



Por que 'Direito e Cinema' e o que isso realmente significa? Uma Perspectiva

Why 'Law-and-Film' and What Does it Actually Mean? A Perspective

Orit Kamir¹

¹Israeli Center for Human Dignity, Tel Aviv, Israel. E-mail: oritkamir@gmail.com

Publicação original: KAMIR, O. **Why 'Law-and-Film' and What Does it Actually Mean? A Perspective**, *Continuum*, 19:2, 255-278 (2005), DOI: 10.1080/10304310500084558.

Tradução e publicação autorizadas por Taylor & Francis Ltd., <http://www.tandfonline.com>.

Tradução recebida em 26/07/2021 e aceita em 11/10/2021.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



Resumo

O modesto objetivo deste artigo é apresentar aos leitores não iniciados ao campo emergente e interdisciplinar do “direito e cinema”, apresentando a estrutura de uma formulação sobre esta nova área de pesquisa. A primeira parte do artigo começa com uma breve visão geral da teoria sobre direito e cinema, seguida da minha própria sugestão de conceitualização do terreno. Esta seção define três perspectivas distintas sobre o “direito e cinema” que, creio, capta grande parte dos avanços na área. Estas perspectivas se baseiam em três premissas fundamentais: que os modos de operação social de alguns filmes são paralelos aos da lei e do sistema legal; que alguns filmes emitem juízos de valor para o espectador; e que alguns filmes suscitam jurisprudência popular. As partes B, C e D deste artigo apresentam e exploram estas perspectivas com mais detalhes, ilustrando-as com exemplos específicos de filmes com temas jurídicos. O artigo conclui com uma breve referência aos benefícios do uso do direito e cinema para a atividade pedagógica.

Palavras-chave: Julgamento **cinemático**; **jurisprudência** popular; direito e filme.

Abstract

This article's modest goal is to introduce uninitiated readers to the emerging, interdisciplinary field of law-and-film, while presenting them with the framework of one formulation of this new area of research. The article's first part opens with a brief overview of law-and-film scholarship and proceeds to outline my own suggested conceptualization of the law-and-film terrain. This framework defines three distinct perspectives on law- and-film that, I believe, capture much of the law-and-film enterprise. These perspectives rely on three fundamental premises: that some films' modes of social operation parallel those of the law and legal system; that some films enact viewer-engaging judgment; and that some films elicit popular jurisprudence. Parts B, C and D of this article present and explore these perspectives in more detail, illustrating them with specific law-film examples. The paper concludes with a brief reference to the benefits of using law-and-film in teaching.

Keywords: Cinematic judgment; Popular jurisprudence; law and film.



A. Direito e Cinema: Panorama e Estrutura Sugestiva

I.

O estudo integrado de duas formações socioculturais essenciais, direito e cinema, é um campo interdisciplinar em construção. Pode ser entendido como um desdobramento recente de gêneros acadêmicos interdisciplinares mais estabelecidos e populares, como o “direito e sociedade” e o “direito e literatura”. No final da década de 1980 e na década de 1990, publicações acadêmicas pioneiras embarcaram em um projeto para combinar o estudo de contagem de histórias de temas jurídicos e imagens visuais populares (Machura & Robson, 2001, pp. 3-8). Desde a virada do século XXI, a noção de que o estudo do direito pode ser integrado ao do cinema se espalhou por partes da academia jurídica anglo-americana e continental. A combinação “direito e cinema” tem sido cada vez mais visível em palestras, títulos de disciplinas de faculdades de direito e sites de cultura pop. Não tão estabelecido quanto o “direito e a sociedade” ou o “direito e a literatura”, o direito e cinema é gradualmente reconhecido em algumas conferências acadêmicas (consulte os simpósios listados na lista de referências) e explorado em monografias (Black, 1999; Sherwin, 2000; Kamir, 2001, 2006; Greenfield et al., 2001; Chase, 2002; Lenz, 2003), coleções editadas (Denvir, 1996; Machura & Robson, 2001; Sarat et al., 2005) e artigos publicados em revistas acadêmicas. Em 1999, em seu discurso presidencial anual para a *Law and Society Association* (EUA), o professor Austin Sarat apresentou uma análise crítica do direito através do filme *The Sweet Hereafter*. Ele convidou acadêmicos a se juntarem à formação do ramo inovador e virtualmente desconhecido do direito e do cinema (Sarat, 2000a, 2000b). Cinco anos depois, na reunião anual de 2004 da nova *Law, Culture and the Humanities Association* (EUA), a relação dos filmes com o direito foi o tema de muitos painéis, e referenciada em muitos outros.

Apesar do reconhecimento crescente à noção de que o direito pode ser visualizado em conexão com o cinema, a substância, o propósito, a natureza e o valor dessa empreitada permanecem em grande parte obscuros. O termo vago usado para denotar o campo emergente de estudo — “direito e cinema” — pouco faz para iluminar a motivação, metodologia ou significado do projeto. Muitos estão confusos e/ou céticos quanto ao valor desse campo emergente. Para a maioria dos juristas, acadêmicos do



direito e estudantes, a ligação entre direito e cinema levanta inúmeras questões fundamentais. O que é “direito e cinema”? O que o campo do direito e cinema tenta alcançar e como ele atua para atingir seus objetivos? Que tipos de relações ou semelhanças entre o direito e o cinema justificam um olhar integrado e interdisciplinar para ambas as disciplinas? Os filmes podem oferecer percepções jurídicas valiosas e significativas? Por que devemos nos preocupar em compreender filmes como textos jurisprudenciais? Que tipos de insights estão potencialmente disponíveis por meio dessa perspectiva nova e desconhecida? Qual é a sua singularidade e por que vale a pena persegui-la? Este artigo tenta abordar essas questões fundamentais e, assim, participar do processo dialógico de teorizar e trazer à existência o campo do direito e cinema.

II.

À primeira vista, as diferenças entre o direito e o cinema parecem impressionantes. Pode-se argumentar que, enquanto o direito é um sistema de poder organizado, o cinema comercial é constituído por uma economia do prazer. Um é um sistema autoritário, normativo, centralista e coercitivo; o outro, um mundo de artefatos culturais populares divertidos e escapistas. No entanto, de uma perspectiva sociocultural mais matizada, o direito e o cinema são duas das formações culturais dominantes da sociedade contemporânea, dois veículos proeminentes para o coro através do qual a sociedade narra e se cria. Acredito que este seja o denominador comum que fundamenta o impulso para integrar o estudo dessas duas áreas distintas. Apesar de sua diversidade, o conhecimento sobre direito e cinema reflete pressupostos fundamentais compartilhados sobre a centralidade do direito e do cinema na sociedade.

Como formações socioculturais, tanto o direito quanto o cinema criam significado por meio da narrativa, performance e padrões ritualísticos, visualizando e construindo sujeitos humanos e grupos sociais, indivíduos e mundos. O Direito e o cinema constituem "comunidades imaginadas", para usar o termo de Benedict Anderson. Cada um convida os participantes — espectadores, profissionais do direito, partes em processos judiciais e/ou membros do público — a compartilhar sua visão, lógica, retórica e valores. A lei e o cinema exigem adesão a regras e normas em troca de ordem, estabilidade, segurança e significado. Cada um facilita — e exige — a criação concomitante e contínua de identidade



pessoal e coletiva, linguagem, memória, história, mitologia, papéis sociais e um futuro compartilhado. Portanto, é lógico que uma abordagem interdisciplinar para esses dois campos ofereceria percepções vivas e intrigantes.

O diálogo, o comentário mútuo e as influências recíprocas entre o direito e o cinema podem ser explorados em vários níveis. Identificados e analisados em relação uns aos outros, estruturas, técnicas, imagens, símbolos, ideologias, funções sociais e impactos legais e cinematográficos podem ser vistos sob uma nova luz. Essa análise multiperspectiva convida a um novo quadro teórico, levando a uma compreensão mais profunda das múltiplas perspectivas da análise interdisciplinar. A disciplina emergente de direito e cinema é um novo campo cultural no qual as relações complexas entre essas duas formações podem ser exploradas e conceituadas. Ainda em seus estágios nascentes de desenvolvimento, o campo do direito e cinema escapa a uma definição “científica” precisa e ainda não pode ser caracterizado por uma metodologia ou visão de mundo diferenciada. Os pesquisadores que exploram este novo campo enfatizam diferentes aspectos e interpretações sobre o que une a ambas. Assim, por exemplo, em sua introdução ao *“Legal Reelism: Movies as Legal Texts”*, uma antiga coleção editada de artigos sobre direito e cinema, John Denvir anuncia que “podemos aprender muito sobre direito ao assistir filmes” (Denvir, 1996, p. xi). Vendo certos filmes como textos jurisprudenciais, ele observa:

Nós podemos estudar filmes como “textos jurídicos” [...] O filme de Frank Capra, *It’s a Wonderful Life*, fornece um importante complemento, ou talvez um antídoto, para a discussão jurídica do presidente da Suprema Corte William Rehnquist sobre os deveres recíprocos que devemos uns aos outros como cidadãos. Os dois “textos” não apenas tratam a difícil questão legal das reivindicações da comunidade, mas o tratamento de Capra traz à tona uma ambivalência emocional em relação à comunidade que a prosa legal de Rehnquist ignora. (Denvir, 1996, p. xii)

O interesse jurisprudencial de Denvir no cinema é compartilhado por vários estudiosos. Por exemplo, Christine A. Corcos compreende o filme *Os caça Fantasmas* (*Ghostbusters*, 1984) como “um exame sério dos interesses concorrentes no debate sobre regulação ambiental” (Corcos, 1997, p. 233) e Anthony Chase interpreta *A Civil Action* como uma afirmação de que se a maioria dos americanos tem que confiar no direito para fazer valer seus interesses contra o capitalismo corporativo, eles fracassaram. O filósofo do Direito e proeminente estudioso do direito e da literatura William MacNeil realiza uma



sofisticada e imaginativa análise inovadora da jurisprudência cinematográfica. Tendo abordado Jane Austen, Mary Shelley, Charles Dickens e Harry Potter em seu trabalho focado na literatura, não é de se admirar que, voltando-se para o cinema, MacNeil escolheu estudar *Buffy, A caça vampiros* (*Buffy, the Vampire Slayer* 1992), *O Senhor dos Anéis* (*Lord of the Rings*, 2001) e *Minority Report* (2002). “Em sua recente exploração do popular filme cult, *The Empire*, MacNeil sugere que: o Império pode muito bem marcar a pós-pósmodernização da teoria do Capital Global na medida em que anuncia não o fim da metanarrativa jurídica, mas antes, o seu retorno. Em nenhum outro lugar este retorno é mais marcante do que quando Hardt e Negri proclamam que a jurisprudence de jour do Império não é outra coisa senão aquele *echt-positivista*, em que a banalidade da teoria legal examina em todos os lugares, Hans Kelsen. [. . .] A conhecida hierarquia normativa de Kelsen — em que as inferiores (legislação local ou doméstica) são validadas pelas superiores (constituições, direito internacional), até atingir a abrangente e inclusiva *urnorm*, a (in)famous *grundnorm* (ou “Norma Básica”) — efetivamente desmaterializa a lei. [. . .] Devido à sua noção de “consciência jurídica” absoluta, [...] a *Grundnorm* ou “Norma Básica” [...] é a própria mente do Império (MacNeil, 2005a).”

