

Abuso de poder estatal, violência e esvaziamento dos Direitos Fundamentais no Brasil

Um diálogo possível entre o cinema e as teorias críticas do Direito

Mara Regina de Oliveira

mararegi@terra.com.br

Professora Assistente Doutora da
Faculdade de Direito da Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo do
Departamento de Teoria do Direito.
Professora Doutora da Faculdade de
Direito da Universidade de São Paulo,
Departamento de Filosofia e
Teoria Geral do Direito.

Recebimento do artigo: 16/10/2009

Aprovado em: 10/12/2009

Resumo

Este artigo objetiva desenvolver um diálogo entre as teorias jurídicas críticas e o cinema brasileiro. Visa à compreensão de como o abuso de poder estatal, em termos pragmáticos, pode enfraquecer a imperatividade das normas jurídicas protetoras dos direitos fundamentais. O

artigo analisa o filme *O Primeiro Dia*, dirigido por Walter Salles em 1998.

Palavras-chave

Direitos Fundamentais. Abuso de poder. Injustiça. Cinema brasileiro.

Abuse of State Power, violence and Fundamentals Rights in Brazil

A possible dialogue between the movies the critical theories of law

Mara Regina de Oliveira

Abstract

This article aims to develop a dialogue between critical theories of law and Brazilian cinema. Its objective is to understand how the abuse of state power, in practical terms, can weaken the mandatory legal standards that protect fundamental rights. The article analyzes the movie “Midnight”, directed by Walter Salles in 1998.

Key words

Fundamental rights. Abuse of power. Injustice. Brazilian movies.

Sumário

- Introdução.
- 1 O cinema como possibilidade artística de percepção do humano, em seu sentido profundo.
 - 2 A experiência do cinema como uma forma de manifestação do pensamento logopático: um diálogo entre o cinema e a teoria do direito.
 - 3 O abuso do poder em termos comunicativos e o esvaziamento dos Direitos Fundamentais.
 - 4 Análise dos conceitos-imagem do filme *O Primeiro Dia*, que instigam o pensar crítico sobre os Direitos Fundamentais na realidade brasileira: o abuso de poder do Estado, sua crise de autoridade e a indiferença ética, no plano social.
 - 5 Alterações na visão de mundo do sistema jurídico.
 - 6 Conclusão.
- Referências bibliográficas.

“O cinema, como todas as artes, deve ser, antes de mais nada, transgressor. Ele pode ser um fantástico instrumento de compreensão do mundo e não de banalização” (Walter Salles)

Introdução

Este artigo pretende demonstrar a hipótese de que é possível estabelecer um diálogo promissor, entre as teorias jurídicas críticas e o cinema, como forma de manifestação artística contemporânea, visando à compreensão profunda dos problemas humanos, que envolvem certos temas jurídicos complexos. Partindo da análise do filósofo argentino Julio Cabrera, observamos que a linguagem cinematográfica, através dos chamados “conceitos-imagem”, permite o desenvolvimento do pensamento crítico em termos experienciais e emocionais, que ultrapassam o raciocínio puramente lógico, preponderante nas teorias filosóficas tradicionais. Estamos tra-

tando do “pensar logopático”, que reúne, concomitantemente, elementos racionais e afetivos, para usar as suas próprias palavras.¹

Para tanto, partimos do pressuposto cognitivo de que o cinema pode ser visto como um importante recurso de compreensão do mundo e não apenas como mero instrumento de entretenimento, ligado à lógica do capitalismo global, conforme especifica o pensamento crítico de Adorno em seu célebre texto **Indústria Cultural e Sociedade**.² Neste sentido, o cinema não seria visto como mero elemento de reforço do *status quo*, como um simples transmissor alienante de sensações passageiras, calcados em roteiros mal desenvolvidos e incoerentes, com personagens de pouca complexidade psicológica, sem instigar qualquer reflexão humana mais profunda e real. O filme pode ser muito mais, na medida em que pode propiciar uma transformação na visão do espectador, em torno da realidade, ou mesmo, produzir reflexão, na esteira do pensamento do cineasta soviético Eisenstein.

Quando o chamado “cinema sério”, de boa qualidade estética, é associado a um trabalho acadêmico relevante, pode simular uma vivência, pode abrir nossos olhos em torno de uma realidade problemática, em termos existenciais, políticos, morais, jurídicos ou psicológicos. A leitura da imagem produz a chamada “impressão de realidade”, que tem alto poder de penetração mental, facilitando a compreensão imediata e profunda de temas jurídicos, que envolvem questões humanas complexas como justiça, poder, violência, liberdade e outras mais. Neste sentido, sua associação com teorias críticas escritas pode ser promissora, num sentido duplo: o filme não seria apenas um simples exemplo da reflexão teórica, mas, também, um meio profícuo de expansão de suas análises. As teorias têm um compromisso maior com a coerência e com a abstração, por isso tendem a concluir de forma muito mais assertiva e racionalista do que a linguagem imaginética, que permanece sempre mais inacabada.

