modo que o diploma de Direito retenha seu status como um diploma de qualificação.

Em outras palavras, pode-se dizer que os primeiros a se aventurarem pela área utilizavam o filme apenas como pano de fundo, com função ornamental – erro que ocorre até os dias atuais. Osborn afirma que

Both Family Law and Labour Law are, for example, good examples of this phenomenon; both are responsive to societal and legislative changes. However, a key aspect of such ‘new’ subjects is not so much the subject matter itself, but the approach adopted. For example, Labour Law could be seen on one level as particular sub-strata of contract, tort and EU Law, although on another it might be seen as a heavily politicized course and the approach and coverage would reflect this accordingly. Similarly,...any new subject can be reactionary and mundane and not necessarily as vibrant and dynamic as the area might suggest; ‘new’ does not necessarily equate with ‘critical’ or ‘contextual’” (OSBORN, 2001, p. 164)<sup>44</sup>.

A área de "Direito e Cultura Popular", embora de origem relativamente recente, é mais um exemplo de uma mudança para uma abordagem mais contextual. Dentro do amplo campo do Direito e da cultura popular há um enigma: não há um corpo de leis óbvio e, em grande parte, o delineamento do assunto é altamente subjetivo. Isto é agravado ainda mais pelo fato de que a cultura popular é, em si, um termo “carregado”, e talvez esse seja o motivo pelo qual não recebeu a atenção acadêmica devida.

Dito isso, adentra-se na problemática estrutural do campo em tela. Por estar localizado em uma área nebulosa, aonde Direito e cultura popular se encontram, e principalmente por ainda ser uma área nova, a construção da interdisciplinaridade entre Direito e Cinema deve ter seus termos, objetos e métodos de análise bem

---

<sup>44</sup> “Tanto o Direito de Família quanto o Direito do Trabalho são, por exemplo, bons exemplos desse fenômeno; ambos respondem às mudanças sociais e legislativas. No entanto, um aspecto fundamental de tais “novos” assuntos não é tanto o assunto em si, mas a abordagem adotada. Por exemplo, a Legislação Trabalhista pode ser vista em um nível como um substrato particular de contrato, ato ilícito e Direito da UE, embora em outro possa ser visto como um curso altamente politizado e a abordagem e cobertura refletiriam isso de acordo. Similarmente, qualquer assunto novo pode ser reacionário e mundano e não necessariamente tão vibrante e dinâmico quanto a área possa sugerir; “novo” não significa necessariamente “crítico” ou “contextual” (tradução nossa).

definidos. Dada toda a problemática que ronda a definição de estrutura acerca das pesquisas e estudos sobre Direito e Cinema, importa entender como os principais autores que abordam o tema buscam solucionar esse impasse.

Segundo Greenfield, Osborn e Robson (2001) existem dois eixos conceituais que se entrelaçam quando se fala em Direito e Cinema: a dramaticidade e a visualidade. Essas características obviamente são mais notórias no Cinema, contudo não se pode afastar a plasticidade e a cênica que permeia os julgamentos.

Já Orit Kamir (2006) defende que existem três premissas fundamentais: a) que os modos de operação social de alguns filmes se comparam aos da lei e do sistema legal, de modo que o Cinema e o Direito acabam, os dois, por serem reflexo da sociedade no qual estão inseridos, criando uma ligação direta entre os dois; b) que alguns filmes promovem um engajamento dos espectadores no julgamento, ocasionando a confirmação de posicionamentos e c) que alguns filmes provocam a jurisprudência<sup>45</sup> popular.

Cada uma dessas perspectivas metodológicas pode exigir o emprego de várias ferramentas metodológicas, como a análise textual; concentre-se na composição do enredo ou nos personagens do filme; ler o filme no contexto de um levantamento histórico da evolução do cinema, da sociedade ou do direito; ou examinar ou destacar técnicas cinematográficas (como disparos) e escolhas cinematográficas (como fundição) (KAMIR, 2006, p. ?).

Nesse sentido, fica claro que determinados assuntos conseguem ser diretamente relacionados aos filmes de Direito, tal qual os dramas de tribunais, filmes com um advogado ou um escritório de advocacia e filmes que enfocam questões sociais, éticas e morais que são comumente associadas à arena legal (como igualdade racial, aborto, ação afirmativa, corrupção e crime), que constituem claramente esta categoria. Contudo, filmes nos quais questões sociais ou morais “legalistas” são apenas um assunto secundário podem ser muito relevantes no contexto de suas relações mútuas com o discurso e sistema jurídicos. Pode-se dizer que a interação de muitos filmes de direito com o mundo do Direito é multifacetada,

---

<sup>45</sup> Utiliza-se aqui a expressão jurisprudência na tradução mais próxima ao entendimento que se tem dentro da “Common law”, ou seja, um direito misto, que abrange o conhecimento completo do Direito.

pois diversas vezes eles possuem duas ou todas as três premissas citadas anteriormente, oferecendo assim uma combinação complexa e poderosa dessas funções cinematográfico-legais (KAMIR, 2006).

O estudo de filmes pode se concentrar nas maneiras pelas quais eles envolvem seus espectadores e audiências na visualização de certos tipos de advogados, escritórios de advocacia ou na ética da profissão legal. Alguns filmes podem ser estudados para a apresentação de ideias jurisprudenciais relativas, por exemplo, ao papel de advogados, juízes ou júris na administração da justiça. Esses vários exemplos, embora todos tratem do tema "imagem cinematográfica do advogado", demonstram três perspectivas distintas dos estudos sobre direito e cinema. Da mesma forma, estudos de direito e filmes podem examinar a construção de papéis de gênero em filmes legais e as maneiras pelas quais tal construção se assemelha ou contradiz a construção de papéis de gênero pelo sistema legal. O direito e o filme podem expor o julgamento que envolve o espectador conduzido por um filme, o que traz implicações significativas em relação às funções adequadas das mulheres em casa e no local de trabalho. O cinema e a lei também podem discutir os insights jurisprudenciais feministas populares de um filme sobre questões como o papel das mulheres como mães e as que buscam carreiras. Mais uma vez, ao tratar do tema da "construção de papéis de gênero por meio do direito e do sistema legal", cada um desses diferentes tipos de estudos de direito e filme enfatiza uma perspectiva diferente do projeto de lei e filme (KAMIR, 2005, p. 263).

Black (1999) por sua vez, determina que o suporte conceitual da área é a interação narrativa que ocorre através do que ele chama de *narrative overdetermination*, que poderia ser traduzido como a ideia de que a narrativa do filme tem um final em si mesmo.

Por outro lado, Robson (2005) separa em dois grupos: as abordagens simplesmente sistemáticas – que discutem a prática judicial, a estrutura jurídica e da sociedade e suas mudanças (envolvendo questões de gênero, raça e afins) e as que se baseiam em paradigmas abstratos e concretos que permeiam a área do Direito e da lei – quais seriam o hiperrealismo, *impact studies* e *film studies*.

Em um sentido mais lúdico e estético Sarat, Douglas e Umphrey (2005) afirmam que a imagem tem papel principal na sociedade atual, o que resulta numa ideia de domínio exercido por essas alegorias a fim de reforçar o poder que o Direito exerce além das instituições jurídicas formais.

Para complementar essa questão, pode-se atentar para o fato de que Lipovetsky e Serroy (2015) definem a nova fase da modernidade como um momento, após o período industrial produtivista, chamado de hipermodernidade que pode ser considerado ao mesmo tempo reflexivo e emocional-estético. Ou seja, cada vez mais o apelo da imagem e da estética permeiam o imaginário e a realidade coletiva, o que resulta em uma necessidade de diálogo da área do Direito com um campo tão visual e emocional quanto o Cinema.

Quanto à perspectiva metodológica, Kamir (2005) afirma que é possível empregar a análise textual (discutindo, por exemplo, o espectador implícito do filme e a resposta do espectador); focar na composição do enredo ou nos personagens do filme; analisar o filme no contexto de um levantamento histórico da evolução do Cinema, da sociedade ou da lei; observar a técnica cinematográfica (como o enquadramento) ou enfatizar as escolhas cinematográficas (como o elenco). Em contrapartida, outros autores afirmam que não existe nenhuma metodologia específica, mas não afastam a necessidade de um caminho comum a seguir (GREENFIELD; OSBORN, ROBSON, 2001).

Em função da diversidade de visões, uma das críticas recorrentes a essa nova área de estudo é a fragilidade de suas estruturas, além da necessidade latente de fornecer um fundamento teórico substancial tal como a urgência de definir um determinado plano metodológico.

### **3.1.2 Fundamentação teórica para a área de Direito e Cinema**

Assim como a ampla área de assuntos que podem ser abordados dentro da área de Direito e Cinema, as definições acerca das teorias e metodologias também são diversas. Contudo, tudo o que foi exposto até aqui, ainda que careça de um rigor metodológico e construtivo, facilita a visualização das inúmeras concepções que essa área apresenta, além de destacar as maiores urgências no desenvolvimento de bases mais sólidas para esse campo de estudos.

É cada vez mais óbvia a importância da Mídia e da Cultura para a continuidade e propagação do status da sociedade contemporânea. A necessidade de manutenção, que gera a sobrevivência do corpo social, faz com que a Cultura se torne uma importante ferramenta de cultivo de determinados comportamentos que predispoem as pessoas a consentirem com formas estabelecidas de pensamento e

conduta, integrando assim os indivíduos em um sistema socioeconômico específico. Formas de cultura midiática como televisão, cinema, música popular, revistas e publicidade fornecem modelos de papéis e gênero, dicas de moda, imagens de estilo de vida e ícones da personalidade. As narrativas da cultura midiática oferecem padrões de comportamento adequado e inadequado, mensagens morais e condicionamento ideológico, revestindo as ideias sociais e políticas com formas de entretenimento popular prazerosas e sedutoras. Da mesma forma, a mídia e a cultura do consumo, a cibercultura, o esporte e outras atividades populares envolvem as pessoas em práticas que as integram à sociedade estabelecida, oferecendo prazeres, significados e identidades. Vários indivíduos e audiências respondem a esses textos de maneira díspar, negociando seus significados de maneiras complexas e muitas vezes paradoxais (KELLNER; DURHAM, 2006).

As pesquisas realizadas dentro do campo de estudos culturais envolvendo a temática jurídica são extremamente escassas, quase nulas. Ao adentrar nesse campo, deve-se salientar que a abordagem definida para essa pesquisa é a proposta por Douglas Kellner no seu livro “A Cultura da Mídia” (2001), que reconhece a importância dos diversos modelos de estudo desenvolvidos sobre o tema e que propõe uma abordagem interdisciplinar, levando em consideração as contribuições da Escola de Frankfurt, dos estudos culturais britânicos e do que é chamado por ele de teoria pós moderna/pós estruturalista<sup>46</sup>.

A Escola de Frankfurt tem papel importante na compreensão da abordagem acerca da cultura e suas interações e é considerada por Kellner (2001) a precursora dos Estudos Culturais. Ela provém de uma tradição alemã e surge em função da necessidade de entender as sociedades capitalistas que vinham se formando e também da crítica à razão identitária que permeava as discussões de alguns cientistas sociais da Alemanha das décadas de 1920 e 1930, que baseavam suas pesquisas nas ideias de Kant, Marx, Freud, Weber e Lukács (ASSOUN, 1991).

Entre os principais expoentes frankfutianos pode-se citar Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse e Jürgen Habermas. Em um texto muito conhecido chamado “Dialética do Esclarecimento” (1969, p.57), Adorno e Horkheimer de certa forma definem o pensamento da Escola de Frankfurt sobre a

---

<sup>46</sup> Adiante será realizada a diferenciação entre as escolas e as teorias.

indústria cultural do início do século XX, em que afirmam que a cultura atual da época, passa a “falsa identidade do universal e do particular”. Além disso

Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa de público. O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem (ADORNO; HORKHEIMER, 1969, p.57).

Em outras palavras, os autores entendem que a Cultura tornou-se um produto mercantil, que não suscita o que se espera da Arte, mas o que se espera do mercado: lucro. Por isso intitulam o capítulo dessa passagem como “A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas” (p.57-79), aonde definem claramente que o objetivo dessa indústria é vender através da Arte as ideologias e posicionamentos da classe dominante (ADORNO; HORKHEIMER, 1969).

Ainda segundo os autores, os detentores do poder da indústria cultural, apoiam-se na lógica tecnicista e defendem que os padrões entregues através da “arte de massa” são originários das vontades dos consumidores e que por isso são aceitos facilmente (ADORNO; HORKHEIMER, 1969, p.58). Nesse sentido, dizem que:

Em seu lazer, as pessoas devem se orientar por essa unidade que caracteriza a produção. A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria. O esquematismo é o primeiro serviço prestado por ela ao cliente. Na alma devia atuar um mecanismo secreto destinado a preparar os dados imediatos de modo a se ajustarem ao sistema da razão pura. Mas o segredo está hoje decifrado (ADORNO; HORKHEIMER, 1969, p.59).



Ou seja, o que é tido como demanda da população e da audiência, na verdade é construído pelos próprios detentores dos meios de produção cultural, a fim de incutir no consumidor a ilusória ideia de vontade.

Em consonância com essa ideia, uma das questões que é objeto de análise dentro da perspectiva da mídia é o caso da agenda setting, ou agendamento, ainda que tenha relação mais direta e seja uma teoria dentro da área da comunicação, compactua de certa forma com o que foi proposto por Adorno e Horkheimer.

Olhando para os acontecimentos da vida política, pode-se observar como, de tempos em tempos, há algumas questões prioritárias, consideradas pela maioria das forças políticas e da mídia como as mais importantes, nas quais a atenção é colocada e é discutida mais vividamente. Da mesma forma, toda pessoa – com muito ou pouco conhecimento - pode ter em mente um conjunto de aspectos da vida pública que pessoalmente considera como mais importantes: é isso que afeta seu interesse na política, o apoio que pensam dar para a ação de certos partidos e líderes, o seu voto nas eleições. A teoria da *agenda setting*, parte do pressuposto de que na vida pública existem sempre problemas de importância primordial, contudo, essa percepção deriva diretamente do modo como a política é representada nos meios de informação (MARINI, p.3, 2011).

Segundo Dearing e Rogers:

The agenda-setting process is an ongoing competition among issue proponents to gain the attention of media professionals, the public, and policy elites. Agenda-setting offers an explanation of why information about certain issues, and not other issues, is available to the public in a democracy; how public opinion is shaped; and why certain issues are addressed through policy actions while other issues are not <sup>47</sup>(1996, p.2).

No que tange aos estudos culturais britânicos, também conhecidos como Escola de Birmingham em função da sua criação na Inglaterra pelo *Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies*, entende-se que a Cultura está dentro de

---

<sup>47</sup> “O processo da agenda setting é uma competição contínua entre os proponentes da questão para ganhar a atenção dos profissionais de mídia, do público e das elites políticas. A agenda setting oferece uma explicação do motivo pelo qual a informação sobre certas questões, e não outras questões, está disponível para o público em uma democracia; como a opinião pública é moldada; e por que certas questões são abordadas através de ações políticas, enquanto outras questões não são” (tradução nossa).

um âmbito de “produção e reprodução social”, ao definir os meios pelos quais as formas culturais eram utilizadas para a dominação social ou para resistir à essa dominação (KELLNER, 2001).

Baseados na teoria de Gramsci, os estudos culturais afirmam que a sociedade se constitui de forma hierárquica e antagonista em suas relações sociais, que tem como características principais a opressão de classe, sexo, gênero, etnia e “estratos nacionais subalternos”. Através da ideia de hegemonia e contra-hegemonia, analisam-se as relações de dominação e de resistência. Segundo Kellner

Os estudos culturais, portanto, assim como a teoria crítica da Escola de Frankfurt, desenvolvem modelos teóricos do relacionamento entre a economia, o Estado, a sociedade, a cultura e a vida diária, dependendo, pois, das problemáticas da teoria social contemporânea. (...) o ponto crucial é que subvertem a distinção entre a cultura superior e inferior – e como a teoria pós-moderna e diferentemente da Escola de Frankfurt - e, assim, valorizam formas culturais como cinema, televisão e música popular, deixadas de lado pelas abordagens anteriores, que tendiam a utilizar a teoria literária para analisar as formas culturais ou para focalizar sobretudo, ou mesmo apenas, as produções da cultura superior (2001, p.49).

Dentro da perspectiva de estudos culturais pós-modernos (sem adentrar aqui na discussão terminológica enfrentada por Kellner), pode-se citar as análises críticas das teorias feministas, multiculturalistas, de raça, orientação sexual e toda teoria de resistência que se afirma como oposição a qualquer tipo de opressão (Kellner, 2001).

Para fins desse trabalho, entende-se que o Cinema, dentro de uma perspectiva cultural, pode ser definido como uma “cultura de mídia”. Optou-se por essa terminologia com base nas considerações trazidas por Kellner, que defende a utilização de uma ampla gama de abordagens teóricas e metodológicas para o estudo da mídia, ao argumentar que o termo “cultura de massas” passa uma ideia elitista e reforça a tese da existência de cultura superior e cultura inferior, além de criar uma oposição binária que não leva em consideração todas as nuances existentes. Também afasta-se a terminologia “cultura popular” por entender que tal expressão remete a um protagonismo do povo na manifestação cultural, que não é o que ocorre nas produções cinematográficas (2001)..

Por isso diz-se que

A expressão “cultura de mídia” tem a vantagem de designar tanto a natureza quanto a forma das produções da indústria cultural (ou seja, a cultura) e seu modo de produção e distribuição (ou seja, indústrias da mídia). Com isso evitam-se termos ideológicos como “cultura de massa” e “cultura popular” e se chama a atenção para o circuito de produção, distribuição e recepção por meio do qual a cultura da mídia é produzida, distribuída e consumida. Essa expressão derruba as barreiras artificiais entre os campos dos estudos de cultura, mídia e comunicações e chama a atenção para a interconexão entre cultura e meios de comunicações na constituição da cultura da mídia, desfazendo assim distinções reificadas entre “cultura” e “comunicação” (KELLNER, 2001, p. 52).