De um ângulo ligeiramente diferente e muito específico, William Miller (1998) em sua análise sobre *Os Imperdoáveis* (*Unforgiven*, 1992), utiliza a perspectiva interdisciplinar do direito e cinema para demonstrar que, banido do sistema jurídico do estado moderno, a paixão profunda e poderosa pela retaliação encontrou um lar em alguns dos filmes jurídicos populares de Hollywood. Filmes como *Os imperdoáveis*, argumenta Miller, acomodam o desejo humano pela necessidade de vingança, que já não é honrada e atendida pela lei. Estes filmes constituem assim um sistema de equidade popular-cultural muito necessário, que complementa a *common law*. Esta noção cinematográfica de equidade oferece um sentido de justiça, equilíbrio e encerramento, que a lei, calculada e sem paixão, não consegue cumprir. Numa linha semelhante, Rebecca Johnson (2000) mostra como as “famílias desviantes”, excluídas da construção normativa do direito de família, são apresentadas e exploradas em alguns filmes.

Embora limitado ao direito e cinema anglo-americano, o estudo de Carol Clover argumenta que os dramas de tribunais americanos posicionam as seus expectadores como jurados ativos: “a razão pela qual os júris são, em grande parte, invisíveis nos filmes de julgamento e o sistema de júri, em grande parte, incontestado dentro do regime do



cinema, é certamente porque entendemos que o júri constitui uma espécie de espaço em branco necessário no texto, um espaço reservado para nós" (Clover, 1998a, p. 265). Isto, ela sugere, é uma consequência da predominância dos júris no sistema jurídico americano, bem como de sua influência na psiquê coletiva: "somos uma nação de jurados, e criamos um sistema de entretenimento que nos faz ver praticamente tudo o que importa — da ganância corporativa à custódia dos filhos — precisamente a partir desta vantagem e nestes termos estruturais" (Clover, 1998a, pp. 272-273). Ela afirma ainda que, combinada com a centralidade nos júris, a natureza contraditória do sistema jurídico americano e suas intrincadas regras de evidência, apresentam uma cultura na qual "os julgamentos, para começar, já são parecidos com filmes e os filmes, para começar, já são parecidos com julgamentos" (Clover, 1998a, p. 99). Ela explica:

Quando digo que os filmes anglo-americanos já são, para começar, um julgamento, pretendo fazer uma afirmação essencialmente histórica em três partes: que as estruturas e procedimentos narrativos (mesmo certos procedimentos visuais, no cinema e na televisão) de uma ampla faixa da cultura popular americana derivam da estrutura e procedimento do julgamento anglo-americano; que esta estrutura e estes procedimentos estão tão profundamente enraizados na nossa tradição narrativa que formam até enredos que nunca entram numa sala de tribunal, e que tais formas derivadas do julgamento constituem a parte mais distinta do entretenimento anglo-americano. (Clover, 1998b, pp. 99-100)

Clover mostra que mesmo em alguns filmes anglo-americanos sem julgamento:

a máquina narrativa por baixo do enredo manifesto, qualquer que seja seu rótulo, é o julgamento. Pode não haver julgamento no filme, mas há um julgamento por baixo e por trás dele; o filme em si imita as fases, a lógica e a textura narrativa do julgamento. (Clover, 1998b, p. 110)

Ela propõe examinar estas perspectivas através de um levantamento histórico de filmes anglo-americanos de julgamentos.

Oferecendo uma perspectiva diversificada, panorâmica e internacionalizada, Machura e Robson, na apresentação dos ensaios de sua coleção editada, *Law and Film* (2001), apontam uma série de vertentes de investigação:

Três áreas principais podem ser identificadas. A coleção analisa a natureza dos filmes produzidos retratando o direito e os advogados. Os ensaios analisam o significado e o impacto destes filmes jurídicos na percepção pública do direito e do processo legal, e a influência na prática do direito em si. Finalmente, há a avaliação de como e por que os vários temas escritos sobre o tema do direito e cinema foram desenvolvidos. (Machura & Robson, 2001, pp. 1-2)



Apresentando os interesses específicos dos autores e suas áreas de estudo, os editores afirmam, entre outras coisas:

Michael Bohnke [...] aproveita a oportunidade para explorar toda a questão da natureza e legitimidade do direito. Ele olha para a forma como Ford retrata o direito em alguns dos seus trabalhos como uma imposição à sociedade e noutros salienta como ela emerge da interação social e representa os valores da comunidade. Jessica Silbey [...] aponta as técnicas que os cineastas têm utilizado para enfatizar aspectos do direito e para envolver o espectador na história. Olhando para a questão do significado e impacto, Stefan Machura e Stefan Ulbrich examinam o domínio dos filmes jurídicos de Hollywood na cultura popular alemã contemporânea e exploram as razões para este fenômeno. [...] Phil Meyer analisa o papel do cinema na forma como o direito é praticado nos tribunais contemporâneos dos Estados Unidos [...]. Peter Robson [...] examina como o livro de sucesso de John Grisham foi transformado em filme (Machura & Robson, 2001, pp. 2-3)."

Num trabalho posterior sobre a utilização do filme como prova legal, Jessica Silbey apresenta uma perspectiva muito diferente do ponto de vista do direito e cinema:

Apesar de admitir o cinema como um auxílio demonstrativo, os tribunais consideram um filme pelo seu carácter substantivo e como evidência substantiva com valor probatório independente "aduzida com o objetivo de fornecer uma questão factual". [...] Os tribunais falham em encorajar a avaliação do filme como prova substantiva, sujeita a testes rigorosos para verificar a veracidade das suas afirmações. Este artigo mostrará que, quando devidamente consideradas, todas as evidências cinematográficas são substantivas e assertivas em sua natureza. Os filmes são testemunhos que devem ser avaliados como outras provas substantivas em termos da sua intenção e das suas qualidades expressivas — pelo que dizem e como o dizem. (Silbey, 2004, p. 499)

De uma outra perspectiva, Jennifer Moonkin e Nancy West examinam processos judiciais e filmes (semi) documentários como encenações paralelas da ocorrência real:

O ponto-chave é que ambas as recriações [a jurídica e a cinematográfica] são, em aspiração, representações substitutas do que realmente ocorreu. Tanto a reencenação como as representações apresentadas num julgamento tentam representar o real. Não o fazem através de deturpações: Eles não afirmam ser uma representação literal do que aconteceu, mas sim, reconhecem explicitamente que são recontagens. Não nos dão acesso direto ao marco zero do acontecimento, mas dão-nos, no entanto, a essência do marco zero. A alegação da encenação [...] é que é fiel ao passado real em todos os aspectos. [...] As reencenações e representações em julgamento tornam-se, pelo menos em parte, o nosso relato do que aconteceu, apesar de sabermos que não nos dão acesso transparente aos próprios acontecimentos. De fato, se não se tornarem representações substitutas do real, são fracassos nos seus próprios termos. A encenação filmada que se afasta bastante da realidade perde credibilidade; torna-se, na melhor das hipóteses, ficção, na pior das hipóteses, enganosa ou propagandista. O veredito que não pode ser considerado como um julgamento sobre o que realmente aconteceu pode



tornar-se um problema social [...] (Jennifer L. Moonken & Nancy West, p.388-9)".