Da mesma forma, também reconhecemos que a leitura do texto teórico escrito possibilitaria a percepção mais profunda de novos temas subjacentes à linguagem imaginética, que poderiam passar despercebidos, sem uma análise mais atenta e acurada. No campo das teorias jurídicas críticas, percebemos que as associações possíveis ultrapassam, de forma significativa, o modelo hollywoodiano tradicional dos chamados “filmes de tribunal americano”, que são bastante irregulares no seu todo, em termos de qualidade, abarcando desde clássicos, como *Doze homens e uma sentença* (*Twelve angry men*, Sidney Lumet, 1957), permanentemente atuais, como também abordagens bem mais comerciais e simplificadoras, mais recentes, como no

¹ CABRERA, Julio. **O cinema pensa, uma introdução à filosofia através dos filmes**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

² ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

caso do filme *O juri* (*Runaway Jury*, Gary Fleder, 2003). Há vários filmes europeus, asiáticos e brasileiros, cuja relevância temática é bastante pertinente para a análise da importante questão da justiça, da liberdade, legitimidade do poder. Em 2006, publicamos um pequeno ensaio sobre a relação entre Cinema brasileiro e Filosofia do Direito, visando estudar aspectos pragmáticos da histórica crise de legitimidade jurídica brasileira.³

A nosso ver, a relevante discussão dos Direitos Fundamentais, no Brasil, permite esta nova forma de “interdisciplinaridade existencial”, principalmente, porque, ao mesmo tempo em que observamos uma crescente tentativa de “juridificação” das relações, no plano dever ser normativo, uma alarmante realidade “dejuridificante”, esvaziadora destes mesmos direitos humanos, tão exaltados em sua suposta normatividade, pelas teorias dogmáticas tradicionais, cresce no plano dos fatos. O abuso de poder, constituído em termos históricos e antropológicos, gera uma crise de autoridade jurídica permanente, aparecendo como um dos principais elementos de corrosão do Estado de Direito, que passa a ser substituído pela violência irracional bárbara e desmedida.

Pretendemos mostrar como a noção de abuso de poder da autoridade, não em termos puramente sintático-normativos, mas em termos pragmático-interativos, permite uma compreensão mais profunda do problema, quando relacionada a uma rica linguagem cinematográfica. Não basta a compreensão teórica racional do problema do abuso do poder, da violência e da afronta aos Direitos Fundamentais, em termos interativos. Além disto, é preciso fazer o estudioso sentir e vivenciar este mesmo abuso e estado de injustiça por ele gerado. Só assim, a nossa compreensão cognitiva será mais completa. Optamos por analisar o filme *O Primeiro Dia*, dirigido por Walter Salles, um competente diretor que desenvolve um cinema autoral e independente. Em vários de seus filmes, ele se dedica à compreensão de nossas mazelas político-institucionais.⁴ Este filme propicia uma instigante reflexão sobre o tema proposto, manifestando um acurado senso de realidade maduro sobre as dificuldades jurídico-políticas brasileiras, que não impede a projeção de uma esperança de transformação futura nestas relações abusivas. Antes de iniciar a análise desta película, faremos uma exposição básica sobre a relação existente entre a linguagem do cinema, as teorias jurídicas pragmáticas e sua ligação direta com esta obra cinematográfica.

³ OLIVEIRA, Mara Regina de. **Cinema e filosofia do direito**: um estudo sobre a crise de legitimidade jurídica brasileira. Rio de Janeiro: Corifeu, 2006.

⁴ Sobre o Brasil, Walter Salles também dirigiu *Terra estrangeira* (1995), o mundialmente aclamado *Central do Brasil* (1998), *Abril despedaçado* (2001) e, mais recentemente, *Linha de passe* (2008).

I. O cinema como possibilidade artística de percepção do humano, no seu sentido profundo

A primeira exibição pública do cinema ocorreu em 28 de dezembro de 1895, na tela do elegante *Grand Café* parisiense, por iniciativa dos irmãos Lumière. Vários curtas, em preto e branco e sem som, foram exibidos, através do então inusitado cinematógrafo. Embora a plateia tivesse a consciência racional de que as imagens representavam ilusões, reagiram “como se fossem verdadeiras”.⁵ Sabemos que, de fato, do ponto de vista estritamente técnico, não ocorre movimento real na imagem cinematográfica. Com o cinematógrafo, apenas produz-se um efeito ótico que constitui esta “ilusão de movimento”, ao se projetar vinte e quatro fotogramas imóveis por segundo. Esta ilusão ótica se confirma graças à lentidão de nossa retina, que não consegue perceber as interrupções que existem entre as imagens imóveis.⁶

Nesta perspectiva, o cinema cria um elemento novo na percepção da imagem, pois, ao introduzir a experiência do movimento, constrói, em termos psicológicos, a impressão de que é a própria realidade que está sendo exibida na tela, ainda que o seu conteúdo seja pura fantasia irreal. Como num sonho, ocorre uma percepção de verdade, por isso, inicialmente, defendia-se a ideia de que esta técnica tornaria esta arte objetiva e neutra, como se fosse manifesta através de um olho mecânico, que “colocaria, na tela, pedaços da própria realidade, sem qualquer intervenção humana.” No entanto, do ponto de vista semiótico, esta caracterização se mostrou demasiadamente simplista, a imagem, mesmo na imóvel fotografia, é semelhante ao real, mas não representa o mesmo de forma involuntária e automática. Nas palavras de Ismail Xavier, ao citar a vanguardista Maya Deren sobre a imagem fotográfica:⁷

O termo imagem (originariamente baseado em imitação) significa algo visualmente semelhante a um objeto ou pessoa real. Neste sentido, absolutamente negativo de que a fotografia de um cavalo não é o próprio cavalo, a fotografia é uma imagem. Uma pintura não é algo semelhante a um cavalo, é algo semelhante a um conceito mental, o qual pode parecer um cavalo ou pode, como no caso da pintura abstrata, não ter nenhuma relação visível com o objeto real.