Além disso, a expressão “cultura da mídia” possibilita o entendimento que o domínio da produção cultural, que atinge um grande número de pessoas, é exercido exclusivamente pela mídia, pois o lazer e a cultura são absorvidos pelo que é produzido pela televisão, rádio, cinema e afins.

Dito isso, pode-se afirmar que a mídia e as narrativas da cultura midiática oferecem padrões de comportamento adequado e inadequado, mensagens morais e condicionamento ideológico, revestindo as ideias sociais e políticas com formas de entretenimento popular prazerosas e sedutoras. Da mesma forma, a mídia e a cultura do consumo, a cibercultura, o esporte e outras atividades populares envolvem as pessoas em práticas que as integram à sociedade, oferecendo prazeres, significados e identidades. Vários indivíduos e audiências respondem a esses textos de maneira díspar, negociando seus significados de maneiras complexas e muitas vezes paradoxais (KELLNER, 2001).

O autor ainda define que as imagens e os sons que são mostrados pela mídia auxiliam na construção do dia a dia das pessoas, através da presença nas horas de entretenimento e, ao prover aparatos para a formação da identidade, na determinação de posicionamentos políticos e comportamentos sociais. Os produtos da indústria cultural definem o que será considerado adequado, bom e moral, ao legitimar determinadas referências como modelos de gênero, sucesso e poder. Além disso, a consciência de classe, etnias, nacionalidade, sexualidade, enfim tudo que constrói a noção de pertencimento é definido através dos mecanismos utilizados pela indústria cultura (KELLNER, 2001).

Na verdade, existem muitas formas de mídia que saturam o cotidiano e a mudança cultural da atual revolução tecnológica é tão turbulenta que está se tornando cada vez mais difícil mapear as transformações e acompanhar os discursos e teorias culturais que tentam dar sentido a tudo isso. A cultura hoje é comum e complexa, abrangendo múltiplos reinos da vida cotidiana.

A importância de tal reflexão se dá pelo fato de que

Contemporary criticism has forced students and teachers to see that there are no innocent texts, that all artifacts of the established culture and society are laden with meaning, values, biases, and messages that advance relations of power and subordination. There is no pure entertainment that does not contain representations, often extremely prejudicial, of class, gender, race, sexuality, and myriad social categories and groupings. Cultural texts are saturated with social meanings, they generate political effects, reproducing or opposing governing social institutions and relations of domination and subordination. Culture can also embody specific political discourses – liberal, conservative, oppositional, or mixed – advancing competing political positions on issues like the family and sexuality, masculinity or femininity, or violence and war. Cultural representations often transcode major political discourses and perspectives presenting, for instance, an array of positions on topics like sexuality, the state, or religion (KELLNER; DURHAM, 2006, x)<sup>48</sup>.

Em outras palavras, é como dizer que aquele que detém o discurso (da forma que for cabível em cada situação), detém o poder, pois através dele perpetua e confirma posições de seu interesse, refletindo nas vontades e percepções da população. Sendo assim, não se pode analisar a cultura de mídia descolada da teoria crítica da sociedade.

---

<sup>48</sup> “A crítica contemporânea tem forçado estudantes e professores a ver que não há textos inocentes, que todos os artefatos da cultura e sociedade estabelecidas são carregados de significado, valores, preconceitos e mensagens que promovem relações de poder e subordinação. Não há entretenimento puro que não contenha representações, muitas vezes extremamente prejudiciais, de classe, gênero, raça, sexualidade e uma miríade de categorias e agrupamentos sociais. Os textos culturais estão saturados de significados sociais, geram efeitos políticos, reproduzem ou se opõem às instituições sociais governantes e às relações de dominação e subordinação. A cultura também pode incorporar discursos políticos específicos - liberais, conservadores, opositores ou mistos - promovendo posições políticas concorrentes em questões como a família e sexualidade, masculinidade ou feminilidade, ou violência e guerra. As representações culturais frequentemente transcodem grandes discursos e perspectivas políticas apresentando, por exemplo, uma série de posições sobre tópicos como sexualidade, estado ou religião” (tradução nossa).

Finalmente, faz-se necessário destacar que as proposições acerca das possíveis fundamentações teóricas não são definitivas e nem se propõem a ser. Todavia a característica interdisciplinar da área de Direito e Cinema não deve negar a necessidade de uma reflexão profunda acerca dos fundamentos que trarão confiabilidade para essa nova proposta dentro da área do Direito.

### 3.2 ANÁLISE DO DIREITO E CINEMA NOS BANCOS DE DADOS

Ao escolher um marco teórico que não está localizado dentro do que comumente o Direito utiliza como orientação de pesquisa é importante verificar o que já vem sendo produzido dentro do campo de Direito e Cinema, a fim de compreender quais as formas de abordagem desse assunto.

Há uma grande dificuldade de encontrar escritos sobre Direito e Cinema no Brasil. Em um primeiro momento, após a busca de material na Biblioteca da Faculdade Meridional – IMED, não foram obtidos resultados adequados aos objetivos da busca. Em virtude disso foi necessário realizar a busca na internet.

Inicialmente, cabe esclarecer as limitações da pesquisa e que em nenhum momento se pretendeu realizar uma busca que esgotasse todas as fontes que existem sobre o tema. Portanto, todas as afirmações feitas aqui e todas as conclusões que daqui advirem, cobrem única e exclusivamente os dados selecionados para essa pesquisa. Apesar disso, cumpre lembrar que são dados referenciais consideráveis, uma vez que as bases de dados selecionados são de extrema relevância.

Evitou-se a busca genérica no site Google uma vez que a combinação das palavras “Direito” + “Cinema” possibilita um desfecho muito amplo, em que a grande maioria dos resultados são reportagens, matérias, textos de blogs e artigos não científicos sobre filmes que envolvem a temática jurídica e têm um viés apenas informativo. Em virtude disso, a fim de atingir uma pesquisa de caráter científico, optou-se pela busca apenas em plataforma de dados disponibilizadas pela IMED e na plataforma Capes.

A primeira base de dados utilizada para a pesquisa foi a *Directory of Open Access Journals*<sup>49</sup>, um diretório online que indexa periódicos importantes com acesso aberto e revisão por pares. Na pesquisa avançada foi utilizada a expressão “Direito e Cinema” e solicitada a busca dos termos exatos, uma vez que a busca simples selecionou todos os textos que tinham a palavra “Direito” e outros que tinham apenas a palavra “Cinema”.

Como resultado da busca avançada, surgiram apenas dois artigos: a) “Intocáveis”: a transformação do Direito à privacidade frente ao novo paradigma do espetáculo do “eu”, de Richard da Silveira Maicá e Valéria Ribas do Nascimento (2017) e b) “Cinema e Literatura como instrumentos de contenção da crise operacional do Ensino Jurídico”, de Fernando da Silva Mattos e Thais Luzia Colaço (2016).

O artigo “Intocáveis’: a transformação do Direito à privacidade frente ao novo paradigma do espetáculo do ‘eu’”, (MAICÁ; NASCIMENTO, 2017), faz uso do filme “Intocáveis”<sup>50</sup> para analisar o “rompimento dos conceitos clássicos do direito à privacidade, na sociedade em rede”, abordando o conceito de extimidade<sup>51</sup>.

Por sua vez o artigo “Cinema e Literatura como instrumentos de contenção da crise operacional do Ensino Jurídico” (MATTOS; COLAÇO, 2016), aborda a temática da crise que perpassa os cursos de Direito no tocante a seu aspecto

---

<sup>49</sup> <https://doaj.org/>. Possui na data de 28 de junho de 2018 3.155.204 artigos armazenados em seu banco de dados.

<sup>50</sup> *Intouchables*. Informações disponíveis em <https://www.imdb.com/title/tt1675434/>. Acesso em 28 de jun. 2018.

<sup>51</sup> “O advento da sociedade-confessionária marcou o triunfo definitivo daquela invenção esquisitamente moderna que é a privacidade – mas também marcou o início das suas vertiginosas quedas do apogeu da sua glória. Triunfo que se revelou ser uma vitória de Pirro, naturalmente, visto que a privacidade invadiu, conquistou e colonizou a esfera pública, mas ao preço de perder o seu direito ao segredo, seu traço distintivo e privilégio mais caro e mais cumentamente defendido. Analogamente a outras categorias de bens pessoais, de fato, o segredo é, por definição, aquela parte do conhecimento cujo compartilhamento com outros é rejeitado ou proibido e/ou estritamente controlado. O segredo, por assim dizer, caracteriza e contradistingue os limites da privacidade, sendo esta última a esfera destinada a ser própria, o território da própria soberania indivisa, dentro do qual tem-se o poder total e indivisível de decidir “o que sou e quem sou” e partir da qual podem ser lançadas e relançadas as campanhas para fazer com que sejam reconhecidas e respeitadas as próprias decisões e mantê-las como tais. Em uma surpreendente inversão com relação aos hábitos dos nossos antepassados, porém, perdemos a coragem, a energia e principalmente a vontade de persistir na defesa desses direitos, daqueles insubstituíveis elementos constitutivos da autonomia individual. Aquilo que nos assusta hoje não é tanto a possibilidade da traição ou da violação da privacidade, mas sim o seu oposto, isto é, a perspectiva de que todas as vias de saída possam ser.” Disponível em BAUMAN, Zygmund. “Extimidade”: o fim da intimidade. 2011. Tradução de Moisés Sbardelotto. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/42263-extimidade-o-fim-da-intimidade>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

operacional relacionado aos métodos didáticos e pedagógicos. Propõe a utilização da arte como forma de “sensibilizar os alunos para questões da cotidianidade, do outro, pela via da empatia”.

A segunda base de dados pesquisada foi a Scientific Electronic Library Online – SciELO<sup>52</sup>, uma biblioteca eletrônica que possui vasta coleção de periódicos científicos. Objetiva desenvolver uma metodologia para a “preparação, armazenamento, disseminação e avaliação da produção científica em formato eletrônico”.

Foi realizada a pesquisa avançada da mesma forma que a anterior e o resultado obtido foi novamente um total de dois artigos: a) “O Cinema como Instrumento Didático para a Abordagem de Problemas Bioéticos: uma Reflexão sobre a Eutanásia” de Anielle Avelina Dantas, Carlos Henrique Martins e Maria Socorro Ramos Militão (2011) e b) “Um arlequim jamais terminado. Teatro, juventude e direito à cultura na periferia francesa” de Mione Apolinario Sales (2011).

O artigo “O Cinema como Instrumento Didático para a Abordagem de Problemas Bioéticos: uma Reflexão sobre a Eutanásia” foca na utilização do filme “Mar Adentro”<sup>53</sup> para possibilitar uma reflexão acerca do direito à vida e dos desdobramentos éticos que implicam essa situação e conclui que “a exibição de um filme seguida da discussão de cenas pode ser utilizada como instrumento pedagógico significativo para atingir objetivos educacionais humanísticos dos currículos dos cursos de Medicina” (DANTAS; MARTINS; MILITÃO, 2011). Ou seja, tal artigo não se insere na temática proposta, embora trate do direito à vida e da questão da utilização do Cinema, o foco é o ensino da área médica.

Por sua vez o artigo “Um arlequim jamais terminado. Teatro, juventude e direito à cultura na periferia francesa” (SALES, 2011) utiliza o filme “A esquiva”<sup>54</sup> para tratar do direito à cultura, contudo na área de Serviço Social.

---

<sup>52</sup> “A SciELO é o resultado de um projeto de pesquisa da [FAPESP](#) - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, em parceria com a [BIREME](#) - Centro Latino-Americano e do Caribe de Informação em Ciências da Saúde. A partir de 2002, o Projeto conta com o apoio do [CNPq](#) - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.” Disponível em <http://www.scielo.br/?lng=pt>. Acesso em 28 de jun. de 2018.

<sup>53</sup> Informações disponíveis em <https://www.imdb.com/title/tt0369702/>. Acesso em 29 de jun. 2018.

<sup>54</sup> Informações disponíveis em <https://www.imdb.com/title/tt0338977/>. Acesso em 29 de jun. de 2018.

A terceira plataforma analisada foi a VLex, que é uma base de dados com foco na área do Direito que reúne produção de 134 países<sup>55</sup>. Da mesma forma que feito anteriormente, foi inserida a expressão “Direito e Cinema” e solicitada a busca dos termos exatos, uma vez que a busca simples selecionou todos os textos que tinham a palavra “Direito” e outros que tinham apenas a palavra “Cinema”.

Treze textos foram apresentados e um deles foi automaticamente descartado, pois a única menção ao tema era relacionada ao grupo de pesquisa ao qual a autora pertencia. O artigo de Sales (2011), já referenciado anteriormente, também foi obtido nessa busca, resultando em onze textos restantes.

O primeiro consistiu na apresentação da Revista *Bonijuris* que faz apenas referência ao quarto texto, o artigo “DIREITO e CINEMA: conciliação possível?” de Morton Luiz Faria de Medeiros (2012). No texto, o autor defende a utilização de filmes como um recurso didático importante no ensino jurídico, destacando que “a simples exibição de filmes ou a menção a eles em sala de aula não cumpre os propósitos esperados desse promissor recurso didático” (HUDSON, 2009).

O segundo texto “*Minority Report* – prevendo o futuro na vida real e na ficção”, utiliza mais uma vez o Cinema como pano de fundo, dessa vez para abordar a “eficácia da prevenção do crime e as garantias do estado democrático de direito”<sup>56</sup>.

O terceiro artigo, intitulado “LUZES! CÂMERA! DIREITO! Reflexões sobre uma aproximação Direito e Cinema a partir da matriz teórica de Niklas Luhmann”, parece ser o de maior aproximação com o que é proposto nesse trabalho em virtude da abordagem apresentada. Baseia-se na arte imagética, com destaque para o Cinema, buscando realizar uma análise a respeito da viabilidade de “reflexão do sistema do Direito, seu operar e sua atuação sobre um ponto que ele mesmo não pode observar (seu pressuposto operativo)” (PEREIRA, 2012) e para isso, aproxima o Direito da Arte a partir da lente sistêmica de Niklas Luhmann.

O quarto artigo, denominado “Política das imagens: estética, visibilidade e Direito”, de autoria de Eduardo R. Rabenhorst (2017), propõe uma integração entre estética e teoria social, afim de compreender o “papel que a sensibilidade desempenha no funcionamento do corpo social e na existência das pessoas que

---

<sup>55</sup> Disponível em < <https://vlex.com/> > acesso em 29 de jun. de 2018.



dele fazem parte”, contudo a palavra “estética” nesse trabalho possui maior ligação com “o estudo das experiências sensoriais da percepção do que propriamente com as artes”.

O quinto artigo é um texto de comentários do próprio autor sobre o livro “O Direito no Cinema: relato de uma experiência didática no campo do Direito” - publicado em “Os Cadernos DIREITO GV” (de 2005 a 2011), que eram formas de apresentar os relatórios de pesquisa, transcrições de seminários e textos em processo de elaboração. Tinham como objetivo divulgar a produção acadêmica da FGV DIREITO SP e, eventualmente, textos de professores e pesquisadores convidados<sup>57</sup>.

De um desses cadernos provêm os cinco artigos restantes encontrados na base de dados VLex: “Cadernos - FGV DIRETORIO Educação e Direito”, de 2015 que tem como tema o ensino jurídico, a Cultura POP e a Cultura Clássica. O primeiro texto do caderno é a introdução do livro, feita pelo organizador Pedro Rubim Borges Fortes. O texto seguinte “Reflexões sobre o ensino de Direito e Cinema”, de autoria de Kathryn Brown no qual a mesma relata alguns dos desafios e oportunidades educacionais que encontrou ao trabalhar como professora assistente na área de “Direito e Cinema”. O foco, mais especificamente, são as dificuldades que foram encontradas ao elaborar uma ementa para alunos europeus, “em uma área de estudos dominada por filmes e produtos televisivos sobre direito produzidos em países com tradição de common law, sobretudo o Reino Unido e os EUA”.

O próximo artigo, “Ensino jurídico, imaginação e reflexão: Cinema como ferramenta pedagógica para o ensino reflexivo e criativo de ‘tutela coletiva de Direitos’”, é um registro de uma experiência didática realizada na FGV DIREITO RIO nos anos de 2008 e 2009, que utilizou o Cinema como ferramenta para o ensino reflexivo e criativo da disciplina ‘tutela coletiva de direitos’. Foca na importância do “exercício de imaginação desta ferramenta pedagógica e como o uso de cinema contribuiu para ampliação dos termos do debate em sala de aula”.

Por sua vez, o artigo “Direito Internacional e Cinema: uma experiência didática” relata a montagem da disciplina homônima ministrada na UERJ entre 2006 e 2007 pela professora, e autora, Paula Wojcikiewicz Almeida, e busca demonstrar

---

<sup>57</sup> Disponível em <https://direitosp.fgv.br/publicacoes/cadernos>. Acesso em 04 de jul. 2018.

que o “Cinema não se limita a retratar temas de direito penal, mas pode ser utilizado como ferramenta didática para explorar uma infinidade de temas de direito internacional”.

Por fim, o artigo “Direito e Ópera” de Gabriel Lacerda, aborda a ideia de aproximação entre essas duas áreas utilizando como base a experiência anterior do professor na operacionalização de Direito e Cinema.

Finalmente, na plataforma Capes, mais uma vez, optou-se por pesquisar apenas artigos, de modo que a inclusão de todos os documentos da base tornaria inviável a análise. Sendo assim, foi selecionado no menu principal a busca por assunto e após, a busca avançada na qual se definiu as seguintes diretrizes: qualquer ano de publicação, tipo de material deveria ser artigo em qualquer idioma, sem data final ou inicial. Por fim, selecionou-se que os resultados deveriam ter a expressão “Direito e Cinema” e a mesma deveria aparecer no assunto. A busca resultou em dois artigos e que já haviam aparecido anteriormente nas outras pesquisas, quais sejam os artigos de Mattos e Colaço, 2016 e Maicá e Nascimento, 2017.