Num artigo que estabelece os fundamentos para uma teoria abrangente do direito e cinema, Rebecca Johnson e Ruth Buchanan propuseram-se a:

relocalizar com firmeza a disciplina do direito na cultura contemporânea; num mundo em que é comum questionar narrativas lineares que parecem conduzir sem dificuldade a uma "verdade" particular de um assunto, subverter as reivindicações da verdade como sendo sujeitas a interpretações radicalmente variáveis e reconhecer as fronteiras confusas entre a realidade e a representação. Filmes como *The Thin Blue Line*, *A Question of Silence* e mesmo *Thelma and Louise* ilustraram a fragilidade da reivindicação da lei de acesso privilegiado à verdade, a relação problemática entre narrativa e verdade, e até mesmo os limites da própria linguagem. (Johnson e Buchanan, 2002, pp. 87-110)

Johnson e Buchanan sugerem que, tal como o cinema, o direito participa na constituição social dos sentidos. filmaras autoras buscam o cinema para facilitar a identificação e exploração de

três perspectivas relacionadas com a construção do sentido: o papel da narrativa; o papel da "percepção bruta" e as implicações da recepção pela audiência com suas múltiplas leituras. [...] Procuramos não só construir sobre estas críticas, mas também empurrá-las mais firmemente para o centro do diálogo público no que diz respeito tanto às reivindicações de legitimidade da lei como à sua função de significação. (Johnson e Buchanan, 2002, p. 110)

Em uma das mais recentes análises sobre direito e cinema, Timothy O. Lenz afirma que o seu livro:

Olha para a imagem do direito nos filmes de Hollywood e programas de televisão a fim de compreender melhor um dos mais importantes desenvolvimentos jurídicos da última metade do Século XX: a mudança das políticas de justiça criminal que foram moldadas principalmente por ideias liberais, para políticas de justiça criminal que foram formadas principalmente por ideias conservadoras. [...] As histórias de crimes que são contadas na ficção jurídica constituem um excelente recurso para a compreensão das mudanças sobre as imagens do direito (e, até certo ponto, da advocacia), da justiça, dos direitos individuais, e da administração da justiça (retratos particulares da polícia, procuradores, juizes, e agentes penitenciários). (Lenz, 2003, pp. 1-2)

Como demonstrado por estes exemplos, a área de conhecimento de direito e cinema contém uma variedade de ângulos e focos. Narratividade e textualidade são comuns a vários discursos e disciplinas, incluindo literatura, cinema e direito. A edição e o casting cinematográficos são ambos exemplos de traços exclusivos ao cinema. Embora



uma análise textual ou narrativa do direito e do cinema possa não apresentar características únicas que o diferenciem da análise textual ou narrativa do direito e da literatura, ela pode, no entanto, ser esclarecedora. Uma análise do direito e cinema que foca, ou pelo menos reconhece, as características cinematográficas únicas do cinema podem ser tanto perspicazes quanto "únicas". Até a presente data, a maioria dos trabalhos sobre direito e cinema centra-se nos enredos e personagens dos filmes, ignorando escolhas de edição, ângulos e movimentos de câmara, escolhas de elenco, som e outras características cinematográficas (sendo as publicações de Carol Clover e Jessica Silbey exceções notáveis). Isto pode ser atribuído à falta de familiaridade dos estudiosos do direito e cinema com os estudos cinematográficos, e espera-se que isto mude à medida que uma nova geração de estudiosos combine os estudos cinematográficos com a sua formação jurídica, ou das ciências sociais. Ainda menos desenvolvida, até a presente data, é a metodologia do direito e cinema.

Neste artigo não ofereço um levantamento exaustivo ou um comentário sobre estas várias perspectivas e projetos do direito e cinema. Com base numa década de estudo e ensino na área, apresento a minha própria tentativa de um quadro teórico de leitura do direito e do cinema juntos de uma forma socialmente significativa.

III.

O quadro teórico proposto define três perspectivas distintas que, creio, constituem grande parte do empreendimento direito e cinema, definindo tanto o seu modo de operação como o seu significado social. Este quadro pode dar conta e acomodar grande parte do estudo de direito e cinema existente. Na medida em que esta visão do direito e cinema se sobrepõe a partes consideráveis de projetos de outros autores, este artigo pode lançar luz sobre muito mais do que a lógica da minha própria conceitualização e pesquisa sobre a área.

A minha formulação de direito e cinema compreende três premissas fundamentais: que há um paralelismo entre os modos de funcionamento social de alguns filmes e os do direito e do sistema legal; que alguns filmes representam julgamentos que envolvem o espectador; e que alguns filmes suscitam jurisprudência popular (ver Kamir, 2005, onde as especificidades desta conceitualização são ilustradas



numa leitura atenta de *A Morte e a Donzela* (*Death and the Maiden*, 1994). Ver também Kamir, a publicar em 2005, para uma elaboração desta linha de pensamento numa leitura de uma dúzia de filmes jurídicos). O estudo do desempenho destas funções pelos filmes é o estudo do direito e cinema. Em referência a estas três premissas básicas, os estudos de direito e cinema podem ser distinguidos com base no seu foco ou perspectiva primária e rotulados em conformidade como examinando em "filme comparado ao direito", "filme como julgamento" e/ou "filme como jurisprudência".

Sugiro que a adoção de uma lente de direito e cinema e a análise de um filme ou gênero a partir de uma ou mais das perspectivas mencionadas pode revelar percepções inesperadas ao sistema de valores subjacentes apresentado. Tal abordagem do direito e cinema pode expor o fato de que apesar da sua proclamada adesão aos valores liberais (tais como autonomia, igualdade ou dignidade) a jurisprudência do cinema e/ou a ação social semi-jurídica e/ou ato jurídico presume e promove valores conflituosos (tais como a honra masculina ou a supremacia racial). Explorando a jurisprudência de um filme, a ação social semi-jurídica e/ou o ato jurídico, tal estudo pode revelar as percepções subjacentes não reconhecidas de um filme sobre comunidade, memória e identidade; sobre direito, justiça e legalidade; sobre cidadania e desobediência civil; e sobre papéis de gênero, estruturas familiares e relações humanas. Pode-se escavar um retrato embutido e um tratamento de questões sociais e normativas que, de outra forma, poderiam permanecer efetivamente escondidas.

Até agora referi-me a filmes em geral, no entanto as interações de alguns filmes com o direito e o sistema legal são mais significativas do que em outros. Dramas de tribunal, filmes de julgamento, filmes com uma figura de advogado ou uma firma de advogados, e filmes que se centram em questões sociais, éticas e morais normalmente associadas à área jurídica (tais como igualdade racial, aborto, ação afirmativa, corrupção e crime) constituem claramente esta categoria. Além disso, filmes em que as questões sociais ou morais "legalistas" são apenas um assunto secundário podem ser igualmente significativos no contexto das suas relações mútuas com o direito e o sistema jurídico. Por exemplo, *Os imperdoáveis* e *Thelma e Louise* (1991) deram origem a mais estudos de direito e cinema do que a maioria dos dramas de tribunal.

Nesta fase preliminar do desenvolvimento do direito e cinema como uma disciplina distinta, abstenho-me da tipologia aristotélica e prefiro envolver-me na ampla



categoria de “filmes jurídicos”: filmes que apresentam qualquer tipo de questão social ou moral de orientação legal como assunto. A interação de muitos “filmes jurídicos” com o mundo do direito é multifacetada. Apoiam-se frequentemente sobre duas ou todas as três premissas acima apresentadas (paralelismo legal, condução do julgamento e produção de jurisprudência popular), oferecendo assim uma combinação complexa e poderosa destas funções cinemáticas-jurídicas. O seu estudo exige uma análise integrada destas várias funções.

A tripla categorização proposta de perspectivas do direito e cinema não é nem temática nem metodológica. É um mapeamento didático do campo, identificando e definindo três tipos de relações entre o direito e o cinema, que dão origem a três perspectivas acadêmicas sobre encontros interdisciplinares entre estas duas formações culturais. Questões temáticas, tais como a imagem do advogado e da profissão jurídica, ou o impacto do direito na construção social dos papéis do gênero, podem ser abordadas a partir de uma ou de qualquer combinação das três perspectivas. Ao mesmo tempo, várias metodologias relevantes podem ser empregadas no contexto da pesquisa do direito e cinema a partir de cada uma ou de todas estas três perspectivas. Deixem-me elaborar e exemplificar.

Uma análise pode ser feita sobre as formas como um filme jurídico, um gênero cinematográfico, ou filmes em geral, correspondem ao sistema jurídico na criação da imagem profissional do advogado. O estudo de filmes pode incidir sobre as maneiras como eles envolvem os seus espectadores e audiências no julgamento de certos tipos de profissionais, escritórios de advocacia ou da ética da profissão jurídica. Alguns filmes podem ser estudados para a sua apresentação de conhecimentos jurisprudenciais relativos, por exemplo, ao papel dos advogados, juízes ou júris na administração da justiça. Estes vários exemplos, embora todos tratem do tema "a imagem cinematográfica do advogado", demonstram três perspectivas distintas de estudos do direito e cinema. Do mesmo modo, o estudo do direito e cinema pode examinar a construção de papéis de gênero nos filmes jurídicos, e as formas como essa construção é paralela ou contraditória com a construção de papéis de gênero no sistema jurídico. Além disso, estas análises podem expor como o julgamento dos espectadores é conduzido por um filme, o que tem implicações significativas aos papéis adequados das mulheres em casa e no local de trabalho. Sob a lente do Direito e cinema, também é possível discutir as percepções



jurisprudenciais populares feministas de um filme sobre questões tais como os papéis das mulheres como mães e como aspirantes a uma carreira. Mais uma vez, ao abordar o tema da "construção dos papéis do gênero através do direito e do sistema jurídico", cada um destes diferentes tipos de estudos do direito e cinema enfatiza uma perspectiva diferente do projeto de direito e cinema.

De uma perspectiva metodológica, cada uma destas linhas de estudo pode empregar análise textual (discutindo, por exemplo, a resposta implícita do leitor e do espectador do filme); concentrar-se na composição da trama ou personagens do filme; compreender o filme no contexto de um levantamento histórico da evolução do cinema, da sociedade ou do direito; examinar ou destacar a técnica cinematográfica (como as filmagens); ou enfatizar as escolhas cinematográficas (como o casting). Qualquer estudo de direito e cinema, portanto, pode ser visto como focando em um ou vários temas (como a imagem do advogado ou papéis de gênero legalmente facilitados); como empregando uma ou mais metodologias (como o estudo das técnicas cinematográficas do filme ou a contextualização histórica do filme); e como explorando concomitantemente uma ou várias interações entre direito e cinema: filme comparado ao direito, filme que engaja seu espectador no julgamento, e filme como espaço para as percepções jurisprudenciais populares.

A tripla categorização proposta assemelha-se à distinção elementar entre estudos jurídicos e literários que se centram no "direito como literatura", aqueles que lêem "direito na literatura", e aqueles que comparam modos de interpretação jurídica e literária (Minda, 1995). Como acontece com qualquer categorização aparentemente bem definida, a proposta neste artigo pode ser vista por alguns como necessariamente parcial, artificial e um tanto superficial. Apesar de uma crítica potencial tão convincente, acredito que nas fases iniciais de uma disciplina emergente tais categorias são pedagogicamente úteis para identificar, moldar e definir o campo em evolução, e para criar uma terminologia comum para discussão e exploração profissional.