O certo é que a linguagem cinematográfica evoluiu ao longo dos séculos XX e XXI. A câmera, aos poucos, deixa a sua tradicional imobilidade teatral, e passa se movimentar, seja através dos *travellings* (carrinhos) das **panorâmicas** (a câmera gira

⁵ BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** 18. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção Primeiros Passos).

⁶ BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** 18. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção Primeiros Passos), p. 20.

⁷ XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência.** São Paulo: Paz e Terra, 2005 p. 17.

sobre o seu pé, dos lados, ou de baixo para cima) do *zoom* (aproximação em close up) e, por fim, a **câmara na mão**. Hoje, existem câmeras tão leves que podem ser colocadas no ombro, fazendo, através de um processo de análise, com que haja um deslocamento espacial dentro da própria imagem, que faz uma espécie de “recorte de ângulos”, que podem ser amplos como uma paisagem ou restritos como uma mão. Na composição final do filme, através de um processo de síntese, as imagens são montadas em sequência, que não necessariamente precisa ser linear, do ponto de vista temporal.⁸ Neste sentido, percebe-se que a linguagem cinematográfica, seja na ficção ou no documentário, constitui-se através de uma manipulação permanente, que, segundo Jean-Claude Bernardet, seria:⁹

uma sucessão de seleções, de escolhas de como filmar, escolha de ângulos, depois, de como montar, tendo em vista várias opções de sequências, que são constituídas de cenas, que por sua vez, são compostas por planos, entendidos como a extensão do filme compreendida entre dois cortes, um segmento contínuo de imagem.

Os elementos que constituem a linguagem cinematográfica não têm um significado a priori, pois sua significação é construída pelo homem, não apenas na sequência dos planos, mas na manipulação dentro do próprio plano, que dá significação aos elementos pela sua presença num contexto mais geral.

Existiria uma permanente ambiguidade nesta significação, estabelecida pela operação linguística **seleção/montagem**, cujo grau de complexidade, seria variável de um filme para outro.¹⁰ A percepção desta ambiguidade seria neutralizada pelo efeito psicológico da **impressão da realidade** no espectador que deve se lembrar mais do enredo e dos personagens do que da própria movimentação da câmara, os cortes devem passar despercebidos e a figura do **narrador**, não deve ser percebida como existente. O filme é, de fato, uma composição artificial, mas deve ser percebido como uma parte da própria vida real.¹¹ Segundo Béla Balazs, no cinema, a câmara carrega o espectador para dentro mesmo do filme, o seu olho acompanha os movimentos da câmara, muitas vezes confundindo com os olhares dos personagens. Ele vê e sente o mesmo que os personagens, há uma identificação psicológica única e poderosa entre os olhares.¹²

⁸ BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** 18. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção Primeiros Passos), p. 36-37

⁹ BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** 18. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção Primeiros Passos), p. 37.

¹⁰ BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** 18. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção Primeiros Passos), p. 41.

¹¹ BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** 18. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção Primeiros Passos), p. 48.

¹² BALAZS, Béla. Nós estamos no filme. In: XAVIER, Ismail (Org). **A experiência do cine-**

Numa perspectiva semelhante, alguns psicólogos, como Hugo Mauerhofer, falam sobre a peculiaridade da chamada “**situação cinema**”, como uma espécie de fuga da realidade cotidiana para o encontro com o nosso inconsciente. Defendem a tese de que, quando o espectador deixa a luz natural do dia ou a artificial da noite para isolar-se na sala escura, ocorreria uma mudança psicológica marcante, tendo em vista o isolamento visual e acústico. Haveria uma sensação de que o tempo passa mais lentamente, gerando tédio. A forma dos objetos se tornaria menos definida, ampliando nosso poder de imaginar e interpretar. E, por último, haveria o alcance do chamado estado passivo voluntário do espectador, semelhante ao estado do sono. Estes três elementos juntos o levam à chamada “entrega voluntária e passiva à ação dramática que se desenrola na tela”, levando o inconsciente a se comunicar com a consciência em maior grau no que na vida cotidiana. Por isso, este pensador defende a ideia de que a experiência de um filme jamais pode ser idêntica para duas pessoas, ela acaba por ser profundamente anônima e individual, tendo em vista as singularidades das diversas formas de inconsciente. Ela tornaria suportável a nossa vida moderna, viabilizando o surgir das emoções e também da reflexão.¹³

Não ignoramos o fato de o cinema, por ser uma cara arte burguesa, na sua origem, reflexo do desenrolar capitalista e tecnológico do século XX, ter se tornado um tipo de mercadoria abstrata, pelo fato de poder ser copiado inúmeras vezes. Apesar de ter surgido na Europa, entre as duas guerras mundiais, ele acaba por ser industrializado nos Estados Unidos, através dos poderosos estúdios de Hollywood, que passam a ser vistos como pura alienação, como fábricas de sonhos, que reproduzem ilusões como se fossem reais as situações de total irrealdade social, econômica e política, contribuindo indiretamente para a sua manutenção. A chamada montagem linear, com o corte invisível, e o cinema feito inteiramente nos estúdios dariam vazão a este efeito ilusório. Teríamos, neste sentido, uma **manipulação abusiva** da linguagem do cinema, que passa a mostrar como “real” a “irreal” derrota dos “vilões” pelos “mocinhos”, a “riqueza para os pobres”, “amor eterno para os solitários” e outras forma de “**happy end**”. Como no brilhante filme de Wood Allen, *A rosa púrpura do Cairo*, teríamos uma espécie de realização ilusória dos espectadores, através dos personagens. A ilusão da realidade apareceria como meio de fuga da dura vida concreta, para a realização de uma fantasia maior no plano simbólico das imagens.

ma: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2008, p. 85.