Por fim, de um total de 19 textos aonde: (1) a expressão aparece apenas na biografia do autor como participante de grupo de pesquisa relacionado ao tema “Direito e Cinema”, (2) é uma apresentação de revista científica, (3) é a introdução de um livro, (4) é ligado diretamente à área médica, (5) à área do Serviço Social e (6 e 7) aparecem duas vezes, têm-se um total de 11 artigos úteis para essa breve análise.

A fim de definir as abordagens principais, foram criadas quatro categorias para poder compreender de que forma está sendo realizada a produção científica dentro da área de “Direito e Cinema”.

A primeira, com um total de três textos, refere-se aos artigos que se utilizam do Cinema como pano de fundo para abordar algum direito específico: os artigos dessa categoria valem-se dos filmes que necessariamente tratam de alguma questão jurídica específica e focam exclusivamente na análise da mesma. Quais sejam: a) “‘Intocáveis’: a transformação do Direito à privacidade frente ao novo paradigma do espetáculo do ‘eu’”; b) “Cinema e Literatura como instrumentos de contenção da crise operacional do Ensino Jurídico” e c) *Minority Report* – prevendo o futuro na vida real e na ficção”.

A segunda categoria, com quatro textos, refere-se aos artigos que se utilizam dos filmes como um recurso didático e que narram experiências da utilização desse recurso em sala de aula. O enfoque dado é na forma com que o uso dos filmes contribui para uma nova perspectiva do ensino jurídico e de que forma isso se deu em sala de aula de acordo com relatos pessoais de professores que colocaram em prática. São eles: a) “DIREITO e CINEMA: conciliação possível?”; b) “O Direito no Cinema: relato de uma experiência didática no campo do Direito”; c) “Reflexões sobre o ensino de Direito e Cinema” e d) “Ensino jurídico, imaginação e reflexão: Cinema como ferramenta pedagógica para o ensino reflexivo e criativo de ‘tutela coletiva de Direitos’”.

A terceira categoria que apresenta apenas um artigo - “Direito e Ópera”, utiliza as experiências na área de “Direito e Cinema” como modelo para propor uma aproximação entre Direito e Ópera.

A quarta categoria, com dois artigos, e a que mais se aproxima ao presente trabalho, propõe uma aproximação entre o Direito e o Cinema a partir de uma matriz teórica específica. Os artigos são a) “LUZES! CÂMERA! DIREITO! Reflexões sobre uma aproximação Direito e Cinema a partir da matriz teórica de Niklas Luhmann”, que se orienta pela afinidade do Direito com a imagem cinematográfica, *aonde* a técnica possui grande relevância, tudo isso abordado a partir da teoria sistêmica de Niklas Luhmann; e b) “Política das imagens: estética, visibilidade e Direito” que cruza a estética e teoria social a fim de abordar a sensibilidade e seu papel no funcionamento do corpo social.

Sendo assim, foi possível aferir com base nessa pequena amostra sobre a produção científica envolvendo Direito e Cinema que a grande área ainda não definiu uma metodologia de análise que possibilite a observação crítica das estruturas jurídicas e de que forma elas são retratadas nos filmes. A simples utilização da película como instrumento didático, apesar da importância e do relevante auxílio que presta, não contribui significativamente para uma leitura aprofundada das relações que permeiam as variadas abordagens do Direito.

### 3.3 A LINGUAGEM DO CINEMA COMO FONTE PARA A PESQUISA EM DIREITO

Após o exposto, o próximo passo é propor duas formas de utilização do Cinema dentro do Direito. A primeira delas é a utilização das obras como fontes

históricas de observação dos fenômenos jurídicos e conseqüentemente sociais. Logo após, é proposta a ideia da mídia cinematográfica como fonte de análise da formação da consciência popular sobre o que é Direito e de que forma ele deve ser operado.

### **3.3.1 O Cinema como fonte histórica para a pesquisa do Direito**

Entende-se que o filme, pode ser importante ferramenta para tratar dos mais variados temas e através da sua construção e produção, busca retratar uma possível amostra da realidade de uma determinada época.

De acordo com a Escola dos Annales, que rompeu com tudo o que os historiadores positivistas defendiam sobre a análise da história e que de certa forma avançou a frente da historiografia marxista, ao conceber um ser humano mais integral não apenas analisando o viés economicista, a noção de fonte histórica é muito abrangente.

Constitui um documento toda fonte de informação de que o espírito do historiador sabe extrair alguma coisa para o conhecimento do passado humano, considerado sob o ângulo da questão que lhe foi proposta. É perfeitamente óbvio que é impossível dizer onde começa e onde termina o documento; pouco a pouco, a noção se alarga e acaba por abranger textos, monumentos, observações de todo gênero (MARROU, 1978, p. 62).

Em outras palavras, é como dizer que, ao considerar como documento qualquer fonte passível de informação é necessário sair apenas dos registros tidos como fáticos e visualizar o todo, ou seja, a situação em que foi forjado, quem o fez, como o fez, porque o fez e assim por diante.

A relação entre o Cinema e a História pode ser apontada inicialmente pela obra “De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão”, aonde o autor, Siegfried Kracauer, faz uma investigação da produção cinematográfica alemã do período compreendido entre 1910 até o pós-primeira guerra, aonde observa e destaca indícios psicológicos que resultariam num futuro não muito distante no nazismo. Nesse sentido ele afirmava que “só se pode compreender totalmente a técnica, o conteúdo da história e a evolução dos filmes de uma nação relacionando-os com o padrão psicológico vigente nesta nação” (KRACAUER, 1988, p.17).

Aproximadamente dez anos depois, Marc Ferro em seu livro intitulado “Cinema e História” (1992), aonde aborda a associação entre as duas áreas através da análise de alguns filmes, afirma que:

desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, que, desde a sua origem, sob a aparência da representação, doutrinam e glorificam. Na Inglaterra mostram essencialmente a rainha, seu império, sua frota; na França, preferiram filmar as criações da burguesia ascendente: um trem, uma exposição, as instituições republicanas. (p. 13).

Como visto anteriormente, o surgimento do Cinema como uma tecnologia que mostrava imagens em movimento dando a impressão mais próxima possível da realidade, foi uma revolução tanto dentro da área cultural como também modificou todas as ciências que colaboraram para a criação do primeiro cinematógrafo. Essa potencialidade em se aproximar de maneira incrível da realidade, fez com que, segundo Jean-Claude Bernardet, a burguesia se utilizasse do Cinema como instrumento para impor uma dominação cultural (1980).

De acordo com Kornis (1992), para viabilizar a utilização do filme como documento que retrata a história, o pesquisador deve se perguntar o que a imagem reflete, se essa imagem é uma expressão da realidade ou uma representação e por fim qual o grau possível de manipulação dessa imagem. As respostas a esses questionamentos serão o embasamento teórico que tornarão viável a utilização da película como fonte de pesquisa para o Direito. Dessa forma, entende-se que o Cinema é encarado como uma construção do que é considerado real, que de certa forma é modificado em função de uma interrelação entre as imagens, os sons, a palavra, numa determinada circunstância histórica.

Um ponto interessante a ser aventado em relação à ligação entre a compreensão da História e a narrativa de um filme, está ligado à característica de construção e é relacionada a essa visão que a escola de Annals trouxe ao apontar a ilusão que é a verdade absoluta, intemporal e metafísica, que os historiadores positivistas insistiam em defender, que se baseava na ideia de isenção ideológica e na postura neutra do historiador. Nesse sentido, Saliba, ao negar o positivismo histórico, afirma que a história, “se origina menos da necessidade de demonstrar que

certos acontecimentos se realizaram e, muito mais, da necessidade de se verificar o que certos acontecimentos podem significar” (1993, p. 94).

Da mesma forma, pode-se comparar a película cinematográfica com um texto de grande importância estética, sendo assim o Cinema reproduz através de um sistema simbólico, releituras do mundo, que com a junção das sequências de imagens e sons resulta em um filme completo (ALMEIDA, 1993). Ao aproximar-se da Semiótica, o autor leva em consideração todos os signos que fazem parte da obra cinematográfica, contudo peca em não enfrentar o que existe “por trás e por fora” das telas (1993, p.140).

Em contrapartida, Marc Ferro (1992), não aborda o Cinema a partir de um viés artístico: “O filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética (...) Ele está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto” (1992, p. 87). Ao aventurar-se a trabalhar a história através do Cinema deve-se, segundo o autor

partir da imagem, das imagens. Não buscar nelas somente ilustração, confirmação ou desmentido do outro saber que é o da tradição escrita. Considerar imagens como tais, com o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las. Os historiadores já recolocaram em seu lugar legítimo as fontes de origem popular, primeiro as escritas, depois as não-escritas: o folclore, as artes e as tradições populares. Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. (p. 86).

Ao utilizar-se da reflexão histórica para a utilização de *law films* como documentos passíveis de análise da evolução jurídica, deve-se atentar para diversos fatos. Em um filme que à primeira vista não está diretamente ligado ao mundo jurídico como “...E o vento levou” (1939), nunca se soube o que passava pela cabeça de Mammy<sup>58</sup>, já na película “To kill a Mockingbird” (1962), por exemplo, a

---

<sup>58</sup> Mammy, a escrava que cuidava de Scarlett O'Hara em "...E o vento levou" (1939), virou a personagem principal de um romance lançado com o consentimento dos herdeiros da escritora Margaret Mitchell, que publicou em 1936 seu famoso livro que inspirou o filme. O livro "Ruth's journey" ("A jornada de Ruth"), escrito por Donald McCaig e publicado em 2014 nos Estados Unidos pela Atria Books, não é uma continuação de "...E o vento levou", e sim a história que o precede, a chamada "prequência". No livro de Mitchell, que inspirou o filme cult de mesmo nome, Mammy sequer tem um nome real. A autora foi acusada de racismo, mas na época, seria provavelmente impossível que uma escritora branca considerasse os negros tão importantes ou reais como os brancos. Mammy vira Ruth, em referência ao personagem bíblico que é símbolo da fé e fidelidade. A partir de uma menção às origens francesas da ama de leite de Scarlett,

representação da injustiça racial é explícita ao mostrar um homem negro acusado injustamente de racismo, contudo também demonstra a necessidade de salvação que só poderia vir de um homem branco.

Nesse sentido a observação histórica levanta muitas questões acerca da veracidade ou não dos fatos

Para muitos, a única história que existe é a história vista através das luzes de Hollywood, principalmente. O cinema, muitas vezes, mostra verdades interessantes sobre a condição humana, mas é claro, não substitui a história que é escrita com base em análises e evidências [...]. Afinal qual é o limite entre ficção e história? [...] A história pode trabalhar com o cinema e o cinema pode ajudar a história? (BALDISSERA, 2006, p. 15-16).

Por fim, o filme se apresenta como um registro não neutro, que carrega certa intenção e ideias hipotéticas sobre determinado fato histórico, personalidade, povo, região, gênero e o que mais esteja descrito em seu roteiro. Logo, deve-se refletir criticamente sobre todas as representações trazidas nos filmes, por exemplo: qual o gênero da personagem que ocupa a posição mais importante no enredo, por qual motivo determinados papéis são destinados a etnias específicas, quais fatos históricos são repetidamente reproduzidos e quais não são sequer citados.

### **3.3.2 A influência da mídia Cinematográfica na construção da ideia Direito**

Com a mídia e a cultura desempenhando papéis tão importantes na vida contemporânea, é óbvio que é necessário entender o ambiente cultural para atingir certa autonomia. Segundo Kellner e Durham (2001), ainda existem muitas abordagens para o estudo da mídia, cultura e sociedade em disciplinas separadas em campos acadêmicos distintos. Frequentemente, os críticos adotam uma perspectiva única e usam um método e uma teoria específicos para entender, interpretar ou criticar textos midiáticos e culturais. Outros evitam todas as estratégias críticas metodológicas e teóricas em favor da descrição e análise empíricas.

---

o autor imaginou a infância em Saint-Domingue – ex-colônia francesa que virou o Haiti – da futura babá, uma órfã acolhida por um casal de franceses. Expulsos pelos levantes separatistas, o casal se exila nos Estados Unidos, em Savannah (Geórgia), onde a francesa fica viúva e volta a se casar, dando à luz Ellen Robillard, a futura senhora O'Hara, mãe de Scarlett. Mammy viverá sua própria vida antes de se ocupar e se dedicar à pequena Scarlett. Para saber mais: <https://www.theguardian.com/books/2014/apr/01/gone-with-the-wind-mammy-donald-mccaig>. Acesso em 20 jun. 2018.

Uma teoria é uma maneira de ver, uma ótica, que se concentra em um assunto específico. Teorias também são modos de explicação e interpretação que constroem conexões e iluminam práticas e estruturas socioculturais, ajudando assim a dar sentido à vida cotidiana. Assim, as teorias culturais e sociais são descritivas e interpretativas; eles destacam tópicos específicos, estabelecem conexões, contextualizam, fornecem interpretações e oferecem explicações. Há também um componente narrativo na teoria, como nas teorias do capitalismo de Adam Smith ou de Karl Marx, que falam da origem e gênese da economia de mercado e descrevem como ela funciona, e no caso de Marx oferecendo uma crítica e propostas revolucionárias (KELLNER E DURHAM, 2006, xi).

All social theories are perspectives that center attention on phenomena and their connections to the broader society and a wide range of institutions, discourses, and practices. As optics, or ways of seeing, they illuminate part of the social and cultural field, but may ignore or leave in darkness other dimensions. Consequently, constantly expanding one's theoretical perspectives and horizons helps to illuminate multiple dimensions of our cultural environment, providing richer and more complex understandings of our sociocultural life. Multiplying theories and methods at one's disposal aids in grasping diverse dimensions of an object, in making more and better connections, and thus provides richer and more comprehensive understanding of cultural artifacts or practices under scrutiny<sup>59</sup>.

Em outras palavras é como dizer que o mesmo objeto pode e deve ser analisado por diversos pontos de vista, sob diversos ângulos, possibilitando assim, uma análise múltipla, não apenas focada em uma única perspectiva.

Assim como Kellner (2001) lança mão da imbricação de teorias marxistas de classe, feministas de gênero, multiculturalistas e de qualquer teoria que se alinhe de forma a produzir resistência à dominação, entende-se que essa é a forma ideal

---

<sup>59</sup> Todas as teorias sociais são perspectivas que focalizam a atenção nos fenômenos e suas conexões com a sociedade mais ampla e uma vasta gama de instituições, discursos e práticas. Como ótica, ou modos de ver, eles iluminam parte do campo social e cultural, mas podem ignorar ou deixar na escuridão outras dimensões. Consequentemente, constantemente, expandir as perspectivas e horizontes teóricos ajuda a iluminar múltiplas dimensões do nosso ambiente cultural, proporcionando uma compreensão mais rica e mais complexa da nossa vida sociocultural. A multiplicação de teorias e métodos à disposição ajuda a captar diversas dimensões de um objeto, em fazer mais e melhores conexões e, assim, fornecer uma compreensão mais rica e abrangente de artefatos ou práticas culturais sob investigação.



para analisar de que maneira o Cinema, como cultura de mídia, corrobora para a construção do ideário de Direito no público em geral.

A relevância de entender as formas políticas e ideológicas que se expressam através do Cinema, apresenta-se a partir do momento em que considera-se que a mídia não é neutra e que, em virtude disso, é necessário compreender a forma como ela incorpora posições e transmite ideias, segundo Kellner

Isso significa não só ler essa cultura no seu contexto sociopolítico e econômico, mas também ver de que modo os componentes internos de seus textos codificam relações de poder e dominação, servindo para promover os interesses dos grupos dominantes à custa de outros, para opor-se às ideologias, instituições e práticas hegemônicas, ou para conter uma mistura contraditória de formas que promovem dominação e resistência. Portanto, ler politicamente a cultura da mídia significa situá-la em sua conjuntura histórica e analisar o modo como seus códigos genéricos, a posição dos observadores, suas imagens dominantes, seus discursos e seus elementos estético-formais incorporam certas posições políticas e ideológicas e produzem efeitos políticos (2001, p.76).

Em relação à linguagem, Hanks afirma que "ao se engajarem na prática linguística, e a despeito de suas intenções ou objetivos, os atores sociais são cúmplices das difusas relações de poder às quais sua linguagem é incorporada" (HANKS, 2008, p. 53), o que demonstra que a utilização da norma padrão da língua é uma forma de poder, ou como afirma Bourdieu, de capital simbólico.

[...] as 'línguas' só existem em estado prático, ou seja, sob a forma de *habitus* linguísticos pelo menos parcialmente orquestrados e de produções orais desses *habitus* [...]. A questão ingênua do poder das palavras está logicamente implicada na supressão inicial da questão acerca dos usos da linguagem e, por conseguinte, das condições sociais de utilização das palavras. Desde o momento em que se passa a tratar a linguagem como um objeto autônomo, aceitando a separação radical feita por Saussure entre a linguística interna e a linguística externa, entre a ciência da língua e a ciência dos usos sociais da língua, fica-se condenado a buscar o poder das palavras nas palavras, ou seja, a buscá-lo onde ele não se encontra. Na verdade, a força ilocucionária das expressões (*illocutionary force*) não poderia estar localizada nas próprias palavras, como, por exemplo, os vocábulos "performativos", nas quais tal força estaria indicada, ou melhor, representada, no duplo sentido. Apenas excepcionalmente em situações abstratas e artificiais de experimentação, as trocas simbólicas se reduzem a relações de pura comunicação e o conteúdo informativo da mensagem esgota o

conteúdo da comunicação. O poder das palavras é apenas o poder delegado do porta-voz cujas palavras (quer dizer, de maneira indissociável, a matéria de seu discurso e sua maneira de falar) constituem no máximo um testemunho, um testemunho entre outros da garantia de delegação de que ele está investido (BOURDIEU, 1996, p. 33; 85-87).