As seções seguintes apresentam cada uma das três perspectivas acima mencionadas, baseando-se e referindo-se à minha experiência tanto no ensino como na investigação do direito e cinema. As seções demonstram os argumentos teóricos utilizando exemplos dos meus estudos sobre perseguição e filmes jurídicos, como



Rashomon (1950), Anatomia de um Crime (*Anatomy of a Murder*, 1959), A Costela de Adão (*Adam's Rib*, 1949), A morte e a Donzela (1994) and High Heels (1991).

B. Filme Comparado ao Direito

A primeira premissa da minha proposta de conceitualização é que o direito e o cinema são duas formações culturais fundamentais que refletem e refratam os valores mais vitais, as imagens, noções de identidade, estilos de vida e crises das suas sociedades e culturas, e que existe uma correlação significativa entre as suas funções paralelas. Tanto o direito como o cinema são atores dominantes na construção de conceitos como sujeito, comunidade, identidade, memória, papéis de gênero, justiça e verdade; cada um deles oferece grandes arenas socioculturais em que as esperanças, sonhos, crenças, ansiedades e frustrações coletivas são publicamente retratadas, avaliadas e decretadas. O direito e o cinema desempenham frequentemente estas funções de forma a ecoarem-se e reforçarem-se mutuamente, nos convidando a um atento exame interdisciplinar. A minha investigação jurídica e cinematográfica sobre perseguição (Kamir, 2001) demonstra a aplicação desta perspectiva.

Uma pesquisa sobre a história do cinema sugeriu que a emergência da noção contemporânea de perseguição (*stalking*) estava intimamente associada à ascensão e predominância do cinema na cultura ocidental do Século XX. Muitos dos primeiros filmes — filmes de terror e thrillers em particular — remoldaram antigos mitos do ato, dando novas faces a imagens arquetípicas da perseguição, anteriormente encarnadas em personagens literários como o Monstro de Frankenstein, Drácula, e de vampiras mulheres. Durante a segunda metade do Século XX, tais imagens icônicas e familiares foram ainda mais reformuladas nas figuras realistas contemporâneas dos assassinos em série (Travis, de Robert De Niro, em *Taxi Driver* (1976) é um exemplo disso). Estas imagens visuais de "segunda geração" de perseguição serviram de mediadores entre imagens de perseguidores arquetipos e indivíduos reais classificados pelas ciências sociais como perigosamente desviantes.

Além disso, estudos sobre cinema revelaram que o filme em si é experimentado pelo público como uma perseguição simulada, treinando os espectadores na perseguição



voyeurística. Paradoxalmente, o filme também pode submeter os espectadores à experiência intensa de serem perseguidos. Através destas experiências cinematográficas, a perseguição tornou-se uma parte importante da vida dos telespectadores contemporâneos. A expectativa e o medo de uma perseguição iniciam-se enquanto se assiste um filme, acompanhando os telespectadores quando estes saem da sala de cinema. Os espectadores aprendem a expressar as suas próprias emoções e necessidades através da linguagem da perseguição e a ameaça de perseguidores e da situação tornam-se vivos e integrados na vida cotidiana e na consciência.

Sugeri que esse aumento da consciência e da sensibilidade ao *stalking* induzida pelo cinema deu origem à uma apreensão existencial que levou à uma legislação apressada anti-stalking do início dos anos 1990.. Além disso, quando os legisladores resolveram definir perseguição através da legislação — proibi-la, estigmatizá-la e criminalizá-la — foi a construção de Hollywood, bem como os seus personagens perseguidores que serviram como pontos de referência e modelos a seguir. *Atração Fatal* (*Fatal Attraction* 1987) e os muitos filmes de Drácula influenciaram a legislação contra o *stalking* mais até do que o fenômeno social real que exigia atenção.

A título de exemplo, a legislação pioneira da Califórnia contra o *stalking* tinha em mente imagens arquetípicas fictícias e não os reais infratores; não foi feita qualquer tentativa para investigar e analisar o verdadeiro fenômeno social. Como resultado de abordar imagens cinematográficas e mitológicas em vez da realidade social, a legislatura não conceitualizou adequadamente o comportamento proibido, e a redação "em meio ao pânico" tornou a lei imperfeita. A maioria dos estados seguiu o exemplo e adotou a formulação da Califórnia. Hollywood, por sua vez, respondeu rapidamente às formulações legais, moldando o temível assassino em série de acordo com isso.

Concentrando-se na formulação cinematográfica de uma questão sociocultural que foi mais tarde apropriada e sancionada pela lei, este estudo sobre a perseguição revelou o diálogo não reconhecido entre as duas formações culturais que sustentam a e algumas das suas falhas (o assunto aqui em questão é como foi construído o conceito de perseguição; a metodologia centrando-se principalmente na técnica cinematográfica e na resposta do espectador).

Enquanto na história da perseguição "o cinema foi imitado pela lei", um estudo sócio textual de um filme jurídico, *Anatomia de um Crime* (1959), revela o fenômeno



complementar do cinema que desempenha uma função social anteriormente já abordada pelo sistema legal. Neste aclamado, amado e bem-sucedido drama judicial, o advogado (James Stewart) defende um marido acusado de matar um homem com o qual sua esposa teve um encontro sexual. A tática legal vencedora empregada pelo heroico advogado do filme é reavivar a tradicional "lei não escrita" que condenava a "ação violenta e honrada de um homem para vingar a pureza sexual de uma mulher" e para "defender sua casa" dos concorrentes masculinos. Aludindo ao "código de honra masculina" e à "lei não escrita" que o abraçou, o advogado do filme oferece ao júri um "impulso irresistível" de defesa como um meio legalista de chegar à decisão correta e honrada: a absolvição.

Uma perspectiva histórica revela que esta mesma tática jurídica foi utilizada em dramas de tribunal altamente publicitados em meados do Século XIX por advogados que representavam maridos assassinos. Os historiadores afirmam que estes julgamentos-espetáculos, que constituíram um pânico moral, se manifestaram e funcionaram como uma reação contra a libertação das mulheres. Em nome da honra, pureza e valores familiares, os maridos ciumentos — frequentemente abusivos e violentos para com os membros da família — exigiam e ganhavam controle sobre a conduta sexual das suas esposas e a liberdade de movimento em geral. Explorando discursos de "masculinidade" e "direito patriarcal de controlar o corpo das mulheres", os advogados utilizaram o sistema legal e o seu drama de tribunal para "mandar as mulheres para casa" e para enviar uma mensagem clara e conservadora por toda a nação.

Uma interpretação crítica do direito e cinema faz a seguinte análise do filme jurídico no amplo contexto social. Nos anos 1859-1870, diante do avanço simbólico das mulheres, os advogados, jurados e a mídia se uniram para reavivar a lei não escrita e reforçar o patriarcado e o tropo da honra de um homem através de julgamentos sensacionalistas de fachada. Exatamente 100 anos depois, quando os últimos vestígios da lei não escrita estavam desaparecendo, *Anatomia de um crime* (baseada em um romance best-seller), mais uma vez ressuscitou a fênix legal imortal diante de atitudes liberais ameaçadoras em relação aos "valores familiares" e papéis de gênero. Mais uma vez, no filme jurídico como nos casos jurídicos atuais, a violência doméstica é negligenciada, pois a honra do marido tem precedência, e está associada à lei natural, à "virilidade real" e aos valores americanos. Significativamente, em 1959, trata-se de um filme jurídico que substitui os espetáculos de julgamento do século XIX, e preenche sua função social



sensacionalista e conservadora. O romance e o cinema juntos podem ter alcançado tantos americanos quanto os julgamentos do século XIX, substituindo, com sua lei literária e cinematográfica, o sistema jurídico e o julgamento e representando os verdadeiros tribunais, advogados e júris. (Esta leitura de *Anatomia de um Crime* é análoga à leitura de Miller de *Os imperdoáveis*, mencionada acima, assim como o tratamento de Johnson de "famílias desviantes" no direito e no cinema).

A minha leitura de direito e cinema de *Os imperdoáveis* pode demonstrar ainda mais a perspectiva do "cinema comparado ao direito" (Kamir, unpublished).

Uma vertente acadêmica entende o célebre cinema *Western* de Eastwood como um tributo à honra e à virilidade. Pelo contrário, a minha leitura encontra um texto cinematográfico que promove e defende o abandono dos códigos de honra e a sua substituição por valores sociais derivados da dignidade humana. Com o sistema jurídico implorando para superar os seus impulsos baseados na honra, *Western* lidera o caminho, desmantelando o patrimônio baseado na honra do gênero e demonstrando como até mesmo um *Western* pode forjar a dignidade em primeiro plano em vez da honra.

William Munny de Eastwood, outrora "o pior, ou seja, o melhor" fora da lei do Velho Oeste, "regressa dos mortos" arrependido e transformado, libertando o Big Whisky da herança sufocante e opressiva do Little Bill e do English Bob. Este (anti)herói retoma a impopular, mas justa causa das "prostitutas" do Big Whisky, vingando a morte do seu melhor amigo. Mas desempenhando este papel romântico, o Munny de Eastwood expõe o lendário código de honra, bem como a retórica da retaliação e dissuasão.

Ao longo do filme, Munny exhibe o comportamento menos "honroso" possível. Caindo repetidamente do seu cavalo, perdendo os seus alvos, admitindo o seu medo da morte, e deixando o Little Bill "dar-lhe um pontapé no inferno", o Munny que cavalga no Big Whiskey não é nenhum "herói" (tradicional). Além disso, Munny proclama de forma sóbria e sem sentimento que, mesmo nos velhos tempos, o código de honra do Velho Mundo nunca existiu fora da imaginação ávida de escritores de *Western* baratos. Antigamente, quando ele matava homens, mulheres, crianças, animais, e "qualquer coisa que andasse ou rastejasse", estava regularmente bêbado e mal consciente das suas ações. A honra não tinha nada a ver com isso. Nem a retaliação e o deserto ou a glória.