¹³ MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2008, p.378

No entanto, entendemos ser demasiadamente simplista qualificar o cinema como pura “alienação do real”. Sem dúvida, este é um traço característico da indústria que vai ser apropriado, posteriormente, com mais eficiência pela TV, a partir dos anos 50. Mas uma leitura histórica mais profunda e particular, menos generalista, mostra que nem mesmo este papel ele exerceu, de forma uniforme. Dentro de Hollywood, sempre houve boas exceções, com diretores que impuseram a sua marca pessoal e crítica no seu trabalho (John Ford, Alfred Hitchcock, George Cukor). Como alertava o cineasta soviético Eisenstein, no início do século XX, podemos desenvolver uma manipulação construtiva da linguagem do cinema não apenas no sentido de fazer uma ilusão irreal parecer real, mas de produzir, através da montagem inteligente, uma reação valorativa e crítica do seu receptor. O cinema deveria, nesta perspectiva, não apenas contar histórias, mas instigar a produção de um raciocínio crítico no espectador.¹⁴

Depois do término da Segunda Guerra, temos o renascer desta visão do cinema como arte crítica no chamado *Neo-Realismo* italiano e na famosa *Nouvelle Vague* francesa, que surgem como crítica expressa ao cinema de estúdio hollywoodiano, alheio ao social, tanto em termos de forma (abolição das regras de filmagem rígidas, locação real, atores não profissionais) como de conteúdo (por foco na exclusão social). No Brasil, estas duas vertentes geraram o nosso combativo *Cinema Novo*, até hoje influenciam o cinema brasileiro atual, notadamente, o trabalho de Walter Salles, que será, em parte, analisado neste artigo.

2. A experiência do cinema como uma forma de manifestação do pensamento logopático: um diálogo entre o cinema e a teoria do direito

Em um instigante livro intitulado **O cinema pensa**: uma introdução à filosofia através dos filmes, o filósofo argentino, radicado no Brasil, Julio Cabrera, defende a importante tese de que a filosofia, ao invés de ser considerada como algo concebido, historicamente, antes do cinema, poderia ser entendida como um saber mutável que se modifica através do diálogo com a chamada sétima arte, como elemento cultural relevante. Neste sentido, o pensar por meio da interpretação de imagens assume um contorno não apenas voltado à racionalidade lógica, mas, também, a uma cognição da realidade que inclui um elemento afetivo (pático), primordial.¹⁵

¹⁴ BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** 18. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção Primeiros Passos), p. 49

¹⁵ CABRERA, Julio. **O cinema pensa**: uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de

Segundo o autor, alguns filósofos como Kierkegaard, Schopenhauer, Heidegger e Nietzsche poderiam ser considerados “filósofos páticos” (vem do grego *phátos*, que diz respeito àquilo que manifesta emoções) que, de certa forma, anteciparam um tipo de reflexão humana, ainda que no campo da linguagem escrita, próxima a que será viabilizada pelo cinema posteriormente, através de imagens.¹⁶

Esclarece o autor que, embora os chamados filósofos lógicos ou apáticos, como Aristóteles, São Tomás, Descartes, Locke, Hume, Kant e Wittgenstein tenham, eventualmente, formulado o problema do impacto da emoção na razão filosófica, como tema, os filósofos páticos, citados no parágrafo anterior, foram muito além, incluindo a afetividade como elemento constitutivo da racionalidade, do ponto de vista interno e não apenas externo. Citando Heidegger, ele afirma que:

dentre todos os filósofos, foi ele que expressou de maneira mais clara este compromisso da filosofia com um pathos de caráter fundamental, quando fala, por exemplo, da angústia e do tédio como sentimentos que nos colocam em contato com o ser do mundo, como sentimentos com valor cognitivo (no sentido amplo de um “acesso” ao mundo, não de um sentido epistemológico. Ao referir à poesia como “pensante” e não apenas como um fenômeno estético ou um desabafo emocional - ela a considera essencialmente apta a expressar a verdade do ser.¹⁷

Para a compreensão profunda de um problema filosófico, não basta entendê-lo, racionalmente, como conceito teórico/semântico. Temos de vivê-lo, senti-lo, ser afetados por ele, como uma experiência emocional, não empírica, que aguce a nossa sensibilidade cognitiva, próxima de uma dimensão que poderíamos chamar de pragmático-impactante, que deve ser produzida por algum tipo de transformação. Embora a forma literária tenha preponderado na história do pensamento filosófico, nada impediria que se viabilizasse uma problematização filosófica através da análise de imagens do cinema, da fotografia, da ópera ou da dança.¹⁸ Mais adiante, ele levanta a polêmica hipótese de que o cinema seria uma linguagem mais apropriada do que a própria escrita nesta forma de pensar dos filósofos, que ele chama de logopáticos. Algumas questões humanas não podem apenas ser ditas e articuladas logicamente. Elas devem ser apresentadas sensivelmente, por meio de uma compreensão logopática, racional e afetiva, que, longe de ser uma mera impressão psicológica, tem pretensão de verdade universal. Como forma de pensamento, ele é tão aberto como a filosofia dita literária, não existe uma definição que o alcance em termos absolutos.¹⁹

Janeiro: Rocco, 2006, p. 15-16.