Quando se fala em capital, entende-se a concepção de posse, de detenção, mas resta compreender o que é detido e por quem. Quem tem o protagonismo do discurso, necessariamente possui o poder de contar a história, o que determina obviamente a construção do enredo que é feita.

Foucault (2007, p. 12) afirma que os “discursos de verdade” da sociedade, através de sua linguagem, comportamento e valores, são ligações de poder e, portanto, aprisionam os sujeitos. Em outras palavras ele afirma que o discurso é um conjunto de ideias que advêm das relações de poder entre as pessoas, que reafirma e valida as ideologias de quem os emite. O discurso é um fruto da época, do saber e do poder.

Nesse sentido, o mesmo autor defende em sua obra “A ordem do discurso” (2004), que o mesmo é regulado, selecionado e organizado dentro da sociedade, existindo assim, pautas que são proibidas de forma velada em determinados grupos. Em outras palavras é como dizer que “não temos o direito de dizer o que nos apetece, que não podemos falar de tudo em qualquer circunstância, que quem quer que seja, finalmente, não pode falar do que quer que seja” (FOUCAULT, 2004, p. 2).

Afirma ainda que dentro do discurso residem processos de exclusão, que definiu como, interdição e separação ou rejeição. A interdição se dá em função do “ritual de circunstancia”, “direito privilegiado” e “tabu do objeto que são “jogo de três tipos de interditos que se cruzam, que se reforçam ou que se compensam, formando uma grelha complexa que está sempre a modificar-se” (FOUCAULT, 2004, p. 2).

Ao falar no procedimento da separação ou rejeição, Foucault determina um antagonismo entre razão e loucura e a partir daí busca definir a verdade no discurso.

Pois, ainda nos poetas gregos do século VI, o discurso verdadeiro — no sentido forte e valorizado da palavra —, o discurso verdadeiro pelo qual se tinha respeito e terror, ao qual era necessário submeter-se, porque reinava, era o discurso pronunciado por quem de direito e segundo o ritual requerido; era o discurso que dizia a justiça e atribuía a cada um a sua parte; era o discurso que, profetizando o futuro, não apenas anunciava o que haveria de passar-se, mas

contribuía para a sua realização, obtinha a adesão dos homens e desse modo se entretencia com o destino (FOUCAULT, 2004, p. 4).

A partir disso entende-se que a ideia de verdade admitida pelo autor, nesse caso, é a mesma que advém dos gregos que afirma que a verdade está no discurso de quem tem legitimidade para proferi-lo e por isso os loucos não teriam essa capacidade, pois “a sua palavra nada vale e não existe, não possuindo nem verdade nem importância, não podendo testemunhar em matéria de justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato” (FOUCAULT, 2004, p. 2). De toda sorte, para ele, a verdade será sempre uma forma de controlar a sociedade, ou seja, de poder. Em função disso, afirma a ligação direta entre poder e saber, aonde pode-se entender que é possível a utilização do poder do discurso de forma negativa, condicionando as ideias dos receptores do discurso à ideologia de quem o profere.

Para ele o saber é tudo que pode ser traduzido na prática do discurso e que especifica de tal maneira: o domínio estabelecido por diversos objetos que irão deter ou não um status científico, o local de onde alguém tem posicionamento para “falar dos objetos de que se ocupa em seu discurso”, é um local de controle dos argumentos em que as concepções se criam, são definidas, aplicadas e transformadas e “finalmente, um saber se define por possibilidades de utilização e de apropriação oferecidas pelo discurso” (FOUCAULT, 2013, p.220).

É necessário compreender o saber e a definição de vontade de verdade

Mas, numa outra escala, se nos pusermos a questão de saber, no interior dos nossos discursos, qual foi, qual é, constantemente, essa vontade de verdade que atravessou tantos séculos da nossa história, ou, na sua forma muito geral, qual o tipo de partilha que rege a nossa vontade de saber, então talvez vejamos desenhar-se qualquer coisa como um sistema de exclusão (sistema histórico, modificável, institucionalmente constrangedor) (FOUCAULT, 2004, p. 3).

Ao entender que, segundo Foucault, o poder está de certa forma camuflado no discurso, é importante levar em consideração que são as instituições que detêm a narrativa, tais como as igrejas e as escolas, e que assim perpetuam seus valores. Mas importa salientar que para ele o poder é um alicerce variável de difusão material, aonde existe a "Onipresença do poder: não porque tenha o privilégio de agrupar tudo sob sua invencível unidade, mas porque se produz a cada instante, em

todos os pontos, ou melhor, em toda relação entre um ponto e outro" (FOUCAULT, 2003, p. 89).

Para compreender melhor aonde isso se insere na temática proposta importa definir a ideia de dispositivo trazida por Foucault

[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos. [Um] discurso que pode aparecer como programa de uma instituição ou, ao contrário, como elemento que permite justificar e mascarar uma prática que permanece muda; pode ainda funcionar como reinterpretação desta prática, dando-lhe acesso a um novo campo de racionalidade. Em suma, entre estes elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes. [O dispositivo pode ser entendido também] como um tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência histórica. O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante (2007, p. 244).

O dispositivo de Foucault, chamado de agenciamento por Deleuze (1991), possui finalidade tática de dominação, através do qual constitui mecanismos de controle de comportamento, de modo concreto ou abstrato de maneira ininterrupta (em relação a si, aos outros e uns pelos outros), e que está sempre inserido em um jogo de forças, mas que está ligado a uma ou a configurações de saber que dele nascem mas que igualmente o condicionam. É isto, o dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles" (2007, p. 246).

Nesse momento, pode-se visualizar a aproximação da visão foucaultiana com a temática que Pierre Bourdieu aborda em sua obra "A Distinção – Crítica Social do Julgamento" (2008), aonde alinhava sua teoria relacionada ao gosto, com forte inspiração kantiana, porém com enfoque nas relações sociais e de práticas culturais. Ele afirma que os bens culturais possuem uma economia com uma lógica singular, transposta não apenas na produção, mas sobretudo nas variadas formas de apropriação. Bourdieu desenvolve um estudo com um viés comparativo e

sistemático, aonde reafirma a organização social como um conjunto de elementos interligados estruturados em relação ao poder e ao privilégio.

Um exemplo de análise fílmica que utiliza-se dessa perspectiva é o livro *Camera Política: Politics and Ideology in Contemporary Hollywood Film (1990)*, aonde Michael Ryan e Douglas Kellner afirmam que o filme de Hollywood dos anos 1960 até o presente estava intimamente ligado com os movimentos políticos e lutas da época. A obra mapeia a ascensão e declínio do radicalismo dos anos 60, o fracasso da ascensão liberalista da Nova Direita nos anos 1970; e o triunfo e hegemonia da direita nos anos 80. Na interpretação trazida pelos autores, muitos filmes da década de 1960 transcodificaram discursos dos movimentos estudantis anti-guerra, da Nova Esquerda, bem como do poder negro feminista, movimentos de liberação sexual e da contracultura, produzindo um novo tipo de Filme de Hollywood. Filmes, nesta leitura, transcodificam, isto é, traduzem, representações, discursos e mitos da vida cotidiana em termos especificamente cinematográficos, como quando *Easy Rider* traduz e organiza as imagens, práticas e discursos da contracultura dos anos 60 em um texto cinematográfico. Filmes populares intervêm nas lutas políticas do dia, como quando os filmes dos anos 1960 avançaram a agenda da Nova Esquerda e da contracultura. Filmes do "New Hollywood" no entanto, como *Bonnie e Clyde*, *Medium Cool*, *Easy Rider*, etc, foram contestados por um ressurgimento de filmes de direita durante a mesma época (por exemplo, *Dirty Harry*, *The French Connection*, e qualquer número de Filmes de John Wayne), levando os autores a concluir que o filme de Hollywood, como a sociedade dos EUA, deve ser visto como um terreno contestado e que os filmes podem ser interpretados como uma luta de representação sobre como construir um mundo social e a vida cotidiana.

A percepção de que os operadores do Direito são em sua maioria homens, brancos e bem vestidos, é algo que está além de um suposto decoro forense. A utilização do saber transferido através do discurso cinematográfico, reforça modelos que na prática cotidiana real estão sendo desconstruídos, contudo encontram dificuldades em se reconhecerem e se estabelecerem em função da dominação ideológica que é exercida pela mídia em geral, no caso específico o Cinema. Por outro lado, a compreensão que esse meio de mídia pode ser utilizado para dar maior visibilidade às questões que se encontram negligenciadas, dar protagonismo

àqueles que sempre estiveram relegados a papéis secundários, torna o Cinema uma mídia capaz de compreender e refletir os movimentos de mudança da sociedade<sup>60</sup>.

As formas pelas quais as essas ideologias se expressam dentro de um filme são as mais diversas, como expresso no primeiro capítulo, todos os elementos que compõem o *mise-en-scène* são ferramentas de construção de uma ideia de realidade que determinado filme busca passar. Através da vestimenta de um advogado em um filme, pode-se entender mais sobre o seu sucesso profissional do que pelo resultado da ação em que exerce sua profissão. Por exemplo, no filme “O advogado do diabo” (*The Devil’s advocate*, 1997) o advogado Kevin Lomax (Keanu Reeves), de uma pequena cidade da Flórida é contratado John Milton (Al Pacino), dono da maior firma de advocacia de Nova York. Ao chegar na cidade grande o jovem advogado usa ternos claros, demonstrando uma certa ingenuidade em relação à grande cidade, na medida em que o filme se desenrola e Kevin vai conhecendo os segredos da advocacia nova-iorquina, deixando-se levar por uma atuação profissional em ligação direta com o “diabo”, passa a usar apenas ternos escuros tal qual seu chefe.

Por outro lado, no filme “Erin Brokovich” (2000) a técnica jurídica, personagem principal da trama, é sempre retratada com roupas casuais, completamente estranhas aos ambientes jurídicos por onde circula, além de explicitamente ser retratada como uma mulher dentro dos padrões físicos de beleza, o que facilitaria na obtenção dos resultados de sucesso. O figurino utilizado busca demonstrar que a personagem não é de fato uma advogada, afinal, “advogados deveriam vestir-se de forma sóbria”.

O mesmo pode-se dizer da questão relacionada à linguagem, obviamente resguardando-se aqui as implicações óbvias e voluptuosas no que tange às traduções, tanto dos títulos dos filmes, quanto das dublagens e legendagens<sup>61</sup>. É

---

<sup>60</sup> Nesse momento cabe o questionamento óbvio: “qual sociedade?”. No entanto tal reflexão não cabe no desenvolvimento proposto por esse trabalho, o que não afasta o reconhecimento de uma mídia cinematográfica focada em grande parte nas sociedades ocidentais.

<sup>61</sup> “From an intersemiotic perspective, the transfer from oral Source Language to written Target Language will always pose challenges regarding register. Even spoken language which may be classified as relatively ‘standard’ is typically more informal than the written word, and this oral register is reflected in grammatical and lexical uses. Clearly then, the more a film contains language which deviates from a standard (oral) TL register, the more challenging the task of subtitling becomes” (“De uma perspectiva intersemiótica, a transferência da SL oral para a TL escrita sempre representará desafios em relação ao registro. Mesmo a linguagem falada que pode ser classificada como

importante conseguir compreender a afirmação da necessidade da fala rebuscada dos juristas retratados nos filmes.

Sendo assim, pode-se aferir que o Cinema, além de relevante documento que retrata a evolução histórica do Direito, pode servir também como perpetuador das ideias hegemônicas acerca da Justiça. Por isso, a avaliação crítica de um filme jurídico, permite observar de quais maneiras os estereótipos se reforçam e acabam por se repetir de forma cíclica ou até mesmo linear. Entretanto, conforme Foucault, o poder não tem uma característica exclusivamente negativa e pode ser utilizado para promover mudanças positivas.

---

relativamente "padrão" é tipicamente mais informal do que a palavra escrita, e esse registro oral é refletido em usos gramaticais e lexicais. Claramente, então, quanto mais um filme contém uma linguagem que se desvia de um registro TL (oral) padrão, mais desafiadora fica a tarefa de legendar") (tradução nossa) (ELLENDER, 2015)

## 4 CONCLUSÃO

Ao partir do problema “Qual a influência da linguagem do cinema sobre a representação cultural do Direito?”, esse estudo aventurou-se por áreas consideradas de certa forma alheias ao Direito. A hipótese apresentada foi confirmada, pois a exploração da linguagem cinematográfica influencia diretamente na compreensão da representação cultural do Direito.

Os objetivos específicos foram: compreender a intersecção entre Direito, Cinema e Cultura; examinar as ferramentas utilizadas para análise a partir de *Film Studies*; verificar a concepção do que é um *Law Film*; apresentar fundamentações metodológicas e teóricas para “Direito e Cinema”; visualizar a utilização do Cinema dentro da pesquisa jurídica; verificar a relação entre *Film Studies* e Direito, bem como a influência do cinema no Direito; averiguar métodos de estudo entre Direito e *Law films*; e, instrumentalizar *Law Films* como ferramentas de pesquisa para a área do “Direito e Cinema”.

No primeiro capítulo, ao correlacionar Direito, Cinema e Cultura buscou-se definições dentro da Sociologia e principalmente da Antropologia para costurar uma ligação sistêmica entre as três áreas. Ainda, ao falar especificamente sobre a construção e produção de uma linguagem cinematográfica, encontrou-se no campo de *Film Studies* a correta forma de percepção de como toda a *mise-en-scène* impacta na ideia construída da história que está sendo contada. Por fim, pretendeu-se delimitar o que pode ser considerado um *law film*, que em outras palavras, seriam os filmes que de alguma maneira consigam atingir o proposto almejado pelo modelo predominante de educação jurídica, que é a formação profissional do estudante, capaz de integrar as diversas áreas do conhecimento.

No segundo capítulo a ideia foi localizar teoricamente e metodologicamente aonde esse campo chamado “Direito e Cinema” poderia buscar sua inspiração. Trazendo os Estudos Culturais como forma de elucidação das relações existentes nas mídias atuais, abordando a Escola de Frankfurt, a Escola de Birmingham e os estudos culturais pós-modernos, definiu-se que o Cinema é na verdade uma cultura de mídia. A partir daí fez-se uma busca nas bases de dados disponibilizadas na IMED, para compreender de que forma o Cinema estava sendo utilizado dentro do Direito. Pode-se aferir que, muito embora a prática da utilização de filmes dentro da



área de ensino e pesquisa jurídica seja algo de certa forma habitual, não existe um padrão de análise dos filmes, pois em sua maioria tal uso ocorre apenas como pano de fundo de um assunto abordado teoricamente.

No terceiro e último capítulo demonstrou-se duas formas possíveis de análise da linguagem do Cinema na pesquisa jurídica. Primeiramente, partindo-se do pressuposto defendido pela Escola dos Annales que nenhum documento histórico é neutro e fidedigno – deve-se levar em conta toda a conjuntura da construção teórica e prática de tal – lançou-se o Cinema como ferramenta para análise da evolução da História jurídica, aonde é possível analisar representatividade, evolução das temáticas e afins. Por fim, abordou-se a influencia da mídia cinematográfica na construção da ideia de Direito, com forte ligação nas ideias de saber, poder e discurso construídas por Foucault, em consonância com a abordagem crítica defendida por Kellner e alicerçada também nas ideias de Bourdieu sobre capital simbólico, apresentou-se o filme como instrumento de perpetuação de uma temática e visão hegemônica.

De tudo que foi apresentado até aqui, a principal conclusão é de que o Direito não pode e não deve ser considerado exclusivamente em si numa sociedade cada vez mais influenciada pela cultura midiática. Os discursos de dominação ideológica estão espalhados pelos mais diversos meios de mídia e é imprescindível que os operadores do Direito possuam uma leitura crítica e aguçada da necessidade de afastamento da manutenção dos estereótipos e das ideologias dominantes.

Ao dar visibilidade aos mais diversos indivíduos e à evolução do desenvolvimento de busca por novos direitos, o Cinema favorece a construção de uma discussão pública e plural, imprescindível para o surgimento de uma cultura que valorize os direitos humanos e para a viabilização de novas percepções que almejem o respeito à dignidade humana.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: Fragmentos Filosóficos. 2. ed. Frankfurt: A, 1969, p. 57-79.
- ALMEIDA, Milton José de. **Cinema e televisão**: histórias em imagens e som na moderna sociedade oral. In: FALCÃO, Antonio Rebouças; BRUZZO, Cristina (Coords.). Coletânea lições com Cinema. São Paulo: FDE, 1993, p.87-107
- ASSOUN, Paul-Laurent. **A escola de Frankfurt**. São Paulo: Editora Ática, 1991, p. 6.
- BALDISSERA, José Alberto. **A Idade Média através do cinema**: entrevista com José Rivair Macedo e José Alberto Baldissera. Cadernos IHU em formação: Idade Média e Cinema, São Leopoldo, v. 2, n. 11, p. 22-25, 2006.
- BARKER, Martin. **Analysing Discourse**. In: PICKERING, Michael (Ed.). Research Methods for Cultural Studies. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008. p. 150-172.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Ed. Francisco Alves, 1989, p.64.
- BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 27.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2009a, p. 3.
- BARTHES, Roland. **Sistema da Moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2009b, p. 53
- BARTHES, Roland et al. **Análise Estrutural da narrativa**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 11-24.
- BENYAHIA, Sarah Casey; GAFFNEY, Freddie; WHITE, John. **As film studies**: the essential introduction. Abingdon: Routledge, 2006, p. 23.
- BENYAHIA, Sarah Casey; MORTIMER, Claire. **Doing Film Studies**: A Subject Guide for Students. Abingdon: Routledge, 2013.p. 3-83.
- BERNADET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980
- BLACK, David A. **Law in Film**: Resonance and Representation. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1999, p. 15.
- BOLESINA, Iuri; GERVASONI, Tamiris A; DIAS, Felipe da Veiga (Orgs.). **DIPOP – O direito na cultura pop**: stage 3. [recurso eletrônico] / -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2017.