A realidade pouco romântica do filme de sobrevivência no Velho Oeste tem tudo a ver com o puro acaso, a capacidade de cometer assassinatos brutais sem escrúpulos, e



a capacidade de executar horrores que desencorajariam potenciais rivais. A natureza violenta de uma cultura "baseada na honra" resume-se à sobrevivência através de intimidações apócrifas. Honra, retaliação e dissuasão são apenas termos sofisticados utilizados para disfarçar e embelezar a dura verdade de que a sobrevivência num mundo brutal depende de uma selvageria impiedosa a sangue frio e de pura sorte.

Desempenhando o papel do célebre pistoleiro, Munny, no entanto, atua no único intuito de expor a bravata romantizada do "código de honra", o terror disfarçado do Estado e a retórica pretensiosa de dissuasão e retaliação. Ele emprega a conduta violenta do Velho Mundo no decurso de uma Guerra contra ele. Para assumir o velho sistema, Munny, o pior e melhor dos seus produtos, deve combater o fogo com fogo e desempenhar o derradeiro papel do Velho-Oeste. Mas ao desempenhar seu papel, ele vira a arma humana definitiva do sistema contra ele, substituindo o sistema baseado na honra por um regime alternativo, baseado na dignidade.

A chegada de Munny à cidade facilita a sua transformação, o tema central do filme. Envolvendo-se no terror do Velho Mundo, ele dá poder às mulheres, o segmento mais vulnerável da população do Big Whiskey, permitindo-lhes participar na construção coletiva de um sistema social emergente legalista, igualitário e baseado na dignidade. Tendo atingido o seu objetivo, Will Munny, o último remanescente do Velho Mundo, regressa aos mortos, desta vez para sempre, e Clint Eastwood ressurgue das suas cinzas como um homem de família civilizado e urbano, um comerciante de São Francisco.

Tal como o clássico herói de Western, Munny sai da cidade sozinho, numa noite de tempestade, enquanto os habitantes da cidade olham com espanto. Mas o filme assegura-nos que Munny não cavalga para o deserto para reaparecer de novo numa cidade que precisa de um Homem Verdadeiro. Ele sai do Wyoming para se tornar um pilar da sociedade civilizada em São Francisco. E as gratas habitantes da cidade que Munny deixa para trás são as mulheres, as "prostitutas", agora libertadas de Skinny e do Velho Mundo, livres para participar na criação de um mundo mais novo do que o anterior. Assim, o filme *Os imperdoáveis* expressa uma adesão inequívoca à sua proclamada crença na possibilidade humana de transformação, transcendendo os limites do gênero e do público.



Certas estruturas subjacentes e modos de funcionamento relevantes para funções socioculturais do direito e cinema são por vezes mais explícitos e identificáveis numa formação do que em outra. Uma comparação interdisciplinar pode lançar luz sobre as estruturas e modos de funcionamento análogos menos óbvios, ou menos familiares, da formação cultural paralela. Deixem-me demonstrar este ponto.

No hipnotizante *A morte e a Donzela* (1994) de Roman Polanski, uma vítima de estupro, Paulina (Sigourney Weaver), conduz um processo de julgamento privado do seu pretense violador, um médico. Ela obriga o seu resistente marido-advogado a servir como advogado de defesa, juiz e júri — assim como ser um marido apoiador da acusadora. Confuso e desconcertado, o espectador do filme está dividido, vacilando entre a simpatia avassaladora e empatia por Pauline, e a descrença profundamente enraizada nas suas acusações selvagens. Confrontado com a conduta feroz e repulsiva de Paulina, o espectador é tentado a distanciar-se dela e a juntar-se à companhia de dois homens, ambos agradáveis, civilizados e profissionais. O telespectador pode preferir duvidar da memória de Paulina, do seu testemunho e até da sua sanidade.¹

¹ O espectador ou leitor a que me refiro se assemelha muito ao "leitor implícito (ou construído) de um texto", como formulado e definido dentro da ciência da narrativa. O leitor implícito é a: "construção teórica, implícita ou codificada no texto, representando a integração de dados e o processo interpretativo "convidado" pelo texto. [...] Tal leitor está "implícito" ou "codificado" no texto "na própria retórica através da qual ele é obrigado a "dar sentido ao conteúdo" ou reconstruí-lo "como um mundo". (Rimmon-Kenan, 1983, p. 117)". O leitor implícito é, portanto, uma parte do texto, distinguindo-se do ser humano "real" de carne e osso que realmente realiza o ato de ler um livro ou ver um filme. O leitor implícito é o 'leitor ideal' fictício procurado e convidado pelo texto através da construção e manipulação textual. Um espectador real pode ser completamente insensível, ou mesmo um "espectador resistente", recusando o convite do filme e respondendo a ele a partir de uma premissa diferente da desejada pelo filme. No entanto, em meu trabalho de direito e cinema, assumo uma semelhança entre o espectador implícito do filme e pelo menos uma porção significativa de sua audiência ocidental contemporânea real, uma semelhança que, acredito, torna fácil para o espectador real assumir o papel do espectador implícito como construído pelo filme. Esta suposição não é de forma alguma "cientificamente" fundamentada. Ela se baseia nas respostas publicadas de críticos de cinema e estudiosos aos filmes discutidos, nas respostas aleatórias e documentadas do público, bem como na minha compreensão das respostas de meus próprios alunos e amigos aos filmes que estudo. Dada a natureza infundada desta suposição, qualquer referência aos espectadores reais dos filmes é, portanto, puramente especulativa de minha parte. Um leitor não persuadido por minha ligação de espectadores implícitos e reais pode ignorá-la, e ler qualquer menção do leitor ou espectador dos filmes como referindo-se puramente ao leitor hipotético e implícito. Junto com o espectador implícito e real de um filme, eu também me refiro à sua "comunidade de espectadores". Ao fazer isso, faço alusão à literatura associada a escritores como Benedict Anderson e James Boyd White que se concentra nos mecanismos de criação de comunidades e regimes socioculturais, como a literatura e o direito. Enquanto o espectador implícito é uma parte do texto, distinto e distinguido da pessoa de carne e osso envolvida na visualização, a comunidade de espectadores se refere ao público atual, histórico, que é constituído por lei, filme ou literatura como uma "comunidade imaginada" na realidade social. Mencionando comunidades de leitores, costume me referir às comunidades contemporâneas, na virada do Século XXI. Algumas vezes, no entanto, me refiro à comunidade "original" de um filme, ou seja, à comunidade à qual ele foi lançado.



No final do filme, Paulina prova que tem razão. Ela foi, de fato, violada cruelmente pelo médico, que agora admite a sua conduta desumana, bem como o grande prazer que dela derivou. Sugiro que o espectador é dominado pela doentia constatação de que, juntamente com o marido-advogado, participou na "segunda violação" de uma vítima de estupro; que o filme o convidou a participar no processo, tal como o sistema legal convida os seus participantes: juízes, júris e membros do público em geral (Kamir, a publicar em 2005a).

Confrontado com a sua falta de compaixão, o telespectador (o telespectador é conscientemente referido ao homem) está cheio de vergonha e de remorsos por não discernir a verdade da falsidade; por não ter empatia com Paulina o suficiente para fazer justiça; por estar do lado do agressor apenas porque era mais fácil e porque ele era mais atrativo. Os telespectadores devem perceber os seus pontos cegos de avaliação e enfrentar a sua própria ânsia de rejeitar a narrativa de Paulina. Ele sente profunda culpa por duvidar de Paulina, acusando-a de doença mental, e minando o seu sentido de auto-respeito. Os espectadores ficam horrorizados com o quão perto estiveram de liberar um homem que é culpado de estupro e torturas brutais.

A agitação emocional dos espectadores, deliberadamente infligida pelo filme, obriga-os a reconhecer o "segundo estupro", a experimentar a sensação de ter participado dele, e a examinar este fenómeno de um ponto de vista pessoal e engajado. A maioria dos espectadores nunca participou num processo criminal. Podem ter ouvido que as vítimas de estupro acusam o sistema legal de sujeitá-las a uma "segunda violação", mas não é provável que eles tenham processado a acusação de forma significativa. A experiência pessoal, emocional e filmada é suscetível de transformar as atitudes de tais telespectadores. Tendo identificado esta questão através do filme, é provável que a identifiquem de forma semelhante no sistema legal. Chamando a atenção do espectador para o papel que o filme o induziu a desempenhar, *A morte e a Donzela* convidam implicitamente seu espectador a empregar suas experiências pessoais a fim de identificar elementos do sistema jurídico que de outra forma poderiam ter escapado dele. Neste sentido, *A morte e a Donzela* é único no seu tratamento das vítimas de estupro e da sua idoneidade. Muitos filmes convidam os espectadores a participar numa segunda violação, mas nunca os induzem a examinarem-se a si próprios de forma reflexiva.



A mais significativa e intrigante destas funções paralelas são as muitas formas sutis que cada campo emprega para oferecer ao seu leitor um convite sedutor para assumir uma persona sociocultural e para se tornar parte de uma comunidade (julgadora) imaginada, partilhando a visão do mundo constituída pelo direito ou pelo cinema. É este convite sedutor que a seção seguinte examina.

C. Julgamento Cinematográfico

A segunda premissa é que alguns filmes, em particular os filmes jurídicos, realizam uma "doutrinação legal" em larga escala; ou seja, formam e moldam espectadores e audiências em julgamento, enquanto examinam — e muitas vezes reforçam — normas, lógicas e estruturas jurídicas (o trabalho da Clover aborda frequentemente esta premissa).

Durante décadas, James Boyd White tem explorado e demonstrado as formas como a retórica jurídica constitui sujeitos e comunidades de leitores, dotando-os de visões, aspirações e esperanças coletivas, fornecendo-lhes quadros, imagens e histórias com as quais podem imaginar a si mesmos e seu mundo (White, 1973, 1984, 1999). As decisões judiciais e outros textos jurídicos estão intrinsecamente imbuídos de julgamento e preocupação com a justiça; a sua construção de sujeitos e comunidades é, portanto, inseparável desses sentidos.