¹⁶ CABRERA, Julio. **O cinema pensa**: uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 16-17.

¹⁷ CABRERA, Julio. **O cinema pensa**: uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 19.

¹⁸ CABRERA, Julio. **O cinema pensa**: uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 17.

¹⁹ CABRERA, Julio. **O cinema pensa**: uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de

Cabe aqui relacionar o pensamento de Jean Epstein sobre a questão. Como Cabrera, ele destaca a grande proximidade simbólica da imagem com a realidade sensível, que ela representa, em comparação com a palavra, que apresentaria uma espécie de símbolo indireto, elaborado pela razão, relacionado ao poder de abstrair, classificar e deduzir. A percepção da imagem em movimento apresenta uma significação semi-pronta, que alcança, de forma contundente e indutiva, a emotividade do espectador, sem a mediação do raciocínio abstrato. Já a palavra, para produzir uma emoção, depende de uma prévia decodificação racional de seu significado, para que represente uma realidade e esteja apta a mexer com sentimentos. Nas suas palavras:

A frase fica como um criptograma incapaz de suscitar um estado sentimental enquanto a sua fórmula não for traduzida em dados claros e sensíveis, através de operações intelectuais, que interpretam e reúnem, numa ordem lógica, termos abstratos para deles deduzir uma síntese mais completa. Por outro lado, a simplicidade extrema com que se organiza uma sequência cinematográfica, onde todos os elementos são, acima de tudo, figuras particulares, requer apenas um esforço mínimo de decodificação e ajuste, para que os signos da tela adquiram um efeito pleno de emoção.²⁰

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

a racionalidade logopática do cinema muda a estrutura habitualmente aceita do saber, enquanto definido apenas lógica ou intelectualmente. Saber algo, do ponto de vista logopático, não consiste somente em ter informações, mas também em estar aberto a certo tipo de experiência e em aceitar, deixar-se afetar por uma coisa de dentro dela mesma, em uma experiência vivida.²¹

Não se trata, apenas, de assistir ao filme como uma experiência estética ou social desarticulada do raciocínio ou ler um comentário sobre a película, mas desenvolver uma interação lógico-afetiva, que evidencie a presença de conceitos ou ideias nas imagens em movimento. Já vimos como a linguagem do cinema é poderosa porque produz a famosa “impressão da realidade”, acompanhada pela identificação com o

Janeiro: Rocco, 2006, p. 18.

²⁰ EPSTEIN, Jean. O cinema do diabo-excertos. In XAVIER, Ismael (Org). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal. Embrafilmes, 2008, p. 294.

²¹ CABRERA, Julio. **O cinema pensa**: uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 21.

olhar dos personagens, numa situação dinâmica de espacialidade e temporalidade construídas. Os conceitos-imagem do cinema produzem um impacto emocional sobre questões que dizem respeito ao humano, com valor cognitivo, persuasivo, unindo lógica e pática, concomitantemente. Este impacto emocional não está ligado a um possível efeito dramático de um filme, do tipo melodrama, muitos filmes considerados “cerebrais” comovem o espectador pela sua “frieza”. Por mais racional que seja um filme, ele nunca será como um tratado literário filosófico.

Neste sentido, cabe lembrar a didática distinção feita por Hugo Munsterberg a respeito das emoções provocadas pelo cinema. Em primeiro lugar, teríamos as emoções que os personagens comunicam de dentro do filme, provocando simpatia pelo sofrimento ou mesmo compartilhando as alegrias pelo amor realizado. A percepção visual das várias manifestações dessas emoções se funde em nossa mente com a consciência da emoção manifestada. É como se estivéssemos vendo e observando diretamente a própria emoção. Reagimos, organicamente, de forma adequada, o horror nos dá arrepios, a felicidade nos acalma. Há uma experiência viva do reflexo emocional dentro da nossa mente. Nos filmes melodramáticos, este tipo de emoção está muito presente. Mas, haveria, por assim dizer, um segundo tipo de emoção secundária em que a plateia reage às cenas do filme do ponto de vista da sua vida afetiva independente, onde pode haver, portanto, uma indignação moral e não uma identificação emotiva com o personagem. A nosso ver, estas duas formas de emotividade se combinam na experiência do filme, mas a emoção secundária estaria mais presente nos chamados filmes “cerebrais” e seria muito útil em atividades acadêmicas.²²

A pretensão de universalidade da reflexão filosófico-cinematográfica está ligada à ideia de possibilidade e não de necessidade. Temos a constatação de que, embora não aconteça necessariamente com todos, poderia acontecer com qualquer um.²³

Um filme por inteiro pode ser a mais expressão de um conceito-imagem de uma ou múltiplas noções. Temos, neste caso, um macro conceito imagem que é formado a partir de outros conceitos-imagem menores, que requerem certo tempo cinematográfico para o seu desenvolvimento temporal, uma única cena não pode constituir um conceito-imagem.²⁴ Eles podem ser percebidos, literalmente, nas imagens exibidas, ou serem captados de forma abstrata e metafórica, tornando plena a sua conceituação filosófica.²⁵

²² MUNSTERBERG Hugo. As emoções. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2008, p. 52-53.