BORDWELL, David. **Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory**. In: BORDWELL, David; CARROLL, Noel. *Post theory: Reconstructing Film Studies*. Londres: The University of Wisconsin Press, 1996. p. 3-36.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film art: An Introduction**. 8. ed. Wisconsin: Mcgraw Hill, 2008, p. 112-131.

BORODITSKY, Lera. **Como a Linguagem Modela o Pensamento**: Diferentes idiomas afetam de maneiras distintas a percepção do mundo. Disponível em: <[https://www2.uol.com.br/sciam/reportagens/como\\_a\\_linguagem\\_modela\\_o\\_pensamento.html](https://www2.uol.com.br/sciam/reportagens/como_a_linguagem_modela_o_pensamento.html)>. Acesso em: 18 jun. 2018.

BOUQUET, Simon & Engler, R. **Ferdinand de Saussure**: escritos de lingüística geral: Trad. Carlos Salum e Ana Lúcia Franco. São Paulo: Editora, Cultrix, 2002, p.232.

BOURDIEU, Pierre. **The Force of Law**: Toward a Sociology of the Juridical Field. **Hastings Law Journal**, [s.i.], v. 38, n. 5, p.814-853, jan. 1987, p. 839.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das trocas linguísticas**: o que falar quer dizer. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p. 33-87.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção – Crítica Social do Julgamento**, São Paulo: EDUSP, 2008

BUTLER, Andrew M. **Film Studies**. Herts: Pocket Essentials, 2005, p. 12-29.

COPATTI, Livia Copelli; BRIANCINI, Valkiria. **Dignidade Humana e Igualdade de Direitos Homoafetivos em pauta**: o filme "Amor por Direito". In: BOLESINA, Iuri; GERVASONI, Tamiris; DIAS, Felipe da Veiga (Org.). *DIPOP – O direito na cultura pop: stage 3*. Porto Alegre: Fi, 2017. p. 105-119.

DANTAS, Anielle Avelina; MARTINS, Carlos Henrique; MILITÃO, Maria Socorro Ramos. **O Cinema como Instrumento Didático para a Abordagem de Problemas Bioéticos**: uma Reflexão sobre a Eutanásia. *Revista Brasileira de Educação Médica*, Brasília, v. 1, n. 35, p.69-76, jan. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbem/v35n1/a10v35n1>>. Acesso em: 29 jun. 2018.

DEARING, James W.; ROGERS, Everett M. **Communication Concepts 6: Agenda-Setting**. Thousand Oaks: Sage, 1992, p. 2.

DELEUZE, G. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ELLENDER, Claire. **Dealing with Difference in Audiovisual Translation**: Subtitling Linguistic Variation in Films. Bern: Peter Lang, 2015.

EWICK, Patricia; SILBEY, Susan. **The common place of law**: stories from everyday life. Chicago: The Chicago University Press, 1998, p. 34-35.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 13.

FLICHY, Patrice. **Les images de la Belle Époque**: Fin de siècle et nouveau mode de communication. *Alliages*, Paris, v. 39, n. 1, p.78-89, jan. 1999. Disponível em: <<http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3968>>. Acesso em: 08 jun. 2018.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2004. p. 2-6.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: a vontade de saber. São Paulo: Graal, 2003. 152 p.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007, p. 12-244.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

FRANKENBERG, Ruth. **A miragem de uma branquidade não marcada**. In: VRON WARE (org.) *Branquidade: identidade branca e multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004, p. 312-313.

GEERTZ, Clifford. **Local Knowledge**: Further essays in interpretive anthropology. Nova York: Basic Books, 1983, p. 173.

GODOY, Arnaldo Sampaio de Moraes. **Direito e Literatura**. Os Pais Fundadores: John Henry Wigmore, Benjamin Nathan Cardozo e Lon Fuller. In: TRINDADE, André Karam; SCHWARTZ, Germano (Coords). *Direito e Literatura; o encontro entre Themis e Apolo*. Curitiba: Juruá, 2008, p. 29-33.

GREENFIELD, Steve; OSBORN, Guy; ROBSON, Peter. **Film and the law**. Londres: Cavendish Publishing Limited, 2001, p. 2-48.

GRUBBA, Leilane Serratine. **O essencialismo nos direitos humanos**. Florianópolis: Empório do Direito, 2016, p.163.

GRUBBA, Leilane Serratine. A verdade no processo penal: (im)possibilidades?. **Revista do Direito Público**, [s.l.], v. 12, n. 1, p.266-286, 30 abr. 2017. Universidade Estadual de Londrina. <http://dx.doi.org/10.5433/1980-511x.2017v12n1p266>.

HANKS, W. F. **Pierre Bourdieu e as práticas de linguagem**. In: HANKS, W. F. / BENTES, A. C.; REZENDE, R. C.; MACHADO, M. A. R. (Org.). *Língua como prática social: das relações entre língua, cultura e sociedade a partir de Bourdieu e Bakhtin*. São Paulo: Cortez, 2008, p. 33-63.

HUDSON, Barbara. **Minority Report: Prevendo o futuro na vida real e na ficção**. **Direitos Fundamentais & Democracia**, Curitiba, v. 5, n. 1, p.1-14, jan. 2009.

HUMPHRIES, Reynold. *Numéro Deux*, Godard's Synthesis: Politics and the Personal, **Jump Cut** 9, 1975, p.12–13.

HUNT, Alan. **Explorations in Law and Society**: Toward a Constitutive Theory of Law. Nova York: Routledge, 1993, p. 45.

KAMIR, Orit. Why 'Law-and-Film' and what does it actually mean? A perspective. **Continuum: Journal of Media & Cultural Studies**, v. 19, n. 2, pp. 255-278, Jun. 2005, p. 263. Disponível em < <http://www.oritkamir.org/wp-content/uploads/2016/08/Why-Law-and-Film-2005.pdf>>. Acesso em: 15 jun. de 2018.

KAMIR, Orit. **Framed**: Woman in Law and Film. Durham And London: Duke University Press, 2006, prefácio.

KELLNER, Douglas M. **A Cultura da mídia** - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: Edusc, 2001, p. 9-75.

KELLNER, Douglas M.; DURHAM, Meenakshi Gigi (Org.). **Adventures in Media and Cultural Studies**: Introducing the KeyWorks. In: KELLNER, Douglas; DURHAM, Meenakshi Gigi (Ed.). *Media and Cultural Studies: Keyworks*. Victoria: Blackwell Publishing Ltda, 2006.

KELSEN, Hans. **Teoria Pura do Direito**. 8.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 4

KHAN, Amad Naseer, SHARMA, Rakesh, KHALID, Salema. MCKEAN, David, ARMSTRONG, Richard, KENNARD, Christopher. **Palinopsia from posteriorly placed glioma**- an insight into its possible causes. 2011.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992, p.237-250.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1988.

KUPER, Adam. **Culture**: the anthropologists' account. Londres: Harvard University Press, 1999, p. xi.

LACERDA, Gabriel. **O Direito no Cinema**: Relato de uma experiência didática no campo do Direito. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. Barcarolla, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A tela global**: Mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Sulina, 2009, p.18-301.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.15.

MAICÁ, Richard da Silveira; NASCIMENTO, Valéria Ribas do. Intocáveis: a transformação do Direito à privacidade frente ao novo paradigma do espetáculo do “eu. **Revista de Direito, Arte e Literatura**, Brasília, v. 3, n. 1, p.22-38, jan-jun. 2017.

MARINI, Rolando. **Mass media e discussione pubblica: Le teorie dell'agenda setting**. 4. ed. Lecce: Laterza, 2011, p. 3.

MARROU, Henri-Irénée. **A História faz-se com documentos**. In: Sobre o conhecimento histórico. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p.55-77

MATTOS, Fernando da Silva; COLAÇO, Thais Luzia. Cinema e literatura como instrumentos de contenção da crise operacional do ensino jurídico. **Revista de Direito, Arte e Literatura**, Curitiba, v. 2, n. 2, p.54-69, jul. 2016.

MEDEIROS, Morton Luiz Faria de. Direito e Cinema: Conciliação possível?. **Revista Bonijuris**, Curitiba, v. 24, n. 10, p.32-34, out. 2012.

MEZEY, Naomi. Law as Culture. **Yale Journal of Law & The Humanities**, Georgetown, v. 13, n. 35, p.35-67, jan. 2001, p. 46-48.

MNOOKIN, Jennifer L. **Reproducing a Trial: Evidence and Its Assessment in Paradise Lost**. In: SARAT, Austin; DOUGLAS, Lawrence; HUMPHREY, Martha Merrill. Law on the screen. Stanford: Stanford University Press, 2005. p. 153-200.

MÜNSTERBERG, Hugo. **Hugo Münsterberg on Film: The Photoplay: a Psychological Study and Other Writings**. Nova York: Routledge, 2002.

OLIVEIRA, Amanda Muniz. **Faça o que tu queres, pois é tudo da lei: representações do direito no rock de Raul Seixas a partir dos estudos de Douglas Kellner**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências Jurídicas, Programa de Pós-Graduação em Direito, Florianópolis, 2016. Trabalho disponível em <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/167804>>. Acesso em 04 de jul. 2018.

OSBORN, Guy. **Borders and Boundaries: Locating the Law in Film**. Journal of Law and Society, Oxford, v. 28, n. 1, p.164-176, mar. 2001. Disponível em: <[https://www.jstor.org/stable/3657954?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=law&searchText=film&searchUri=/action/doBasicSearch?Query=law+film&filter=&refreqid=search:1d333275c4a8b0d411cb44fee51eaf36&seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/3657954?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=law&searchText=film&searchUri=/action/doBasicSearch?Query=law+film&filter=&refreqid=search:1d333275c4a8b0d411cb44fee51eaf36&seq=1#page_scan_tab_contents)>. Acesso em: 13 jun. 2018, p. 168

PEREIRA, Felipe Chaves. Luzes! Câmera! Direito! Reflexões sobre uma aproximação direito e cinema a partir da matriz teórica de Niklas Luhmann. **Revista dos Estudantes de Direito da Universidade de Brasília**, Brasília, v. 10, n. 1, p.79-117, jan. 2012.

PINTO, Milton José. Introudcao, 2011, p. 10.in: BOUQUET, Simon & Engler, R. **Ferdinand de Saussure: escritos de lingüística geral**: Trad. Carlos Salum e Ana Lúcia Franco. São Paulo: Editora, Cultrix, 2002, p.232.

POSNER, Richard. **Cardozo-** a Study in Reputation. Chicago: University of Chicago Press, 1990, p.107.

RABENHORST, Eduardo R. **Política das imagens:** estética, visibilidade e direito. Periódico do Núcleo de Estudos e Pesquisas Sobre Gênero e Direito Centro de Ciências Jurídicas - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, v. 6, n. 2, p.1-18, jan. 2017.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A Mise-en-scène realista:** Renoir, Rivette e Michel Mourlet. In: XIII Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE.1, 2012, v.1, p. 53-68. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/docentes/fernaoramos/20Mise-enSceneSiteRealista.pdf>. Acesso em 31 mar. 2018.

RIBEIRO, Fernando Rosa. **Branquidade:** Identidade branca e multiculturalismos. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

ROBSON, Peter. **Law and Film Studies:** Autonomy and Theory. In: FREEMAN, Michael (ed.). Law and Popular Culture: Current Legal Issues Volume 7. Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 22.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema:** Arte e Indústria, São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 34-39.

RYAN, Michael; KELLNER, Douglas M. **Camera Politica:** The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

SALES, Mione Apolinario. **Um arlequim jamais terminado:** teatro, juventude e direito à cultura na periferia francesa. Revista Katálysis, [s.l.], v. 14, n. 2, p.191-200, dez. 2011. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s1414-49802011000200006>.

SALIBA, Elias Thomé. **A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica.** In: FALCÃO, Antonio Rebouças; BRUZZO, Cristina (Coords.). Coletânea lições com cinema. São Paulo: FDE, 1993, p.87-107.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p.10

SARAT, Austin; DOUGLAS, Lawrence; HUMPHREY, Martha Merrill. **On Film and Law:** Broadening the Focus. Stanford: Stanford University Press, 2005.

SARAT, Austin; KEARNS, Thomas R. **Law in the Domains of Culture. Law in The Domains of Culture,** [s.i.], p.1-20, 1998. University of Michigan Press, p. 10

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Lingüística Geral.** 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 80.

SILBEY, Jessica M. Filmmaking in the Precinct House and the Genre of Documentary Film. **Columbia Journal of Law & The Arts,** Suffolk, v. 2, n. 29, p.107-180, jul. 2006, p.143-144.

SILBEY, Jessica M. Truth Tales and Trial Films. **Loyola Of Los Angeles Law Review**, Boston, v. 40, n. 551, p.551-588, jan. 2007.

SILBEY, Jessica M. What We Do When We Do Law and Popular Culture. **Law**, [s.l.], v. 27, n. 1, p.139-168, jan. 2002.

SILVEIRA, Alexandre Marques; BUDÓ, Marília de Nardin. **Beyoncé e o peso da branquidade no debate sobre mulheres negras**. In: BOLESINA, Iuri; GERVASONI, Tamiris; DIAS, Felipe da Veiga (Org.). DIPOP – O direito na cultura pop: stage 3. Porto Alegre: Fi, 2017. p. 87-103.

SUGARMAN, D, “**A hatred of disorder**”: legal science, liberalism and imperialism’, in Fitzpatrick, P (ed), *Dangerous Supplements*, Londres: Pluto Press, 1991.

THOMPSON, J. B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social e crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis: Vozes, 2000, p.166-198.

TURNER, Graemer. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997, p. 11-66.

VILLAREJO, Amy. **Film Studies: The basic**. Routledge: Abingdon. 2007, p. 2-34.

WEGLER, Daniel Cristiano; FORTES, Vinícius Borges. **O círculo: uma análise do monitoramento de dados pessoais pelo estado e a literatura no contexto brasileiro**. In: BOLESINA, Iuri; GERVASONI, Tamiris; DIAS, Felipe da Veiga (Org.). DIPOP – O direito na cultura pop: stage 3. Porto Alegre: Fi, 2017. p. 149-162.

YOUNG, Lola. **Fear of the Dark: 'Race', Gender and Sexuality in the Cinema**. Londres: Routledge, 1995, p.8.



## APÊNDICE 1 – RELAÇÃO DE FILMES INDICADOS AO OSCAR PASSÍVEIS DE ANÁLISE SOB A ÓTICA DOS *LAW FILMS*

Levantamento realizado no site IMDb (Internet Movie Database), em janeiro de 2018. Foram indicados como *Law Films* os filmes que incluíam em sua sinopse algum elemento relacionado ao mundo jurídico.

ANO	FILME	LINK	LAW FILM
1927/1928	THE RACKET	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0043955/">http://www.imdb.com/title/tt0043955/</a>	Sim
	***7TH HEAVEN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0115083/">http://www.imdb.com/title/tt0115083/</a>	-
	WINGS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0018578/">http://www.imdb.com/title/tt0018578/</a>	-
1928/1929	ALIBI	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0019630/">http://www.imdb.com/title/tt0019630/</a>	Sim
	***IN OLD ARIZONA	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0020018/">http://www.imdb.com/title/tt0020018/</a>	Sim
	THE BROADWAY MELODY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0019729/">http://www.imdb.com/title/tt0019729/</a>	-
	HOLLYWOOD REVUE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0019993/">http://www.imdb.com/title/tt0019993/</a>	-
	THE PATRIOT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0019257/">http://www.imdb.com/title/tt0019257/</a>	-
1929/1930	ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0020629/">http://www.imdb.com/title/tt0020629/</a>	-
	THE BIG HOUSE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0020686/">http://www.imdb.com/title/tt0020686/</a>	Sim
	***DISRAELI	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0019823/">http://www.imdb.com/title/tt0019823/</a>	-
	THE DIVORCEE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0020827/">http://www.imdb.com/title/tt0020827/</a>	Sim
	THE LOVE PARADE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0020112/">http://www.imdb.com/title/tt0020112/</a>	-
1930/31	CIMARRON	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0021746/">http://www.imdb.com/title/tt0021746/</a>	-
	EAST LYNNE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0021826/">http://www.imdb.com/title/tt0021826/</a>	-
	THE FRONT PAGE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0021890/">http://www.imdb.com/title/tt0021890/</a>	Sim
1931/32	ARROWSMITH	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0021622/">http://www.imdb.com/title/tt0021622/</a>	-
	BAD GIRL	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0021635/">http://www.imdb.com/title/tt0021635/</a>	-
	THE CHAMP	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0021730/">http://www.imdb.com/title/tt0021730/</a>	-
	FIVE STAR FINAL	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0021873/">http://www.imdb.com/title/tt0021873/</a>	-
	GRAND HOTEL	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0022958/">http://www.imdb.com/title/tt0022958/</a>	-