Menos evidente — mas não menos significativo — o mesmo pode ser dito sobre muitos filmes. Os filmes, tal como as decisões judiciais e a retórica legislativa, podem — e o fazem — constituir comunidades (de espectadores) que estão frequentemente empenhadas no julgamento, no raciocínio pseudo-legal, na busca de justiça, e numa auto-modelagem correspondente. O julgamento é frequentemente uma atividade não meramente retratada, mas realizada ativamente pelos filmes, juntamente com os seus espectadores (construídos e/ou reais); é frequentemente uma função da constituição do filme de uma comunidade de espectadores e do seu envolvimento na constituição social de valores, instituições e conceitos primários.



Os muitos e variados métodos de realizar julgamentos cinematográficos, e de envolver os espectadores nesses atos, podem ser complexos, sutis, difíceis de captar, e, como resultado, são influentes. Os vários métodos envolvem frequentemente escolhas cinematográficas relativas ao gênero, edição, métodos de narração, enredos, pontos de vista, ritmo e casting. Estratégias particularmente frequentes incluem a manipulação da identificação do espectador com os personagens na tela e na evocação de respostas emocionais a imagens poderosas.

Os filmes jurídicos, que oferecem uma combinação direta e uma integração ficcional destes dois campos, são de particular interesse neste contexto. Um filme jurídico pode ser lido como um julgamento cinematográfico quando, para além de retratar um sistema jurídico fictício na tela, oferece construções cinematográficas alternativas de temas e sociedades, de justiça e julgamento. No seu julgamento cinematográfico, um filme jurídico pode fazer eco de uma visão do mundo codificada no seu sistema jurídico fictício, permitindo que os mecanismos jurídicos e cinematográficos se reforcem mutuamente na criação de uma comunidade e de uma visão do mundo. Alternativamente, um filme jurídico pode constituir uma comunidade e um sistema de valores que critica ou subtrai aqueles apoiados pelo seu sistema jurídico fictício. Além disso, como um texto rico e com múltiplas camadas, um filme jurídico pode desempenhar ambas as funções concomitantemente, através de diferentes meios e a diferentes níveis, evocando respostas complexas e mesmo contraditórias em relação a questões sociais e jurídicas apresentadas na tela. Os exemplos a seguir ilustram estas asserções teóricas.

O filme japonês de Akira Kurosawa, *Rashomon* (1950) está entre os dramas clássicos de tribunal mais influentes, oferecendo um exemplo mais sofisticado de julgamento cinematográfico. O título do filme tornou-se uma expressão “legal-cultural”, encapsulando uma visão perturbadoramente relativista e cética da verdade, realidade, humanidade e da natureza do processo legal. Focando no processo de julgamento cinematográfico não reconhecido do espectador do filme, sugiro que, por baixo desta fachada niilista, o filme envolva os seus espectadores num julgamento ativo, convidando-os a chegar a uma conclusão “judicial” muito concreta e certa (Kamir, 2000a).

O filme apresenta três homens no portão de *Rashomon*, revisando a investigação legal de um encontro fatal que teve lugar numa floresta entre um samurai, a sua esposa e um bandido. O encontro incluiu relações sexuais entre o bandido e a mulher, e a



consequente morte do samurai. Bandido, mulher e samurai morto (através de um médium), bem como dois dos homens no portão de Rashomon, todos testemunham no processo legal, e os seus testemunhos são o tema de discussão no portão.

Em Rashomon, o julgamento é feito em três contextos distintos, mas intimamente relacionados, sendo o primeiro o processo de tribunal fictício do filme na tela. Muitos dos depoimentos das testemunhas são apresentados através de flashbacks, oferecendo ao espectador uma sensação de experiência em primeira mão. O espectador é, assim, diretamente implicado no julgamento do tribunal. Mais importante ainda, ao colocar a câmara na posição do juiz, o espectador recebe explicitamente o assento e a função do juiz. Ao não oferecer um juiz na tela, o filme constrói o espectador implícito como juiz exclusivo no processo legal do filme.

O segundo julgamento tem lugar no portão de Rashomon. Os três personagens no portão compreendem um tribunal leigo fictício, aplicando provas legais, conhecimento do caso em primeira mão, senso comum, e experiência de vida. O "plebeu", único personagem que não esteve presente no processo legal e que não tem conhecimento prévio do caso em questão, ouve a narração dos testemunhos dos outros, e contribui com seu senso comum na tentativa coletiva de conciliar os pedaços de informação e interpretação conflituosas. Tal como o plebeu, os espectadores implícitos não estavam presentes no tribunal, não estão envolvidos e, portanto, são alegadamente "neutros" e "objetivos" em sua abordagem. Dentro deste contexto, o telespectador implícito está associado ao plebeu.

O terceiro processo de julgamento do filme, seu julgamento cinematográfico, ocorre além do mundo ficcional do filme na tela.. Dentro deste processo de julgamento, o espectador (implícito e real) é apresentado à quatro depoimentos centrais: os três apresentados nas cenas da sala do tribunal, mais um adicional, apresentado no portão. O espectador é convidado a confiar nas convenções legais e na "sabedoria comum" subjacente, ambas introduzidas e refletidas pelo filme de várias formas eficazes, para definir um réu, proferir uma sentença, e declarar o réu culpado.

A associação (implícita) do espectador com o juiz fictício do filme (combinada com as convenções legais introduzidas pelo filme, que o espectador (implícito) é solicitado a aplicar no âmbito do julgamento cinematográfico), constrói o julgamento



cinematográfico do filme como quase-jurídico. A associação do espectador com o plebeu acrescenta um aspecto social e de senso comum ao juízo cinematográfico do filme.

Esta estrutura cinematográfica complexa e "multi-jurisdicional" conduz o espectador através de um processo muito ativo de julgamento, no qual os espectadores são convidados a aplicar as convenções legais e a sabedoria comum fornecidas pelo filme, e sentem que o seu julgamento não é apenas o de um espectador-julgador, mas também o de juiz e júri. Desta forma, *Rashomon* reforça a "natureza julgadora" dos seus espectadores, doutrinando-os para o julgamento e o legalismo, ao mesmo tempo que os leva a chegar à conclusão "legal" marcada e predeterminada pelo filme.

Um filme jurídico pode convidar ao julgamento cinematográfico de um personagem ou questão social diferente dos julgados pelo sistema jurídico fictício do filme na tela. Em *Anatomia de um Crime*, o marido vingador é julgado pelo sistema jurídico fictício do filme por matar o parceiro sexual de sua mulher. Mas é a esposa que o filme submete ao julgamento cinematográfico, convidando o espectador a questionar e julgar a sua conduta sexual, o que pode ter levado ao encontro ilícito, à morte de um homem, e às acusações de homicídio apresentadas contra o seu marido. Ao fazer isso, o filme faz um paralelo com a operação social de muitos procedimentos legais reais que, ao invés de julgar o suposto estuprador, concentram a atenção do juiz na vítima do estupro.

Do mesmo modo, no clássico de Hollywood *A costela de Adão* (1949), o drama fictício do tribunal apresenta a acusação de uma esposa pela tentativa de assassinato do seu marido e do seu amante. No entanto, é a conselheira feminista da defesa, a abrasiva Amanda (Katharine Hepburn), que esta comédia romântica, tão prestigiada, convida os seus espectadores a examinar e julgar por ridicularizar o sistema jurídico, a instituição do casamento, os valores familiares e o seu próprio e decente marido, o advogado Adam (Spencer Tracy). No entanto, este sofisticado filme confunde ainda mais seu espectador ao minar seu próprio julgamento cinematográfico de Amanda ao oferecer firme apoio cinematográfico e afirmação de sua estratégia e argumentos legais. Esta estrutura implora aos espectadores que examinem reflexivamente seu próprio julgamento e suas implicações morais.



Um julgamento cinematográfico extraordinário é realizado em *A morte e a Donzelade* Polanski. O processo jurídico privado e fictício do filme julga o pretenso violador de Paulina. O julgamento cinematográfico do filme parece ser o escrutínio da própria idoneidade, sanidade, impiedade e crueldade de Paulina. No entanto, como os espectadores aprendem nas cenas finais do filme, Paulina era de fato digna de confiança e correta na sua acusação: o verdadeiro julgamento do filme revela-se como sendo o dos próprios espectadores. Percebendo o papel que desempenharam, juntamente com o marido e advogado de Paulina, em culpar, minar e condenar a vítima, os espectadores são convidados a examinar a si próprios, a sua compaixão, e a sua suscetibilidade à doutrinação institucional.

Ainda mais extraordinária é a posição de não julgamento defendida pelo filme espanhol *De Salto Alto* (*High Heels*, 1991) de Pedro Almadovar, no qual uma mulher é investigada e julgada pelo assassinato do seu marido mulherengo. Apesar das evidências sólidas que apoiam a acusação criminal, o filme resiste e evita fazer julgamentos cinematográficos sobre a ré, bem como sobre a sua mãe, cuja conduta parece ser a raiz da atuação mortífera da sua filha. A resistência do filme ao julgamento é tão eficaz que os espectadores têm dificuldade em considerar a mãe ou a filha como potencialmente culpadas.

D. Jurisprudência Cinematográfica

A terceira premissa da conceitualização sugerida de direito e cinema é que (alguns) filmes suscitam jurisprudência popular. Tal jurisprudência popular, embutida no filme, pode ser sofisticada, perspicaz e esclarecedora. Associada ao consumo de massa e à indústria do entretenimento, pode ser ignorada e rejeitada pelos estudiosos do direito; no entanto, sem restrições por disciplinas e categorias acadêmicas convencionais, pode também ser fresca, original, inovadora e imaginativa, transcendendo rotas e fórmulas familiares.

A proposição de que (alguns) filmes contêm conhecimentos jurisprudenciais, pontos de vista e até argumentos elaborados dificilmente é nova, e pareceria auto-explicativa. A questão mais intrigante pode ser a razão pela qual devemos investir na



leitura de filmes como textos jurisprudenciais populares. Por que explorar os atos judicantes que realizam, e analisar os valores sociais que constituem para os seus telespectadores?