²³ CABRERA, Julio. **O cinema pensa**: uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 23.

²⁴ CABRERA, Julio. **O cinema pensa**: uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 24.

²⁵ CABRERA, Julio. **O cinema pensa**: uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de

A produção do impacto emocional é fundamental para a eficácia cognitiva do conceito-imagem, a técnica cinematográfica se vale da pluriperspectiva, da manipulação do tempo e espaço e do corte cinematográfico para viabilizar este efeito estético. A pluriperspectiva se constitui graças à sua capacidade de dar “saltos” da primeira (o que vê ou sente o personagem), que é subjetiva para a terceira, que é objetiva (o que vê a câmera). Neste sentido, a montagem, dentro dos planos, o ângulo aberto ou fechado da câmera e seu movimento podem tornar intensa a experiência do cinema. Isto se associa à enorme capacidade de manipular tempo e espaço, avançar e retroceder, inverter ou mesclar a ordem cronológica do passado e do futuro, mostrar espaços simultâneos, e articular o literal e o metafórico, como só os sonhos podem fazê-lo. Por fim, temos a maneira aberta e plural de conectar os planos, as cenas e as sequências.²⁶

A técnica cinematográfica possibilita a instauração da experiência logopática, que permite a manifestação dos conceitos-imagem, que só podem ser gerados por ela e não por meios literários ou fotográficos. Outra característica importante seria a de que eles sempre apresentam desfechos abertos a novas problematizações filosóficas, mesmo que a intenção do diretor seja a de fechá-las, a linguagem da imagem tem uma natureza subversiva em termos de estrutura. Neste sentido, as soluções lógicas da filosofia escrita geralmente têm uma intenção de apresentar conclusões mais conciliadoras, conservadoras e construtivas, simbolicamente, bem educada, como uma tentativa de “resolver o mundo dentro da cabeça”, que o cinema não consegue fazer, mesmo que tente.²⁷

Cabrera também levanta o problema da verdade universal filosófica na linguagem do cinema que se vale de uma “impressão de realidade,” e pela possibilidade de apresentar a mais inverossímil fantasia como aparência de realidade de maneira retórica e até declaradamente mentirosa. Não esqueçamos de que parte da tradição filosófica reverencia a verdade como algo que pode estar livre de ilusões e equívocos. Como conciliar esta simulação do real com a pretensão de verdade?²⁸

O autor entende que tanto as ciências como as filosofias escritas estão cheias de simulações, de exemplos fantasiosos para o desenvolvimento de suas questões. Em

Janeiro: Rocco, 2006, p. 26.

²⁶ CABRERA, Julio. **O cinema pensa**: uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 31-32.

²⁷ CABRERA, Julio. **O cinema pensa**: uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 34.

²⁸ CABRERA, Julio. **O cinema pensa**: uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 37.

todos os filmes, o problema do universal/particular está presente na própria experiência do cinema, como uma espécie de problematicidade intrínseca da imagem, através do impacto emocional que provoca. Este impinge uma noção de verdade, quase visceral, que passa pelas entranhas até chegar ao cérebro, mais do que poderia fazer um tradicional texto filosófico escrito. Nestes termos, a leitura filosófica de um filme, ao compor elementos lógicos e afetivos, está direcionada a particulares que suscitam e que manifestam as emoções, mas “a própria reflexão logopática que ela gera tem um alcance universal, que nos permite pensar o mundo de forma geral, muito além do que é simplesmente mostrado no filme”.²⁹ A leitura filosófica de um filme, ao compor elementos lógicos e afetivos, está direcionada a particulares que suscitam e que manifestam as emoções, mas “a própria reflexão logopática que ela gera tem um alcance universal, que nos permite pensar o mundo de forma geral, muito além do que é simplesmente mostrado no filme”. Nas palavras do autor, “enquanto a filosofia escrita pretende desenvolver um universal sem exceções, o cinema apresenta uma exceção com características universais”.³⁰

Por último, o autor faz um importante alerta, relativo ao problema da imagem poder, eventualmente, impingir a sua manipulação retórica emocional de forma abusiva e distorcida. Ele cita o exemplo dos filmes de propaganda nazista, que ajudaram a disseminar a banalidade do mal entre o povo alemão. Sempre é necessário que haja uma informação exterior racional, que não venha da própria imagem. Desse modo, o que as asserções imaginéticas nos mostram não deve ser assumido como verdadeiro, sem maiores ponderações críticas, de forma similar ao que ocorre nas proposições filosóficas escritas. Na percepção do filme, o aspecto emocional interage, permanentemente, com o aspecto lógico. Neste sentido, diz o autor:

podemos negar a verdade que a imagem cinematográfica nos tenta impor. A mediação emocional tem a ver com a apresentação da ideias filosófica e não com a sua aceitação impositiva. Devemos nos emocionar para entender e não necessariamente para aceitar. Não é que a emoção da imagem nos mostre imediatamente uma verdade, ela nos apresenta, impositivamente, um sentido, uma possibilidade. Mas o sentido de uma imagem, como o sentido de uma proposição, é anterior à sua verdade ou falsidade.³¹

Partindo desta reflexão de Cabrera, voltada para a filosofia geral, entendemos que, no campo Filosofia do Direito, existem instigantes linhas filosóficas literárias

²⁹ CABRERA, Julio. **O cinema pensa**: uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 39.

³⁰ CABRERA, Julio. **O cinema pensa**: uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 42.