	ONE HOUR WITH YOU	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0023303/">http://www.imdb.com/title/tt0023303/</a>	-
	SHANGAI EXPRESS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0023458/">http://www.imdb.com/title/tt0023458/</a>	-
	THE SMILING LIEUTENANT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0022074/">http://www.imdb.com/title/tt0022074/</a>	-
1932/33	CAVALCADE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0023876/">http://www.imdb.com/title/tt0023876/</a>	-
	A FAREWELL TO ARMS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0022879/">http://www.imdb.com/title/tt0022879/</a>	-
	42ND STREET	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0024034/">http://www.imdb.com/title/tt0024034/</a>	-
	I AM A FUGITIVE FROM A CHAIN GANG	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0023042/">http://www.imdb.com/title/tt0023042/</a>	-
	LADY FOR A DAY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0024240/">http://www.imdb.com/title/tt0024240/</a>	-
	LITTLE WOMEN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0024264/">http://www.imdb.com/title/tt0024264/</a>	-
	THE PRIVATE LIFE OF HENRY VIII	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0024473/">http://www.imdb.com/title/tt0024473/</a>	-
	SHE DONE HIM WRONG	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0024548/">http://www.imdb.com/title/tt0024548/</a>	-
	SMILIN THROUGH	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0023488/">http://www.imdb.com/title/tt0023488/</a>	-
	STATE FAIR	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0024610/">http://www.imdb.com/title/tt0024610/</a>	-
1934	THE BARRETS OF WIMPOLE STREET	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0024865/">http://www.imdb.com/title/tt0024865/</a>	-
	CLEOPATRA	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0024991/">http://www.imdb.com/title/tt0024991/</a>	-
	FLIRTATION WALK	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0025124/">http://www.imdb.com/title/tt0025124/</a>	-
	THE GAY DIVORCEE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0025164/">http://www.imdb.com/title/tt0025164/</a>	-
	HERE COMES THE NAVY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0025238/">http://www.imdb.com/title/tt0025238/</a>	-
	THE HOUSE OF ROTHSCHILD	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0025272/">http://www.imdb.com/title/tt0025272/</a>	-
	IMITATION OF LIFE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0025301/">http://www.imdb.com/title/tt0025301/</a>	-
	IT HAPPENED ONE NIGHT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0025316/">http://www.imdb.com/title/tt0025316/</a>	-
	ONE NIGHT OF LOVE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0025601/">http://www.imdb.com/title/tt0025601/</a>	-
	THE THIN MAN *	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0025878/">http://www.imdb.com/title/tt0025878/</a>	-
	VIVA VILLA!	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0025948/">http://www.imdb.com/title/tt0025948/</a>	-
	THE WHITE PARADE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0025986/">http://www.imdb.com/title/tt0025986/</a>	-
1935	ALICE ADAMS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0026056/">http://www.imdb.com/title/tt0026056/</a>	-
	BROADWAY MELODY OF 1936	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0026144/">http://www.imdb.com/title/tt0026144/</a>	-

	CAPTAIN BLOOD	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0026174/">http://www.imdb.com/title/tt0026174/</a>	-
	DAVID COPPERFIELD	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0026266/">http://www.imdb.com/title/tt0026266/</a>	-
	THE INFORMER	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0026529/">http://www.imdb.com/title/tt0026529/</a>	-
	LES MISERABLES	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0026725/">http://www.imdb.com/title/tt0026725/</a>	-
	THE LIVES OF BENGAL LANCER	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0026643/">http://www.imdb.com/title/tt0026643/</a>	-
	A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0026714/">http://www.imdb.com/title/tt0026714/</a>	-
	MUTINY ON THE BOUNTY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0026752/">http://www.imdb.com/title/tt0026752/</a>	-
	NAUGHTY MARIETTA	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0026768/">http://www.imdb.com/title/tt0026768/</a>	-
	RUGGLES OF RED GAP	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0026955/">http://www.imdb.com/title/tt0026955/</a>	-
	TOP HAT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0027125/">http://www.imdb.com/title/tt0027125/</a>	-
1936	ANTHONY ADVERSE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0027300/">http://www.imdb.com/title/tt0027300/</a>	-
	DODSWORTH	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0027532/">http://www.imdb.com/title/tt0027532/</a>	-
	THE GREAT ZIEGFELD	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0027698/">http://www.imdb.com/title/tt0027698/</a>	-
	LIBELED LADY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0027884/">http://www.imdb.com/title/tt0027884/</a>	-
	MR. DEEDS GO TO TOWN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0027996/">http://www.imdb.com/title/tt0027996/</a>	-
	ROMEO AND JULIET	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0028203/">http://www.imdb.com/title/tt0028203/</a>	-
	SAN FRANCISCO	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0028216/">http://www.imdb.com/title/tt0028216/</a>	-
	THE STORY OF LOUIS PASTEUR	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0028313/">http://www.imdb.com/title/tt0028313/</a>	-
	A TALE OF TWO CITIES	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0027075/">http://www.imdb.com/title/tt0027075/</a>	-
	THREE SMART GIRLS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0028373/">http://www.imdb.com/title/tt0028373/</a>	-
1937	THE AWFUL TRUTH	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0028597/">http://www.imdb.com/title/tt0028597/</a>	-
	CAPTAINS COURAGEOUS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0028691/">http://www.imdb.com/title/tt0028691/</a>	-
	DEAD END	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0028773/">http://www.imdb.com/title/tt0028773/</a>	-
	THE GOOD EARTH	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0028944/">http://www.imdb.com/title/tt0028944/</a>	-
	IN OLD CHICAGO	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0029047/">http://www.imdb.com/title/tt0029047/</a>	-
	THE LIFE OF EMILE ZOLA	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0029146/">http://www.imdb.com/title/tt0029146/</a>	-
	LOST HORIZON	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0029162/">http://www.imdb.com/title/tt0029162/</a>	-

	ONE HUNDRED MEN AND A GIRL	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0029347/">http://www.imdb.com/title/tt0029347/</a>	-
	STAGE DOOR	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0029604/">http://www.imdb.com/title/tt0029604/</a>	-
	A STAR IS BORN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0029606/">http://www.imdb.com/title/tt0029606/</a>	-
1938	THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0029843/">http://www.imdb.com/title/tt0029843/</a>	-
	ALEXANDER'S RAGTIME BAND	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0029852/">http://www.imdb.com/title/tt0029852/</a>	-
	BOYS TOWN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0029942/">http://www.imdb.com/title/tt0029942/</a>	-
	THE CITADEL	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0029995/">http://www.imdb.com/title/tt0029995/</a>	-
	FOUR DAUGHTERS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0030149/">http://www.imdb.com/title/tt0030149/</a>	-
	GRAND ILLUSION	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0028950/">http://www.imdb.com/title/tt0028950/</a>	-
	JEZEBEL	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0030287/">http://www.imdb.com/title/tt0030287/</a>	-
	PYGMALION	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0030637/">http://www.imdb.com/title/tt0030637/</a>	-
	TEST PILOT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0030848/">http://www.imdb.com/title/tt0030848/</a>	-
	YOU CAN'T TAKE WITH YOU	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0030993/">http://www.imdb.com/title/tt0030993/</a>	-
1939	DARK VICTORY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0031210/">http://www.imdb.com/title/tt0031210/</a>	-
	GONE WITH THE WIND	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0031381/">http://www.imdb.com/title/tt0031381/</a>	-
	GOODBYE, MR. CHIPS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0031385/">http://www.imdb.com/title/tt0031385/</a>	-
	LOVE AFFAIR	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0031593/">http://www.imdb.com/title/tt0031593/</a>	-
	***MR. SMITH GOES TO WASHINGTON	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0031679/">http://www.imdb.com/title/tt0031679/</a>	-
	NINOTCHKA	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0031725/">http://www.imdb.com/title/tt0031725/</a>	-
	OF MICE AND MEN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0031742/">http://www.imdb.com/title/tt0031742/</a>	-
	STAGECOACH	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0031971/">http://www.imdb.com/title/tt0031971/</a>	Sim
	THE WIZARD OF OZ	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0032138/">http://www.imdb.com/title/tt0032138/</a>	-
	WUTHERING HEIGHTS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0032145/">http://www.imdb.com/title/tt0032145/</a>	-
1940	ALL THIS, AND HEAVEN TOO	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0032194/">http://www.imdb.com/title/tt0032194/</a>	-
	FOREIGN CORRESPONDENT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0032484/">http://www.imdb.com/title/tt0032484/</a>	-
	***THE GRAPES OF WRATH	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0032551/">http://www.imdb.com/title/tt0032551/</a>	-
	***THE GREAT DICTATOR	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0032553/">http://www.imdb.com/title/tt0032553/</a>	-

	KITTY FOYLE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0032671/">http://www.imdb.com/title/tt0032671/</a>	-
	THE LETTER	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0032701/">http://www.imdb.com/title/tt0032701/</a>	Sim
	THE LONG VOYAGE HOME	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0032728/">http://www.imdb.com/title/tt0032728/</a>	-
	OUR TOWN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0032881/">http://www.imdb.com/title/tt0032881/</a>	-
	THE PHILADELPHIA STORY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0032904/">http://www.imdb.com/title/tt0032904/</a>	-
	REBECCA	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0032976/">http://www.imdb.com/title/tt0032976/</a>	-
1941	BLOSSOMS IN THE DUST	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0033407/">http://www.imdb.com/title/tt0033407/</a>	Sim
	CITIZEN KANE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0033467/">http://www.imdb.com/title/tt0033467/</a>	-
	HERE COMES MR. JORDAN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0033712/">http://www.imdb.com/title/tt0033712/</a>	-
	***HOLD BACK THE DAWN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0033722/">http://www.imdb.com/title/tt0033722/</a>	-
	HOW GREEN WAS MY VALLEY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0033729/">http://www.imdb.com/title/tt0033729/</a>	-
	THE LITTLE FOXES	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0033836/">http://www.imdb.com/title/tt0033836/</a>	-
	THE MALTESE FALCON	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0033870/">http://www.imdb.com/title/tt0033870/</a>	Sim
	ONE FOOT IN HEAVEN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0033980/">http://www.imdb.com/title/tt0033980/</a>	-
	***SARGENT YORK	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0034167/">http://www.imdb.com/title/tt0034167/</a>	-
	SUSPICION	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0034248/">http://www.imdb.com/title/tt0034248/</a>	Sim
1942	THE INVADERS	???	-
	KINGS ROW	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0034946/">http://www.imdb.com/title/tt0034946/</a>	-
	***THE MAGNIFICENT AMBERSONS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0035015/">http://www.imdb.com/title/tt0035015/</a>	-
	MRS. MINIVER	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0035093/">http://www.imdb.com/title/tt0035093/</a>	-
	***THE PIED PIPER	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0035189/">http://www.imdb.com/title/tt0035189/</a>	-
	THE PRIDE OF THE YANKEES	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0035211/">http://www.imdb.com/title/tt0035211/</a>	-
	RANDOM HARVEST	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0035238/">http://www.imdb.com/title/tt0035238/</a>	-
	***THE TALK OF THE TOWN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0035417/">http://www.imdb.com/title/tt0035417/</a>	-
	WAKE ISLAND	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0035530/">http://www.imdb.com/title/tt0035530/</a>	-
	YANKEE DOODLE DANDY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0035575/">http://www.imdb.com/title/tt0035575/</a>	-
1943	CASABLANCA	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0034583/">http://www.imdb.com/title/tt0034583/</a>	-

	FOR WHOM THE BELLS TOLLS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0035896/">http://www.imdb.com/title/tt0035896/</a>	-
	HEAVEN CAN'T WAIT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0035979/">http://www.imdb.com/title/tt0035979/</a>	-
	THE HUMAN COMEDY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0036022/">http://www.imdb.com/title/tt0036022/</a>	-
	IN WHICH WE SERVE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0034891/">http://www.imdb.com/title/tt0034891/</a>	-
	MADAME CURIE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0036126/">http://www.imdb.com/title/tt0036126/</a>	-
	THE MORE THE MERRIER	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0036172/">http://www.imdb.com/title/tt0036172/</a>	-
	***THE OX- BOW INCIDENT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0036244/">http://www.imdb.com/title/tt0036244/</a>	-
	THE SONG OF BERNADETTE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0036377/">http://www.imdb.com/title/tt0036377/</a>	-
	WATCH ON THE RHINE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0036515/">http://www.imdb.com/title/tt0036515/</a>	-
1944	***DOUBLE INDEMNITY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0036775/">http://www.imdb.com/title/tt0036775/</a>	-
	GASLIGHT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0036855/">http://www.imdb.com/title/tt0036855/</a>	-
	GOING MY WAY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0036872/">http://www.imdb.com/title/tt0036872/</a>	-
	SINCE YOU WENT AWAY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0037280/">http://www.imdb.com/title/tt0037280/</a>	-
	WILSON	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0037465/">http://www.imdb.com/title/tt0037465/</a>	-
1945	ANCHORS AWEIGH	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0037514/">http://www.imdb.com/title/tt0037514/</a>	-
	THE BELLS OF ST. MARY'S	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0037536/">http://www.imdb.com/title/tt0037536/</a>	-
	THE LOST WEEKEND	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0037884/">http://www.imdb.com/title/tt0037884/</a>	-
	MILDRED PIERCE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0037913/">http://www.imdb.com/title/tt0037913/</a>	-
	SPELLBOUND	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0038109/">http://www.imdb.com/title/tt0038109/</a>	Sim
1946	THE BEST YEAR OF OUR LIVES	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0036868/">http://www.imdb.com/title/tt0036868/</a>	-
	HENRY V	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0036910/">http://www.imdb.com/title/tt0036910/</a>	-
	IT'S A WONDERFUL LIFE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0038650/">http://www.imdb.com/title/tt0038650/</a>	-
	THE RAZOR'S EDGE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0038873/">http://www.imdb.com/title/tt0038873/</a>	-
	THE YEARLING	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0039111/">http://www.imdb.com/title/tt0039111/</a>	-
1947	THE BISHOP'S WIFE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0039190/">http://www.imdb.com/title/tt0039190/</a>	-
	***CROSSFIRE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0039286/">http://www.imdb.com/title/tt0039286/</a>	-
	***GENTLEMEN'S AGREEMENT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0039416/">http://www.imdb.com/title/tt0039416/</a>	-

	GREAT EXPECTATIONS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0038574/">http://www.imdb.com/title/tt0038574/</a>	-
	MIRACLE ON 34TH STREET	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0110527/">http://www.imdb.com/title/tt0110527/</a>	-
1948	HAMLET	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0040416/">http://www.imdb.com/title/tt0040416/</a>	-
	JOHNNY BELINDA	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0040495/">http://www.imdb.com/title/tt0040495/</a>	-
	THE RED SHOES	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0040725/">http://www.imdb.com/title/tt0040725/</a>	-
	THE SNAKE PIT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0040806/">http://www.imdb.com/title/tt0040806/</a>	-
	THE TREASURE OF SIERRA MADRE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0040897/">http://www.imdb.com/title/tt0040897/</a>	-
1949	***ALL THE KING'S MEN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0041113/">http://www.imdb.com/title/tt0041113/</a>	-
	BATTLEGROUNDS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0041163/">http://www.imdb.com/title/tt0041163/</a>	-
	THE HEIRESS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0041452/">http://www.imdb.com/title/tt0041452/</a>	-
	A LETTER TO THREE WIVES	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0041587/">http://www.imdb.com/title/tt0041587/</a>	-
	TWELVE O'CLOCK HIGH	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0041996/">http://www.imdb.com/title/tt0041996/</a>	-
1950	ALL ABOUT EVE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0042192/">http://www.imdb.com/title/tt0042192/</a>	-
	BORN YESTERDAY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0042276/">http://www.imdb.com/title/tt0042276/</a>	-
	FATHER OF THE BRIDE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0042451/">http://www.imdb.com/title/tt0042451/</a>	-
	KING SOLOMON'S MINES	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0042646/">http://www.imdb.com/title/tt0042646/</a>	-
	SUNSET BLVD	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0043014/">http://www.imdb.com/title/tt0043014/</a>	-
1951	NA AMERICAN IN PARIS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0043278/">http://www.imdb.com/title/tt0043278/</a>	-
	DECISION BEFORE DAWN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0043459/">http://www.imdb.com/title/tt0043459/</a>	-
	A PLACE IN THE SUN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0043924/">http://www.imdb.com/title/tt0043924/</a>	-
	QUOVADIS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0043949/">http://www.imdb.com/title/tt0043949/</a>	-
	A STREETCAR NAMED DESIRE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0044081/">http://www.imdb.com/title/tt0044081/</a>	-
1952	THE GREATEST SHOW ON EARTH	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0044672/">http://www.imdb.com/title/tt0044672/</a>	-
	HIGH NOON	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0044706/">http://www.imdb.com/title/tt0044706/</a>	-
	IVANHOE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0044760/">http://www.imdb.com/title/tt0044760/</a>	-
	MOULIN ROUGE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0044926/">http://www.imdb.com/title/tt0044926/</a>	-
	THE QUIET MAN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0045061/">http://www.imdb.com/title/tt0045061/</a>	-

1953	FROM HERE TO ETERNITY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0045793/">http://www.imdb.com/title/tt0045793/</a>	-
	***JULIUS CAESAR	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0045943/">http://www.imdb.com/title/tt0045943/</a>	-
	THE ROBE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0046247/">http://www.imdb.com/title/tt0046247/</a>	-
	ROMAN HOLIDAY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0046250/">http://www.imdb.com/title/tt0046250/</a>	-
	SHANE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0046303/">http://www.imdb.com/title/tt0046303/</a>	-
1954	THE CAINE MUTINY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0046816/">http://www.imdb.com/title/tt0046816/</a>	-
	THE COUNTRY GIRL	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0046874/">http://www.imdb.com/title/tt0046874/</a>	-
	***ON THE WATERFRONT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0047296/">http://www.imdb.com/title/tt0047296/</a>	-
	SEVEN BRIDES FOR SEVEN BROTHERS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0047472/">http://www.imdb.com/title/tt0047472/</a>	-
	THREE COINS IN THE FOUNTAIN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0047580/">http://www.imdb.com/title/tt0047580/</a>	-
1955	LOVE IS A MANY-SPLENDORED THING	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0048316/">http://www.imdb.com/title/tt0048316/</a>	-
	MARTY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0048356/">http://www.imdb.com/title/tt0048356/</a>	-
	MISTER ROBERTS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0048380/">http://www.imdb.com/title/tt0048380/</a>	-
	PICNIC	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0048491/">http://www.imdb.com/title/tt0048491/</a>	-
	THE ROSE TATTOO	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0048563/">http://www.imdb.com/title/tt0048563/</a>	Sim
1956	AROUND THE WORLD IN 80 DAYS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0048960/">http://www.imdb.com/title/tt0048960/</a>	-
	FRIENDLY PERSUASION	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0049233/">http://www.imdb.com/title/tt0049233/</a>	-
	GIANT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0049261/">http://www.imdb.com/title/tt0049261/</a>	-
	THE KING AND I	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0049408/">http://www.imdb.com/title/tt0049408/</a>	-
	THE TEN COMMANDMENTS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0049833/">http://www.imdb.com/title/tt0049833/</a>	-
1957	THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0050212/">http://www.imdb.com/title/tt0050212/</a>	-
	PEYTON PLACE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0050839/">http://www.imdb.com/title/tt0050839/</a>	-
	SAYONARA	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0050933/">http://www.imdb.com/title/tt0050933/</a>	-
	12 ANGRY MEN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0050083/">http://www.imdb.com/title/tt0050083/</a>	Sim
	WITNESS FOR THE PROSECUTION	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0051201/">http://www.imdb.com/title/tt0051201/</a>	Sim
1958	AUNTIE MAME	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0051383/">http://www.imdb.com/title/tt0051383/</a>	-
	CAT ON A HOT TUN ROOF	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0051459/">http://www.imdb.com/title/tt0051459/</a>	-