Uma resposta é que os filmes têm uma influência avassaladora, desempenhando um papel fundamental na construção de indivíduos e grupos nas sociedades contemporâneas. Atingem audiências enormes e, combinando narrativas e personagens atrativos com imagens visuais e realizações tecnológicas, podem suscitar emoções e impressões profundas. Conduzindo os espectadores através de julgamentos cinematográficos que constituem noções de justiça, igualdade, honra e gênero, os filmes podem ser extremamente eficazes na moldagem de ações e reações públicas. Tocando as emoções e a imaginação do espectador, um filme jurídico pode introduzir um espectador a questões jurídicas e a sistemas de valor. É provável que mais pessoas sejam influenciadas pelo julgamento e jurisprudência cinematográfica do que por textos jurídicos teóricos ou mesmo pela retórica judicial.

Além disso, uma vez que muitos espectadores tendem a tratar o cinema como uma fonte de entretenimento e não como um desafio jurisprudencial a ser examinado criticamente, as influências sócio jurídicas de um filme podem permanecer imperceptíveis e ser abraçadas sem qualquer crítica, aumentando assim a sua influência e a necessidade de uma investigação crítica e sistemática. Por último, mas não menos importante, o estudo da jurisprudência cinematográfica pode ser valioso para a sua percepção jurisprudencial popular: ou seja, para fins puramente jurídicos e jurisprudenciais do mundo real. Alguns exemplos rápidos serão suficientes para ilustrar este ponto.

No filme francês de Giuseppe Tornatore *Uma simples formalidade* (*A Pure Formality*, 1995)², um inspetor de polícia (interpretado por Roman Polanski) investiga um prisioneiro (interpretado por Gerard Depardieu) suspeito de ter matado um homem na floresta, numa noite de chuva. Ao longo da longa e dolorosa noite, o agente da lei obriga o suspeito a confrontar e admitir a sua verdadeira identidade, o seu conflito interno atormentador, e a sua conduta na floresta no momento do homicídio. O processo legal obriga o suspeito resistente a recuperar a sua memória da ocorrência fatal. Reconhecendo que, em autodefesa, as pessoas esquecem experiências insuportáveis, a

² Agradeço aos meus alunos Robert Sherman e Dan Davis da Faculdade de Direito da Universidade de Michigan que me apresentaram a este notável filme e me ofereceram uma análise profunda do mesmo.



autoridade de aplicação da lei utiliza, no entanto, todo o seu poder, incluindo a violência brutal, para ultrapassar o mecanismo de sobrevivência da supressão da memória.

No processo de investigação legal e acusação, o detido abandona as suas defesas e admite suas mentiras. Em resposta ao interrogatório do inspetor, ele admite que na busca do sucesso e da fama se perdeu e se tornou uma pessoa falsa e esvaziada de conteúdo, que já não podia acessar na memória os momentos significativos da sua vida. Na sua tentativa desesperada de recuperar a pessoa perdida, o suspeito relembra que fez sua barba. Quando isto também falhou, encontrou a sua pistola e disparou na frente vazia de um homem, livrando-se da sua presença aprisionadora. Recuperando a memória do homicídio, o suspeito se dá conta de que ele está morto.

Em Uma simples formalidade, a lei, embora violenta e excruciantemente dolorosa, oferece e impõe um processo purificador de autorreconhecimento e redenção. Superando poderosos mecanismos de autoengano e cegueira voluntária, o processo legal alivia misericordiosamente a alma atormentada das suas mentiras e negação, libertando-o para aceitar e fazer as pazes consigo mesmo.

Contudo, o que o filme não resolve, e o que se apresenta como uma questão profundamente perturbadora e sem resposta, é se a lei redime generosa e compassivamente o culpado, ou a sua presa, a vítima devastada. Será o sistema jurídico concebido para absolver o criminoso, o indivíduo desviante, o infrator contra a sociedade, ou está orientado para satisfazer as necessidades espirituais da vítima inocente? A quem servem os interesses da lei? A quem devem servir? Podem ser reconciliados?

Combinando o assassino e a sua vítima numa única personagem, o filme cria uma situação que não se pode materializar no sistema jurídico real, abrindo novos horizontes para a investigação jurisprudencial e a especulação. Quem é beneficiado com a busca legal da verdade? Quem ganha com o reconhecimento da verdade e com a aceitação da mesma? Na sua busca da verdade e reconciliação, será que a lei adere à lógica das necessidades psicológicas do réu ou à lógica dos direitos das vítimas? Ao fazê-lo, é retributivista ou utilitarista? E qual é o melhor interesse da sociedade? Estas preocupações jurisprudenciais familiares assumem um novo significado emocional e cognitivo no contexto da narrativa do filme.



No seu controverso *A Condenação* (*The Conviction*, 1994), Marco Bellocchio examina a plausibilidade da criminalização do estupro.³ Neste incomum drama de tribunal italiano, um homem é processado por estupro porque "seduziu à força, contra a sua vontade", uma mulher com quem por acaso passou a noite num museu fechado e vazio. Em sua defesa, o acusado argumenta que os corpos das mulheres escondem um segredo inerente, um prazer sexual exclusivamente feminino, que as mulheres se recusam veementemente a descobrir ou revelar. Seria, continua ele, o papel natural e obrigação dos homens forçar o segredo do orgasmo feminino a ser descoberto. Uma conduta sexual masculina tão vigorosa e viril, argumenta, é de fato convincente, mas não deve ser rotulada de "estupro" ou julgada pelos tribunais, pois está para além do bem e do mal, fora do reino da lógica humana e da ordem social.

Surdo aos argumentos do réu, o promotor exige a condenação, e o juiz adere. No entanto, a parceira sexual do promotor, como a própria reclamante, se coloca ao lado do réu, reconhecendo a "verdade natural" fundamental de sua brutal masculinidade. O promotor desnorteado, acusado por sua parceira de ser desumanamente inibido, é repreendido e condenado por negar a lei natural da feminilidade e da masculinidade. Sacudido até o cerne de seu ser reprimido, ele é reformado através de uma fantasia de estupro pastoral.

A estrutura e os pressupostos subjacentes do direito contemporâneo da jurisprudência, e do direito como formação cultural, impedem a consideração de argumentos jurisprudenciais que refutam a validade da criminalização de relações sexuais forçadas conduzidas contra a vontade manifestada por uma mulher. As formações jurídicas e jurisprudenciais existentes barram a referência à "lei natural" da brutalidade masculina, que leva os homens a superar a rejeição sexual da mulher e a conquistá-la para seu próprio bem inerente. Somente um meio cultural como o cinema pode construir um drama judicial no qual o sistema jurídico está engajado em tais deliberações jurisprudenciais, convidando o público a repensar a legitimidade dos limites do discurso jurídico. O julgamento cinematográfico do espectador do filme pelo promotor fictício reforça efetivamente seus argumentos jurisprudenciais.

³ Agradeço ao meu aluno Tamar Adiin do programa de estudos de gênero da Universidade de Tel Aviv por me apresentar a este filme perturbador.



No filme holandês de Marleen Gorris *Uma Questão de Silêncio* (*A Question of Silence*, 1982), três mulheres são processadas pelo assassinato brutal do proprietário de uma boutique masculina. Junto com a psiquiatra designada para decifrar o caso, o espectador é convidado a perceber que as mulheres acusadas são perfeitamente sãs e que sua ação, que seria inexplicável, é de fato uma resposta perfeitamente razoável à sua condição social de gênero. Aprendendo a ver sua própria opressão de gênero, que é em todos os sentidos semelhante à das mulheres acusadas, a psiquiatra descobre que dentro de uma ordem social dominada pelos homens, as "atrocidades de guerra" femininas, embora horripilantes, são sãs, compreensíveis e estão além do escopo do sistema legal existente, que é parte integrante da ordem social opressiva e moldada para funcionar bem. Como qualquer ato de guerra, tais "atrocidades de guerra" não podem ser consideradas e avaliadas como ofensas criminais de cidadãos indisciplinados, ou perdoadas como façanhas insanas; elas devem ser tratadas como atos de resistência de uma população civil ocupada. O psiquiatra do filme deixa a sala do tribunal fictícia, na qual esta perspectiva não pode ser expressa ou ouvida, para se juntar a uma comunidade silenciosa de mulheres fora da sala do tribunal.

O assassinato do proprietário da boutique pelas mulheres acusadas é uma conduta pública, violenta e ideologicamente motivada; manifesta um protesto político e visa desafiar a ordem social patriarcal e mudar os valores fundamentais de gênero na sociedade. No âmbito da argumentação jurisprudencial, questões relevantes para a interpretação e avaliação de tal ação seriam: a conduta das mulheres deve ser classificada como desobediência "civil" ou "revolucionária"? Ela desafia "uma lei ou uma política pública", ou "o governo ou os arranjos constitucionais"? Pode ser moralmente justificada, dado que em 1982 a Holanda é um estado "liberal", oferecendo às mulheres formas não violentas de influenciar a estrutura social? (ver Raz, 1983).

Mas estas não são as questões jurisprudenciais colocadas pelo filme. O silêncio desafia e rejeita estas distinções conceituais jurisprudenciais aceitas, descartando a noção de "justificável por direito" (Kamir, não publicado a). O silêncio sustenta que, no que diz respeito às mulheres, o patriarcado como sistema, bem como todos os aspectos legais e sociais do mesmo, é opressivo, hostil e ilegítimo. 'Justificadamente', a partir da própria perspectiva deste sistema ou não, as mulheres que resistem à sua opressão e desafiam o



patriarcado participam de uma revolta ideológica que deveria estar fora do alcance do próprio sistema jurídico do sistema governante.