³¹ CABRERA, Julio. **O cinema pensa**: uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 40-41.

páticas, que permitem uma aproximação muito rica com a linguagem imaginética na apreensão de temas que envolvem uma delicadeza sutil da compreensão do humano, em uma dimensão mais profunda. Toda a discussão teórico-filosófica sobre os Direitos Fundamentais, no plano real dos fatos e das condutas efetivas, envolve esta aproximação experiencial emotiva que vai muito além da racional compreensão semântico-lógica de enunciados escritos nos textos legais dogmáticos. Trata-se de um ramo do direito no qual o humano envolve-se, diretamente, nas questões teóricas primordiais, principalmente quando indagamos a respeito da sua imperatividade concreta. A título de ilustração, vamos fazer uma aproximação dos conceitos teóricos da pragmática da comunicação normativa, que tem, na sua constituição teórico-filosófica, elementos páticos primordiais sobre a relação existente entre direito, violência e abuso do poder, e a linguagem imaginética do filme *O Primeiro Dia*, dirigido por Daniela Thomas e Walter Salles em 1998.

3. O abuso de poder em termos comunicativos e o esvaziamento dos Direitos Fundamentais

3.1. Noções básicas da pragmática jurídica como uma teoria logopática do direito

As teorias dogmáticas tradicionais têm a pretensão de tornar o poder uma “substância ética” que pertence unicamente ao Estado soberano, desvinculado das relações de força, que transformam a questão da obediência e da própria legitimidade numa premissa inquestionável, favorecendo a crença nas instituições políticas para que permaneçam como um símbolo ideal aos olhos da sociedade. Partindo destes pressupostos, lembramos do pensamento de Tercio Sampaio Ferraz Jr., especialmente no que ele se refere à chamada “pragmática jurídica”, que, a nosso ver, trata com bastante originalidade e perspicácia a relação existente entre direito, poder, controle e força, apontando elementos logopáticos instigantes, no sentido proposto por Cabrera. Toda a esquematização geral proposta pela teoria pragmática jurídica é muito rica quando associada a um elemento empírico humano, pois ela não é vista como uma camisa de força racionalista com respostas lógicas definitivas, ao permitir ser expandida e enriquecida por esta mesma associação estética.

Se o poder não se confunde com a força física, mas é controle da ação dos sujeitos, como exercício de influência sobre outros, não há como escapar da análise do processo comunicativo em que se estabelecem as interações humanas altamente reflexivas.³²

³² FERRAZ JR., Tercio Sampaio. **Teoria da norma jurídica**: ensaio de pragmática da comuni-

A chamada “situação comunicativa normativa” é peculiar, em relação às demais formas de comunicação, na medida em que depende de uma “dogmatização contrafática” (inversão do ônus da prova que, ao invés de pertencer ao emissor, passa para o receptor) inicial da supremacia do chamado “editor normativo”, que se põe como autoridade (cometimento da norma) para exigir certas condutas (relato ou conteúdo da norma) dos endereçados sociais, visando uma possível decisão de conflitos. Todavia, a estrutura monológica, não questionadora do discurso que impõe a relação de autoridade, ao contrário dos demais, não se baseia em axiomas que deixam de ser questionados por serem aceitos como verdadeiros por aqueles que se comunicam. Ou seja, ela não torna a questão da obediência uma verdade inquestionável, do ponto de vista semântico, ela apenas a coloca fora de questionamento por uma decisão arbitrária. Afinal, todo e qualquer dogma “impõe uma verdade sobre algo que, de fato, continua duvidoso”.³³

Assim, esta supremacia não se torna, de fato, inquestionável, ela depende de uma institucionalização em nível social da própria relação de autoridade, que deve neutralizar o dissenso e as possíveis reações sociais contrárias. É neste ponto que podemos identificar, com clareza, a relação existente entre direito, poder e comunicação, na medida em que a relação de autoridade não preexiste à própria interação, pois ela se constitui propriamente durante o processo interativo. Ela existe não só a partir de uma pretensão do editor normativo de impor uma relação complementar, mas na medida em que o sujeito também estiver disposto a se colocar nesta condição subalterna. O poder não está unicamente nas mãos da autoridade, não é uma “coisa” que ele tem, portanto. Ele atravessa e ao mesmo constitui a própria relação autoridade/sujeito institucionalizada.³⁴

Neste sentido, vemos que tanto o relato como o cometimento das mensagens normativas implicam em relações de poder, entendidas como controle de seletividade do editor normativo em relação aos endereçados sociais. Neste sentido, a complementaridade do editor normativo é garantida pela institucionalização do controle da seletividade das reações dos endereçados sociais, que identificam as normas estatais como sendo juridicamente válidas em detrimento das demais. Por isso, é extremamente importante que ele leve em conta as reações dos chamados endereçados sociais, que podem confirmar, rejeitar ou desconfirmar a mensagem normativa. Tanto a confirmação (licitude) como a rejeição (ilicitude) reconhecem o cometimento meta-complementar da norma jurídica.³⁵

cação normativa. 1.ed. Rio de Janeiro: Forense, 1978.

³³ FERRAZ JR., Tercio Sampaio. **Introdução ao estudo do direito**: técnica, decisão, dominação. 4.ed. São Paulo: Atlas, 2003, p. 43.

³⁴ FERRAZ JR., Tercio Sampaio. **Introdução ao estudo do direito**: técnica, decisão, dominação. 4.ed. São Paulo: Atlas, 2003, p. 108-109.