	THE DEFIANT ONES	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0051525/">http://www.imdb.com/title/tt0051525/</a>	Sim
	GIGI	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0051658/">http://www.imdb.com/title/tt0051658/</a>	-
	SEPARATE TABLES	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0052182/">http://www.imdb.com/title/tt0052182/</a>	-
1959	ANATOMY OF A MURDER	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0052561/">http://www.imdb.com/title/tt0052561/</a>	Sim
	BEN-HUR	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0052618/">http://www.imdb.com/title/tt0052618/</a>	-
	THE DIARY OF ANNE FRANK	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0052738/">http://www.imdb.com/title/tt0052738/</a>	-
	THE NUN'S STORY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0053131/">http://www.imdb.com/title/tt0053131/</a>	-
	ROOM AT THE TOP	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0053226/">http://www.imdb.com/title/tt0053226/</a>	-
1960	THE ALAMO	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0053580/">http://www.imdb.com/title/tt0053580/</a>	-
	THE APARTMENT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0053604/">http://www.imdb.com/title/tt0053604/</a>	-
	ELMER GANTRY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0053793/">http://www.imdb.com/title/tt0053793/</a>	-
	SONS AND LOVERS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0054326/">http://www.imdb.com/title/tt0054326/</a>	-
	THE SUNDOWNERS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0054353/">http://www.imdb.com/title/tt0054353/</a>	-
1961	FANNY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0054866/">http://www.imdb.com/title/tt0054866/</a>	-
	THE GUNS OF NAVARONE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0054953/">http://www.imdb.com/title/tt0054953/</a>	-
	THE HUSTLER	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0054997/">http://www.imdb.com/title/tt0054997/</a>	-
	JUDGMENT AT NUREMBERG	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0055031/">http://www.imdb.com/title/tt0055031/</a>	Sim
	WEST SIDE STORY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0055614/">http://www.imdb.com/title/tt0055614/</a>	-
1962	LAWRENCE OF ARABIA	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0056172/">http://www.imdb.com/title/tt0056172/</a>	-
	THE LONGEST DAY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0056197/">http://www.imdb.com/title/tt0056197/</a>	-
	MEREDITH WILSON'S THE MUSIC MAN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0056262/">http://www.imdb.com/title/tt0056262/</a>	-
	MUTINY ON THE BOUNTY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0056264/">http://www.imdb.com/title/tt0056264/</a>	-
	TO KILL A MOCKINGBIRD	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0056592/">http://www.imdb.com/title/tt0056592/</a>	Sim
1963	AMERICA AMERICA	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0056825/">http://www.imdb.com/title/tt0056825/</a>	-
	CLEOPATRA	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0056937/">http://www.imdb.com/title/tt0056937/</a>	-
	HOW THE WEST WAS WON	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0056085/">http://www.imdb.com/title/tt0056085/</a>	-
	LILIES OF THE FIELD	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0057251/">http://www.imdb.com/title/tt0057251/</a>	-

	TOM JONES	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0057590/">http://www.imdb.com/title/tt0057590/</a>	-
1964	BECKET	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0057877/">http://www.imdb.com/title/tt0057877/</a>	-
	DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0057012/">http://www.imdb.com/title/tt0057012/</a>	-
	MARY POPPINS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0058331/">http://www.imdb.com/title/tt0058331/</a>	-
	MY FAIR LADY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0058385/">http://www.imdb.com/title/tt0058385/</a>	-
	ZORBA THE GREEK	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0057831/">http://www.imdb.com/title/tt0057831/</a>	-
	1965	DARLING	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0059084/">http://www.imdb.com/title/tt0059084/</a>
DOCTOR ZHIVAGO		<a href="http://www.imdb.com/title/tt0059113/">http://www.imdb.com/title/tt0059113/</a>	-
SHIP OF FOOLS		<a href="http://www.imdb.com/title/tt0059712/">http://www.imdb.com/title/tt0059712/</a>	-
THE SOUND OF MUSIC		<a href="http://www.imdb.com/title/tt0059742/">http://www.imdb.com/title/tt0059742/</a>	-
A THOUSAND CLOWNS		<a href="http://www.imdb.com/title/tt0059798/">http://www.imdb.com/title/tt0059798/</a>	-
1966	ALFIE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0060086/">http://www.imdb.com/title/tt0060086/</a>	-
	A MAN FOR ALL SEASONS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0060665/">http://www.imdb.com/title/tt0060665/</a>	-
	THE RUSSIANS ARE COMING THE RUSSIANS ARE COMING	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0060921/">http://www.imdb.com/title/tt0060921/</a>	-
	THE SAND PEBBLES	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0060934/">http://www.imdb.com/title/tt0060934/</a>	-
	WHO'S AFRAID OF WIRGINIA WOOLF?	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0061184/">http://www.imdb.com/title/tt0061184/</a>	-
1967	***BONNIE AND CLYDE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0061418/">http://www.imdb.com/title/tt0061418/</a>	-
	DOCTOR DOLITTLE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0061584/">http://www.imdb.com/title/tt0061584/</a>	-
	THE GRADUATE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0061722/">http://www.imdb.com/title/tt0061722/</a>	-
	GUESS WHO'S COME TO DINNER	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0061735/">http://www.imdb.com/title/tt0061735/</a>	-
	IN THE HEAT OF THE NIGHT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0061811/">http://www.imdb.com/title/tt0061811/</a>	Sim
1968	FUNNY GIRL	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0062994/">http://www.imdb.com/title/tt0062994/</a>	-
	THE LION IN WINTER	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0063227/">http://www.imdb.com/title/tt0063227/</a>	-
	OLIVER!	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0063385/">http://www.imdb.com/title/tt0063385/</a>	-
	RACHEL, RACHEL	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0063483/">http://www.imdb.com/title/tt0063483/</a>	-

	ROMEO AND JULIET	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0117509/">http://www.imdb.com/title/tt0117509/</a>	-
1969	ANNE OF THE THOUSAND DAYS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0064030/">http://www.imdb.com/title/tt0064030/</a>	-
	BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0064115/">http://www.imdb.com/title/tt0064115/</a>	Sim
	HELLO, DOLLY!	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0064418/">http://www.imdb.com/title/tt0064418/</a>	-
	MIDNIGHT COWBOY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0064665/">http://www.imdb.com/title/tt0064665/</a>	-
	Z	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0065234/">http://www.imdb.com/title/tt0065234/</a>	Sim
1970	AIRPORT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0065377/">http://www.imdb.com/title/tt0065377/</a>	-
	FIVE EASY PIECES	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0065724/">http://www.imdb.com/title/tt0065724/</a>	-
	LOVE STORY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0066011/">http://www.imdb.com/title/tt0066011/</a>	-
	M*A*S*H	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0066026/">http://www.imdb.com/title/tt0066026/</a>	-
	PATTON	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0066206/">http://www.imdb.com/title/tt0066206/</a>	-
1971	A CLOCKWORK ORAGNE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0066921/">http://www.imdb.com/title/tt0066921/</a>	Sim
	FIDDLER ON THE ROOF	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0067093/">http://www.imdb.com/title/tt0067093/</a>	-
	***THE FRENCH CONNECTION	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0067116/">http://www.imdb.com/title/tt0067116/</a>	-
	THE LAST PICTURE SHOW	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0067328/">http://www.imdb.com/title/tt0067328/</a>	-
	NICHOLAS AND ALEXANDRA	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0067483/">http://www.imdb.com/title/tt0067483/</a>	-
1972	CABARET	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0068327/">http://www.imdb.com/title/tt0068327/</a>	-
	DELIVERANCE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0068473/">http://www.imdb.com/title/tt0068473/</a>	-
	THE EMIGRANTS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0067919/">http://www.imdb.com/title/tt0067919/</a>	-
	***THE GODFATHER	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0068646/">http://www.imdb.com/title/tt0068646/</a>	-
	SOUNDER	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0069303/">http://www.imdb.com/title/tt0069303/</a>	Sim
1973	AMERICAN GRAFITTI	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0069704/">http://www.imdb.com/title/tt0069704/</a>	-
	CRIS AND WHISPERS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0069467/">http://www.imdb.com/title/tt0069467/</a>	-
	THE EXORCIST	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0070047/">http://www.imdb.com/title/tt0070047/</a>	-
	***THE STING	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0070735/">http://www.imdb.com/title/tt0070735/</a>	-
	A TOUCH OF CLASS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0070819/">http://www.imdb.com/title/tt0070819/</a>	-
1974	***CHINATOWN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0071315/">http://www.imdb.com/title/tt0071315/</a>	-

	***THE CONVERSATION	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0071360/">http://www.imdb.com/title/tt0071360/</a>	-
	THE GODFATHER PART II	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0071562/">http://www.imdb.com/title/tt0071562/</a>	-
	LENNY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0071746/">http://www.imdb.com/title/tt0071746/</a>	-
	THE TOWERING INFERNO	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0072308/">http://www.imdb.com/title/tt0072308/</a>	-
1975	BARRY LYNDON	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0072684/">http://www.imdb.com/title/tt0072684/</a>	-
	***DOG DAY AFTERNOON	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0072890/">http://www.imdb.com/title/tt0072890/</a>	-
	JAWS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0073195/">http://www.imdb.com/title/tt0073195/</a>	-
	NASHVILLE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0073440/">http://www.imdb.com/title/tt0073440/</a>	-
	ONE FLEW OVER THE CUCKO'S NEST	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0073486/">http://www.imdb.com/title/tt0073486/</a>	-
1976	ALL THE PRESIDENT'S MEN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0074119/">http://www.imdb.com/title/tt0074119/</a>	-
	BOUND FOR GLORY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0074235/">http://www.imdb.com/title/tt0074235/</a>	-
	NETWORK	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0074958/">http://www.imdb.com/title/tt0074958/</a>	-
	ROCKY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0075148/">http://www.imdb.com/title/tt0075148/</a>	-
	TAXI DRIVER	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0075314/">http://www.imdb.com/title/tt0075314/</a>	-
1977	ANNIE HALL	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0075686/">http://www.imdb.com/title/tt0075686/</a>	-
	THE GOODBYE GIRL	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0076095/">http://www.imdb.com/title/tt0076095/</a>	-
	JULIA	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0076245/">http://www.imdb.com/title/tt0076245/</a>	-
	STAR WARS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0076759/">http://www.imdb.com/title/tt0076759/</a>	-
	THE TURNING POINT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0076843/">http://www.imdb.com/title/tt0076843/</a>	-
1978	COMING HOME	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0077362/">http://www.imdb.com/title/tt0077362/</a>	-
	THE DEER HUNTER	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0077416/">http://www.imdb.com/title/tt0077416/</a>	-
	HEAVEN CAN WAIT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0077663/">http://www.imdb.com/title/tt0077663/</a>	-
	MIDNIGHT EXPRESS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0077928/">http://www.imdb.com/title/tt0077928/</a>	Sim
	AN UNMARRIED WOMAN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0078444/">http://www.imdb.com/title/tt0078444/</a>	-
1979	ALL THAT JAZZ	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0078754/">http://www.imdb.com/title/tt0078754/</a>	-
	APOCALYPSE NOW	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0078788/">http://www.imdb.com/title/tt0078788/</a>	-
	BREAKING AWAY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0078902/">http://www.imdb.com/title/tt0078902/</a>	-

	KRAMER VS. KRAMER	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0079417/">http://www.imdb.com/title/tt0079417/</a>	-
	NORMA RAE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0079638/">http://www.imdb.com/title/tt0079638/</a>	-
1980	COAL MINER'S DAUGHTER	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0080549/">http://www.imdb.com/title/tt0080549/</a>	-
	THE ELEPHANT MAN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0080678/">http://www.imdb.com/title/tt0080678/</a>	-
	***ORDINARY PEOPLE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0081283/">http://www.imdb.com/title/tt0081283/</a>	-
	RAGING BULL	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0081398/">http://www.imdb.com/title/tt0081398/</a>	-
	TESS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0080009/">http://www.imdb.com/title/tt0080009/</a>	-
1981	ATLANTIC CITY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0080388/">http://www.imdb.com/title/tt0080388/</a>	-
	CHARIOTS OF FIRE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0082158/">http://www.imdb.com/title/tt0082158/</a>	-
	ON GOLDEN POND	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0082846/">http://www.imdb.com/title/tt0082846/</a>	-
	RAIDERS OF THE LOST ARK	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0082971/">http://www.imdb.com/title/tt0082971/</a>	-
	REDS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0082979/">http://www.imdb.com/title/tt0082979/</a>	-
1982	ET THE EXTRA-TERRESTRIAL	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0083866/">http://www.imdb.com/title/tt0083866/</a>	-
	GANDHI	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0083987/">http://www.imdb.com/title/tt0083987/</a>	-
	MISSING	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0084335/">http://www.imdb.com/title/tt0084335/</a>	-
	TOOTSIE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0084805/">http://www.imdb.com/title/tt0084805/</a>	-
	THE VEREDICT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0084855/">http://www.imdb.com/title/tt0084855/</a>	Sim
1983	THE BIG CHILL	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0085244/">http://www.imdb.com/title/tt0085244/</a>	-
	THE DRESSER	<a href="http://www.imdb.com/title/tt4247618/">http://www.imdb.com/title/tt4247618/</a>	-
	THE RIGHT STUFF	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0086197/">http://www.imdb.com/title/tt0086197/</a>	-
	TENDER MERCIES	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0086423/">http://www.imdb.com/title/tt0086423/</a>	-
	TERMS OF ENDEARMENT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0086425/">http://www.imdb.com/title/tt0086425/</a>	-
1984	AMADEUS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0086879/">http://www.imdb.com/title/tt0086879/</a>	-
	***THE KILLING FIELDS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0087553/">http://www.imdb.com/title/tt0087553/</a>	-
	A PASSAGE TO INDIA	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0087892/">http://www.imdb.com/title/tt0087892/</a>	-
	PLACES IN THE HEART	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0087921/">http://www.imdb.com/title/tt0087921/</a>	-
	***A SOLDIER'S STORY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0088146/">http://www.imdb.com/title/tt0088146/</a>	-

1985	THE COLOR PURPLE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0088939/">http://www.imdb.com/title/tt0088939/</a>	-
	KISS OF THE SPIDER WOMAN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0089424/">http://www.imdb.com/title/tt0089424/</a>	-
	OUT OF AFRICA	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0089755/">http://www.imdb.com/title/tt0089755/</a>	-
	PRIZZI'S HONOR	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0089841/">http://www.imdb.com/title/tt0089841/</a>	-
	WITNESS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0090329/">http://www.imdb.com/title/tt0090329/</a>	Sim
1986	CHILDREN OF A LESSER GOD	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0090830/">http://www.imdb.com/title/tt0090830/</a>	-
	HANNAH AND HER SISTERS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0091167/">http://www.imdb.com/title/tt0091167/</a>	-
	THE MISSION	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0091530/">http://www.imdb.com/title/tt0091530/</a>	-
	PLATOON	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0091763/">http://www.imdb.com/title/tt0091763/</a>	-
	ROOM WITH A VIEW	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0091867/">http://www.imdb.com/title/tt0091867/</a>	-
1987	BROADCAST NEWS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0092699/">http://www.imdb.com/title/tt0092699/</a>	-
	FATAL ATTRACTION	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0093010/">http://www.imdb.com/title/tt0093010/</a>	-
	HOPE AND GLORY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0093209/">http://www.imdb.com/title/tt0093209/</a>	-
	THE LAST EMPEROR TOOTSIE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0093389/">http://www.imdb.com/title/tt0093389/</a>	-
	MOONSTRUCK	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0093565/">http://www.imdb.com/title/tt0093565/</a>	-
1988	THE ACCIDENTAL TOURIST	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0094606/">http://www.imdb.com/title/tt0094606/</a>	-
	DANGEROUS LIAISONS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0094947/">http://www.imdb.com/title/tt0094947/</a>	-
	***MISSISSIPPI BURNING	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0095647/">http://www.imdb.com/title/tt0095647/</a>	-
	RAIN MAN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0095953/">http://www.imdb.com/title/tt0095953/</a>	-
	WORKING GIRL	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0096463/">http://www.imdb.com/title/tt0096463/</a>	-
1989	BORN ON THE FOURTH OF JULY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0096969/">http://www.imdb.com/title/tt0096969/</a>	Sim
	DEAD POETS SOCIETY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0097165/">http://www.imdb.com/title/tt0097165/</a>	-
	DRIVING MISS DAISY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0097239/">http://www.imdb.com/title/tt0097239/</a>	-
	FIELD OF DREAMS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0097351/">http://www.imdb.com/title/tt0097351/</a>	-
	MY LEFT FOOT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0097937/">http://www.imdb.com/title/tt0097937/</a>	-
1990	AWAKENINGS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0099077/">http://www.imdb.com/title/tt0099077/</a>	-
	DANCES WITH WOLVES	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0099348/">http://www.imdb.com/title/tt0099348/</a>	-