Nem toda jurisprudência cinematográfica é tão pouco convencional. Muitos filmes apresentam argumentos jurisprudenciais mais familiares sobre questões como o direito das mulheres ao aborto, ou a aceitabilidade da pena de morte. Muita jurisprudência cinematográfica, assim como sua contraparte teórica, explora as questões fundamentais: o que o direito? Como, exatamente, ele funciona e que funções cumpre? Qual é a relação entre o direito dos livros, direito em ação e o direito como cultura?

Levada a sério, a perspectiva sobre direito e cinema apresentada neste artigo sugere que, ao ver um filme jurídico, é provável que encontremos uma jurisprudência popular. Estude sobre as funções sociais análogas do direito e do cinema e faça um julgamento cinematográfico. Podemos nos submeter aos poderes encantadores do cinema e permitir que estes processos progridam inconscientemente. Alternativamente, podemos optar por segui-los e reconhecê-los, admirando o funcionamento do poderoso doutrinamento audiovisual e tendo prazer na complexidade de nossa realidade cultural.

E. Postscript: Ensinando Direito e Cinema

A conceituação sobre direito e cinema apresentada neste artigo surgiu do processo de ensino. Mas o ensino do direito e cinema é muito mais que a soma de seus produtos publicáveis; é valioso por direito próprio (para uma revisão dos artigos que descrevem o uso do filme na faculdade de direito, ver Johnson & Buchanan, 2002, Seção B).

De uma forma ou de outra, venho lecionando direito e cinema há quase uma década, em cinco universidades diferentes. Em alguns casos, cursos e seminários foram explicitamente dedicados ao estudo do direito e cinema, concentrando em temas da atualidade como "Mulheres como Vítimas e Vilões", "Construindo Identidade, Memória e Comunidade", e "A Criação do Advogado". Em outros casos, usei filmes no curso de ensino do direito penal (Os imperdoáveis) ou da lei de assédio sexual (Assédio Sexual (*Disclosure*),



1994)). Sem exceção, estas experiências me ensinaram como os filmes podem ser eficazes e poderosos nas faculdades de direito (assim como em programas de estudos de gênero).

Os filmes têm uma forma única de tocar o coração das pessoas e permitir-lhes empregar suas emoções nos processos de ver, ouvir, compreender, discutir e analisar. A análise fílmica sob uma nova perspectiva é uma experiência emocionante, intrigante e desafiadora para os estudantes, que a levam para casa e compartilham com as suas famílias e amigos, continuando assim seu trabalho. A interseção do direito com o cinema acrescenta um aspecto pessoal à formação jurídica profissional, tornando-a mais humana, específica e significativa. Além disso, o estudo de questões jurisprudenciais através do cinema as torna menos abstratas e intimidadoras e mais concretas e intuitivas. O ensino do direito e cinema, portanto, torna-se um caminho importante para trazer as humanidades para dentro dos estudos jurídicos.

Tradução

João Zanine Barroso, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: j_zanine@hotmail.com

Revisão

Bruna Mariz Bataglia Ferreira, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. E-mail: brunabataglia@gmail.com.

Flávia do Amaral Vieira, Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, Brasil. E-mail: ei_flavia@hotmail.com.

Referências bibliográficas

Black, D. A. (1999) *Law in Film: Resonance and Representation*, University of Illinois Press, Champaign. Chase, A. (1999) 'Civil Action Cinema', *Law Review of Michigan State University-Detroit College of Law*, pp. 945–957.

Chase, A. (2002) *Movies on Trial: the Legal System on the Silver Screen*, New Press, New York. Clover, C. (1998a) 'God bless juries', in *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, ed. N. Browne, University of California Press, Berkeley, pp. 255–277.



Clover, C. (1998b) 'Law and the order of popular culture', in *Law in the Domains of Culture*, eds A. Sarat & T. R. Kearns, University of Michigan Press, Ann Arbor, pp. 97–119. Corcos, C. A. (1997) "'Who ya gonna c(s)ite?'" *Ghostbusters and the environmental regulation debate*, *Florida State University College of Law*, vol. 13, pp. 231–272.

Denvir, J. (ed.) (1996) *Legal Reelism: Movies as Legal Texts*, University of Illinois Press, Champaign. Greenfield, S., Osborn, G. & Robson, P. (eds) (2001) *Film and the Law*, Cavendish, London. Johnson, R. (2000) 'Leaving normal: constructing the family at the movies and in law', in *New Perspectives on Deviance: the Construction of Deviance in Everyday Life*, ed. L. Beaman, Prentice Hall, Eaglewood Cliffs, NJ, pp. 163–179.

Johnson, R. & Buchanan, R. (2002) 'Getting the insider's story out: what popular film can tell us about legal method's dirty secrets', *Windsor Yearbook of Access to Justice*, vol. 20, pp. 87–110. Kamir, O. (2000a) 'Judgment by film: Rashomon's socio-legal functions', *Yale Journal of Law and the Humanities*, vol. 12, pp. 39–88.

Kamir, O. (2000b) 'X-Raying Adam's Rib: multiple readings of a (feminist?) law-film', *Studies in Law, Politics and Society*, vol. 22, pp. 103–129.

Kamir, O. (2000c) 'Feminist law and film: searching for imagery of justice in popular culture', *Chicago–Kent Law Review*, vol. 75, pp. 899–930.

Kamir, O. (2001) *Every Breath You Take: Stalking Narratives and the Law*, University of Michigan Press, Ann Arbor. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 277

Kamir, O. (2005) 'Cinematic judgment and jurisprudence: a woman's memory, recovery and justice in a post-traumatic society (a study of Plains's Death and the Maiden)', in *Law on the Screen*, eds A. Sarat, L. Douglas & M. Umphrey, University of Michigan Press, Ann Arbor.

Kamir, O. (forthcoming 2005) 'Anatomy of Hollywood's hero-lawyer: a law-and-film study of Western motifs, honor-based values and gender politics underlying Anatomy of a Murder's construction of the lawyer image', *Studies in Law, Politics and Society*.

Kamir, O. (forthcoming 2006) *The Rule of Law-films: How Law on Screen Constructs Gender, Honor and Dignity*, Duke University Press, New York.

Kamir, O. (unpublished b) 'Law, society and film: Unforgiven's call to substitute honor with dignity'. Lenz, T. O. (2003) *Changing Images of Law in Film & Television Crime Stories*, Peter Lang, New York. Machura, S. & Robson, P. (eds) (2001) *Law and Film*, Blackwell Publishers, Oxford.

MacNeil, W. (2003) 'You slay me! Buffy as jurisprudence of desire', *Cardozo Law Review*, vol. 24, pp. 2421–2440.

MacNeil, W. (forthcoming 2005a) 'One Recht to rule them all! Law's empire in the age of empire', *Studies in Law, Politics and Society*.



MacNeil, W. (forthcoming 2005b) 'Precrime never pays! "Law and Economics" in Minority Report', *Continuum*, vol. 19, no. 2, pp. 000–000.

Miller, W. I. (1998) 'Clint Eastwood and equity: popular culture's theory of revenge', in *Law in the Domains of Culture*, eds A. Sarat & T. R. Kearns, University of Michigan Press, Ann Arbor, pp. 161–202.

Minda, G. (1995) *Postmodern Legal Movements: Law and Jurisprudence at Century's End*, New York University Press, New York.

Moonken, J. L. & West, N. (1990) 'Theaters of proof: visual evidence and the law in *Call Northside 777*', *Yale Journal of Law and the Humanities*, vol. 13, pp. 329–390.

Raz, J. (1983) 'A right to dissent? I. Civil disobedience, II. Conscientious objection', in *The Authority of Law: Essays on Law and Morality*, ed. J. Raz, Clarendon Press, Oxford, pp. 262–289. Rimmon-Kenan, S. (1983) *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Methuen, New York.

Sarat, A. (2000a) 'Imagining the law of the father: loss, dread, and mourning in *The Sweet Hereafter*', *Law & Society Review*, vol. 34, pp. 3–46.

Sarat, A. (2000b) 'Exploring the hidden domains of civil justice: "naming, blaming, and claiming" in popular culture', vol. 50, pp. 425–452.

Sarat, A., Douglas, L. & Umphrey, M. (eds) (2005) *Law on the Screen*, University of Michigan Press, Ann Arbor.

Sherwin, R. K. (2000) *When Law Goes Pop: the Vanishing Line between Law and Popular Culture*, University of Chicago Press, Chicago.

Silbey, J. M. (2004) 'Judges as film critics: new approaches to film evidence', *University of Michigan Journal of Law Reform*, vol. 37, pp. 493–571.

Symposium: *Picturing Justice: Law and Lawyers in the Visual Media* (1996) *University of San Francisco Law Review*, vol. 30, pp. 891–1247.

Symposium: *Film and the Law* (1997) *Oklahoma City University Law Review*, vol. 22, pp. 1–256. Symposium: *Law and Popular Culture* (1998) *The Legal Studies Forum*, vol. 22, pp. 3–176. Symposium: *Law and Popular Culture* (2001) *UCLA Law Review*, vol. 48, pp. 1293–1591. White, J. B. (1973) *The Legal Imagination*, Little Brown, Boston.

White, J. B. (1984) *When Words Lose their Meaning*, University of Chicago Press, Chicago.

White, J. B. (1999) *From Expectation to Experience*, University of Michigan Press, Ann Arbor.



Filmografia

Adam's Rib (1949) George Cukor.

Anatomy of a Murder (1959) Otto Preminger.

The Conviction (1994) Marco Bellocchio.

Buffy, the Vampire Slayer (1992) from Rubel Kuzui.

Death and the Maiden (1994) Roman Polanski.

Disclosure (1994) Barry Levison.

Fatal Attraction (1987) Adrian Lyne.

The Empire.

Ghostbusters (1982) Ivan Reitman.

High Heels (1991) Pedro Almadovar.

Lord of the Rings (2001) Peter Jackson.

A Pure Formality (1995) Giuseppe Tornatore.

A Question of Silence (1982) Marleen Gorris.

Rashomon (1950) Akira Kurosawa.

Taxi Driver (1976) Martin Scorsese.

Thelma and Louise (1991) Ridley Scott.

Unforgiven (1992) Clint Eastwood.