	THE GODFATHER, PART III	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0099674/">http://www.imdb.com/title/tt0099674/</a>	-
	***GOODFELLAS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0099685/">http://www.imdb.com/title/tt0099685/</a>	-
1991	BEAUTY AND THE BEAST	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0101414/">http://www.imdb.com/title/tt0101414/</a>	-
	BUGSY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0101516/">http://www.imdb.com/title/tt0101516/</a>	-
	JFK	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0102138/">http://www.imdb.com/title/tt0102138/</a>	-
	THE PRINCE OF TIDES	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0102713/">http://www.imdb.com/title/tt0102713/</a>	-
	THE SILENCE OF THE LAMBS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0102926/">http://www.imdb.com/title/tt0102926/</a>	-
1992	THE CRYING GAME	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0104036/">http://www.imdb.com/title/tt0104036/</a>	-
	A FEW GOOD MEN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0104257/">http://www.imdb.com/title/tt0104257/</a>	Sim
	HOWARDS END	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0104454/">http://www.imdb.com/title/tt0104454/</a>	-
	SCENT OF A WOMAN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0105323/">http://www.imdb.com/title/tt0105323/</a>	-
	UNFORGIVEN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0105695/">http://www.imdb.com/title/tt0105695/</a>	-
1993	THE FUGITIVE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0106977/">http://www.imdb.com/title/tt0106977/</a>	Sim
	IN THE NAME OF THE FATHER	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0107207/">http://www.imdb.com/title/tt0107207/</a>	Sim
	THE PIANO	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0107822/">http://www.imdb.com/title/tt0107822/</a>	-
	THE REMAINS OF THE DAY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0107943/">http://www.imdb.com/title/tt0107943/</a>	-
	SCHINDLER'S LIST	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0108052/">http://www.imdb.com/title/tt0108052/</a>	-
1994	FORREST GUMP	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0109830/">http://www.imdb.com/title/tt0109830/</a>	-
	FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0109831/">http://www.imdb.com/title/tt0109831/</a>	-
	***PULP FICTION	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0110912/">http://www.imdb.com/title/tt0110912/</a>	-
	QUIZ SHOW	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0110932/">http://www.imdb.com/title/tt0110932/</a>	Sim
	THE SHAWSHANK REDEMPTION	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0111161/">http://www.imdb.com/title/tt0111161/</a>	Sim
1995	APOLLO 13	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0112384/">http://www.imdb.com/title/tt0112384/</a>	-
	BABE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0112431/">http://www.imdb.com/title/tt0112431/</a>	-
	BRAVEHEART	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0112573/">http://www.imdb.com/title/tt0112573/</a>	-
	THE POSTMAN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0119925/">http://www.imdb.com/title/tt0119925/</a>	-
	SENSE AND SENSIBILITY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0114388/">http://www.imdb.com/title/tt0114388/</a>	-

1996	THE ENGLISH PATIENT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0116209/">http://www.imdb.com/title/tt0116209/</a>	-
	FARGO	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0116282/">http://www.imdb.com/title/tt0116282/</a>	Sim
	JERRY MAGUIRE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0116695/">http://www.imdb.com/title/tt0116695/</a>	-
	SECRETS & LIES	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0117589/">http://www.imdb.com/title/tt0117589/</a>	-
	SHINE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0117631/">http://www.imdb.com/title/tt0117631/</a>	-
1997	AS GOOD AS IT GETS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0119822/">http://www.imdb.com/title/tt0119822/</a>	-
	THE FULL MONTY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0119164/">http://www.imdb.com/title/tt0119164/</a>	-
	GOOD WILL HUNTING	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0119217/">http://www.imdb.com/title/tt0119217/</a>	-
	L.A. CONFIDENTIAL	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0119488/">http://www.imdb.com/title/tt0119488/</a>	Sim
	TITANIC	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0120338/">http://www.imdb.com/title/tt0120338/</a>	-
1998	ELIZABETH	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0127536/">http://www.imdb.com/title/tt0127536/</a>	-
	LIFE IS BEAUTIFUL	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0118799/">http://www.imdb.com/title/tt0118799/</a>	-
	SAVING PRIVATE RYAN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0120815/">http://www.imdb.com/title/tt0120815/</a>	-
	SHAKESPEARE IN LOVE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0138097/">http://www.imdb.com/title/tt0138097/</a>	-
	THE THIN RED LINE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0120863/">http://www.imdb.com/title/tt0120863/</a>	-
1999	AMERICAN BEAUTY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0169547/">http://www.imdb.com/title/tt0169547/</a>	-
	THE CIDER HOUSE RULES	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0124315/">http://www.imdb.com/title/tt0124315/</a>	-
	THE GREEN MILE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0120689/">http://www.imdb.com/title/tt0120689/</a>	Sim
	THE INSIDER	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0140352/">http://www.imdb.com/title/tt0140352/</a>	-
	THE SIXTH SENSE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0167404/">http://www.imdb.com/title/tt0167404/</a>	-
2000	CHOCOLAT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0241303/">http://www.imdb.com/title/tt0241303/</a>	-
	CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0190332/">http://www.imdb.com/title/tt0190332/</a>	-
	ERIN BROCKOVICH	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0195685/">http://www.imdb.com/title/tt0195685/</a>	-
	GLADIATOR	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0172495/">http://www.imdb.com/title/tt0172495/</a>	-
	TRAFFIC	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0181865/">http://www.imdb.com/title/tt0181865/</a>	Sim
2001	A BEAUTIFUL MIND	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0268978/">http://www.imdb.com/title/tt0268978/</a>	-
	***GOSFORD PARK	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0280707/">http://www.imdb.com/title/tt0280707/</a>	-



	IN THE BEDROOM	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0247425/">http://www.imdb.com/title/tt0247425/</a>	-
	THE LORD OF THE RINGS: THE FELLOWSHIP OF THE RING	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0120737/">http://www.imdb.com/title/tt0120737/</a>	-
	MOULIN ROUGE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0203009/">http://www.imdb.com/title/tt0203009/</a>	-
2002	CHICAGO	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0299658/">http://www.imdb.com/title/tt0299658/</a>	-
	***GANGS OF NEW YORK	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0217505/">http://www.imdb.com/title/tt0217505/</a>	-
	THE HOURS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0274558/">http://www.imdb.com/title/tt0274558/</a>	-
	THE LORD OF THE RINGS: THE TWO TOWERS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0167261/">http://www.imdb.com/title/tt0167261/</a>	-
	THE PIANIST	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0253474/">http://www.imdb.com/title/tt0253474/</a>	-
2003	THE LORD OF THE RINGS: THE RETURN OF THE KING	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0167260/">http://www.imdb.com/title/tt0167260/</a>	-
	LOST IN TRANSLATION	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0335266/">http://www.imdb.com/title/tt0335266/</a>	-
	MASTER AND COMMANDER	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0311113/">http://www.imdb.com/title/tt0311113/</a>	-
	MYSTIC RIVER	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0327056/">http://www.imdb.com/title/tt0327056/</a>	-
	SEABISCUIT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0329575/">http://www.imdb.com/title/tt0329575/</a>	-
2004	THE AVIATOR	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0338751/">http://www.imdb.com/title/tt0338751/</a>	-
	FINDING NEVERLAND	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0308644/">http://www.imdb.com/title/tt0308644/</a>	-
	MILLION DOLLAR BABY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0405159/">http://www.imdb.com/title/tt0405159/</a>	-
	RAY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0350258/">http://www.imdb.com/title/tt0350258/</a>	-
	SIDEWAYS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0375063/">http://www.imdb.com/title/tt0375063/</a>	-
2005	BROKEBACK MOUNTAIN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0388795/">http://www.imdb.com/title/tt0388795/</a>	-
	CAPOTE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0379725/">http://www.imdb.com/title/tt0379725/</a>	Sim
	***CRASH	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0375679/">http://www.imdb.com/title/tt0375679/</a>	-
	GOOD NIGHT, AND GOOD LUCK	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0433383/">http://www.imdb.com/title/tt0433383/</a>	-
	MUNICH	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0408306/">http://www.imdb.com/title/tt0408306/</a>	-
2006	BABEL	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0449467/">http://www.imdb.com/title/tt0449467/</a>	-
	***THE DEPARTED	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0407887/">http://www.imdb.com/title/tt0407887/</a>	-

	LETTERS FROM IWO JIMA	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0498380/">http://www.imdb.com/title/tt0498380/</a>	-
	LITTLE MISS SUNSHINE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0449059/">http://www.imdb.com/title/tt0449059/</a>	-
	THE QUEEN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0436697/">http://www.imdb.com/title/tt0436697/</a>	-
2007	ATONEMENT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0783233/">http://www.imdb.com/title/tt0783233/</a>	-
	JUNO	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0467406/">http://www.imdb.com/title/tt0467406/</a>	-
	MICHAEL CLAYTON	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0465538/">http://www.imdb.com/title/tt0465538/</a>	Sim
	***NO COUNTRY FOR OLD MEN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0477348/">http://www.imdb.com/title/tt0477348/</a>	-
	THERE WILL BE BLOOD	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0469494/">http://www.imdb.com/title/tt0469494/</a>	-
2008	THE CURIOUS CASE OF BENJAMIN BUTTON	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0421715/">http://www.imdb.com/title/tt0421715/</a>	-
	FROST/NIXON	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0870111/">http://www.imdb.com/title/tt0870111/</a>	-
	***MILK	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1013753/">http://www.imdb.com/title/tt1013753/</a>	-
	THE READER	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0976051/">http://www.imdb.com/title/tt0976051/</a>	-
	SLUMDOG MILLIONAIRE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1010048/">http://www.imdb.com/title/tt1010048/</a>	-
2009	AVATAR	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0499549/">http://www.imdb.com/title/tt0499549/</a>	-
	THE BLIND SIDE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0878804/">http://www.imdb.com/title/tt0878804/</a>	-
	DISTRICT 9	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1136608/">http://www.imdb.com/title/tt1136608/</a>	-
	AN EDUCATION	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1174732/">http://www.imdb.com/title/tt1174732/</a>	-
	THE HURT LOCKER	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0887912/">http://www.imdb.com/title/tt0887912/</a>	-
	INGLOURIOUS BASTERDS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0361748/">http://www.imdb.com/title/tt0361748/</a>	-
	PRECIOUS: BASED ON THE NOVEL 'PUSH' BY SAPPHIRE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0929632/">http://www.imdb.com/title/tt0929632/</a>	-
	A SERIOUS MAN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1019452/">http://www.imdb.com/title/tt1019452/</a>	-
	UP	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1049413/">http://www.imdb.com/title/tt1049413/</a>	-
	UP IN THE AIR	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1193138/">http://www.imdb.com/title/tt1193138/</a>	-
2010	BLACK SWAN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0947798/">http://www.imdb.com/title/tt0947798/</a>	-
	THE FIGHTER	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0964517/">http://www.imdb.com/title/tt0964517/</a>	-
	INCEPTION	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1375666/">http://www.imdb.com/title/tt1375666/</a>	-

	***THE KIDS ARE ALL RIGHT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0842926/">http://www.imdb.com/title/tt0842926/</a>	-
	THE KING'S SPEECH	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1504320/">http://www.imdb.com/title/tt1504320/</a>	-
	127 HOURS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1542344/">http://www.imdb.com/title/tt1542344/</a>	-
	THE SOCIAL NETWORK	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1285016/">http://www.imdb.com/title/tt1285016/</a>	-
	TOY STORY 3	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0435761/">http://www.imdb.com/title/tt0435761/</a>	-
	TRUE GIFT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1403865/">http://www.imdb.com/title/tt1403865/</a>	-
	WINTER'S BONE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1399683/">http://www.imdb.com/title/tt1399683/</a>	-
2011	THE ARTIST	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1655442/">http://www.imdb.com/title/tt1655442/</a>	-
	THE DESCENDANTS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1033575/">http://www.imdb.com/title/tt1033575/</a>	-
	EXTREMELY LOUD & INCREDIBLY CLOSE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0477302/">http://www.imdb.com/title/tt0477302/</a>	-
	**THE HELP	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1454029/">http://www.imdb.com/title/tt1454029/</a>	-
	HUGO	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0970179/">http://www.imdb.com/title/tt0970179/</a>	-
	MIDNIGHT IN PARIS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1605783/">http://www.imdb.com/title/tt1605783/</a>	-
	MONEYBALL	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1210166/">http://www.imdb.com/title/tt1210166/</a>	-
	THE REE OF LIFE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0478304/">http://www.imdb.com/title/tt0478304/</a>	-
	WAR HORSE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1568911/">http://www.imdb.com/title/tt1568911/</a>	-
2012	AMOUR	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1602620/">http://www.imdb.com/title/tt1602620/</a>	-
	***ARGO	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1024648/">http://www.imdb.com/title/tt1024648/</a>	-
	BEATS OS THE SOUTHERN WILD	<a href="http://www.imdb.com/title/tt2125435/">http://www.imdb.com/title/tt2125435/</a>	-
	DJANGO UNCHAINED	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1853728/">http://www.imdb.com/title/tt1853728/</a>	-
	***LES MISÉRABLES	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1707386/">http://www.imdb.com/title/tt1707386/</a>	-
	LIFE OF PI	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0454876/">http://www.imdb.com/title/tt0454876/</a>	-
	LINCOLN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0443272/">http://www.imdb.com/title/tt0443272/</a>	Sim
	SILVER LININGS PLAYBOOK	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1045658/">http://www.imdb.com/title/tt1045658/</a>	-
	ZERO DARK THIRTY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1790885/">http://www.imdb.com/title/tt1790885/</a>	-
2013	***AMERICAN HUSTLE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1800241/">http://www.imdb.com/title/tt1800241/</a>	-
	CAPTAIN PHILLIPS	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1535109/">http://www.imdb.com/title/tt1535109/</a>	-

	DALLAS BUYERS CLUB	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0790636/">http://www.imdb.com/title/tt0790636/</a>	-
	GRAVITY	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1454468/">http://www.imdb.com/title/tt1454468/</a>	-
	HER	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1798709/">http://www.imdb.com/title/tt1798709/</a>	-
	NEBRASKA	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1821549/">http://www.imdb.com/title/tt1821549/</a>	-
	PHILOMENA	<a href="http://www.imdb.com/title/tt2431286/">http://www.imdb.com/title/tt2431286/</a>	-
	12 YEARS A SLAVE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt2024544/">http://www.imdb.com/title/tt2024544/</a>	-
	THE WOLF OF WALL STREET	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0993846/">http://www.imdb.com/title/tt0993846/</a>	Sim
2014	AMERICAN SNIPER	<a href="http://www.imdb.com/title/tt2179136/">http://www.imdb.com/title/tt2179136/</a>	-
	BIRDMAN OR (THE UNEXPECTED VIRTUE OF IGNORANCE)	<a href="http://www.imdb.com/title/tt2562232/">http://www.imdb.com/title/tt2562232/</a>	-
	BOYHOOD	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1065073/">http://www.imdb.com/title/tt1065073/</a>	-
	THE GRAND BUDAPEST HOTEL	<a href="http://www.imdb.com/title/tt2278388/">http://www.imdb.com/title/tt2278388/</a>	-
	THE IMITATION GAME	<a href="http://www.imdb.com/title/tt2084970/">http://www.imdb.com/title/tt2084970/</a>	-
	SELMA	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1020072/">http://www.imdb.com/title/tt1020072/</a>	Sim
	THE THEORY OF EVERYTHING	<a href="http://www.imdb.com/title/tt2980516/">http://www.imdb.com/title/tt2980516/</a>	-
	WHIPLASH	<a href="http://www.imdb.com/title/tt2582802/">http://www.imdb.com/title/tt2582802/</a>	-
2015	THE BIG SHORT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1596363/">http://www.imdb.com/title/tt1596363/</a>	-
	BRIDGE OF SPIES	<a href="http://www.imdb.com/title/tt3682448/">http://www.imdb.com/title/tt3682448/</a>	Sim
	BROOKLYN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt2381111/">http://www.imdb.com/title/tt2381111/</a>	-
	MAD MAX: FURY ROAD	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1392190/">http://www.imdb.com/title/tt1392190/</a>	-
	THE MARTIAN	<a href="http://www.imdb.com/title/tt3659388/">http://www.imdb.com/title/tt3659388/</a>	-
	THE REVENANT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1663202/">http://www.imdb.com/title/tt1663202/</a>	-
	ROOM	<a href="http://www.imdb.com/title/tt3170832/">http://www.imdb.com/title/tt3170832/</a>	-
	SPOTLIGHT	<a href="http://www.imdb.com/title/tt1895587/">http://www.imdb.com/title/tt1895587/</a>	-
2016	ARRIVAL	<a href="http://www.imdb.com/title/tt2543164/">http://www.imdb.com/title/tt2543164/</a>	-
	FENCES	<a href="http://www.imdb.com/title/tt2671706/">http://www.imdb.com/title/tt2671706/</a>	-
	HACKSAW RIDGE	<a href="http://www.imdb.com/title/tt2119532/">http://www.imdb.com/title/tt2119532/</a>	-

	HELL OR HIGH WATER	<a href="http://www.imdb.com/title/tt2582782/">http://www.imdb.com/title/tt2582782/</a>	-
	HIDDEN FIGURES	<a href="http://www.imdb.com/title/tt4846340/">http://www.imdb.com/title/tt4846340/</a>	-
	LA LA LAND	<a href="http://www.imdb.com/title/tt3783958/">http://www.imdb.com/title/tt3783958/</a>	-
	LION	<a href="http://www.imdb.com/title/tt3741834/">http://www.imdb.com/title/tt3741834/</a>	-
	MANCHESTER BY THE SEA	<a href="http://www.imdb.com/title/tt4034228/">http://www.imdb.com/title/tt4034228/</a>	-
	MOONLIGHT	<a href="http://www.imdb.com.br/title/tt49757/">http://www.imdb.com.br/title/tt49757/</a>	-

Fonte: Elaborado pela autora (2018), com base no site [www.imdb.com.br](http://www.imdb.com.br)