³⁵ FERRAZ JR., Tercio Sampaio. **Introdução ao estudo do direito**: técnica, decisão, domina-

No entanto, a constante possibilidade de haver reações desconfirmadoras torna inevitável o confronto entre direito e poder, visto que ela constitui uma situação-limite em que os endereçados sociais deixam de assumir a relação complementar estabelecida no cometimento das normas jurídicas, não mais assumindo a condição de sujeitos da relação. Nesta situação, os endereçados sociais eliminam o controle de seletividade que o editor normativo tenta realizar. Este tem uma expectativa pre-determinada de que a relação de autoridade, que ele estabelece, seja vista como uma estrutura de motivação da seletividade do endereçado que, de fato, passa a possuir duas alternativas apenas: confirmar ou rejeitar a mensagem. No entanto, aquele que desconfirma a norma desilude totalmente esta expectativa, pois age como se a autoridade, e os atos de coação que ela determina, não existissem, como estratégia de desafio ao aspecto cometimento de suas normas.³⁶

O conteúdo das normas jurídicas e a relação complementar que elas estabelecem deixam de influenciar as opções e deixam de ser uma estrutura de motivação para a seletividade dos endereçados, que não mais veem a possibilidade do editor normativo aplicar sanções como uma alternativa a evitar. Aquele que desconfirma uma mensagem normativa não mais se sente obrigado a se submeter à autoridade porque não a reconhece como tal, na medida em que ele próprio não mais se assume como sujeito da relação. Neste sentido, ela faz com que o editor perca, pelo menos momentaneamente, o seu controle sobre os endereçados e faz com que a dicotomia lícito e ilícito seja esvaziada, em termos interativos. Se for bem sucedida, ela pode criar uma nova relação de poder, paralela a primeira, em que o sujeito receptor das mensagens normativas estatais, passa a ser autoridade emissora de novas mensagens normativas. Assim, como vimos, ela deve ser neutralizada pela autoridade que, a todo custo, tentará se imunizar contra ela, ao desconfirmar a reação desconfirmadora, transformando-a em uma simples rejeição, que pode ser enquadrada como comportamento ilícito, que pode ser por ela controlado.³⁷

As reações desconfirmadoras surgem no momento que a legitimidade da relação de poder está enfraquecida. A legitimidade está ligada, justamente, à imposição de certas significações e ao desconhecimento, por parte dos endereçados sociais, das relações de força entre grupos que compõem a sociedade, que constituem a chamada violência simbólica. O poder será considerado legítimo enquanto o seu exercício de violência simbólica for dissimulado e desconhecido pelos endereçados sociais, de modo que ele possa influenciar comportamentos através de sua liderança, re-

ção. 4.ed. São Paulo: Atlas, 2003, p. 107.

³⁶ OLIVEIRA, Mara Regina de. **O desafio à autoridade da lei**: a relação existente entre poder, obediência e subversão. Rio de Janeiro:Corifeu, 2006, p. 104.

³⁷ OLIVEIRA, Mara Regina de. **O desafio à autoridade da lei**: a relação existente entre poder, obediência e subversão. Rio de Janeiro:Corifeu, 2006, p. 120-122.

putação e autoridade, que devem se combinar de forma congruente. Uma vez que o arbítrio social, em torno das relações de força, torna-se evidente, a legitimidade fica comprometida. Nas palavras do autor “esta seleção básica é arbitrária, porque a sua função e estrutura não podem ser deduzidas de nenhum princípio universal, mas dependem da complexidade social e não da natureza das coisas ou da natureza humana”.³⁸

A influência por autoridade é necessária para a constituição do esquematismo jurídico/antijurídico e se impõe de modo contrafático e se generaliza apesar da passagem do tempo. Embora haja desilusão da expectativa, o sujeito ainda a mantém, possibilitando a jurisfação do poder. Ela sempre dissimula as relações de força, que estão em sua base, agregando sua própria força simbólica às mesmas relações, através de normas que passam a regular o uso da força. Neste sentido, vimos que ela só reconhece a confirmação e a rejeição de suas mensagens. Já a influência por reputação atua mais diretamente no relato das normas, pois neutraliza os conteúdos normativos e possibilita sua assimilação acrítica pelos sujeitos, em termos de valores ideológicos. Por fim, a influência através da liderança neutraliza as diferenças entre a autoridade e os sujeitos, manipulando a escassez de consenso e institucionalizando a relação meta-complementar normativa. Aqui ganham relevo todos os procedimentos institucionais legislativos, executivos e judiciais, bem como mecanismos midiáticos de propaganda. Na prática, estas três generalizações devem se combinar a fim de se fortalecerem, mutuamente, mas, em situações disfuncionais, elas perdem o seu caráter dissimulador. Nas chamadas situações comunicativas abusivas, a força física passa a ser a base explícita do poder, podendo provocar a sua destruição, como influência e controle.³⁹

3.2. A relação existente entre abuso na relação comunicativa e dissolução da relação autoridade/sujeito como ataque frontal aos Direitos Fundamentais

O exercício da violência simbólica corre risco de tornar-se transparente, e comprometer a legitimidade do poder, em situações comunicativas normativas defeituosas nas quais ocorrem abusos na comunicação por parte do editor normativo, em que ele elimina a própria possibilidade de seleção do sujeito, ou seja, nas situações em que ele “co-age” pelo sujeito, de certa forma o eliminando enquanto tal. Neste caso, a percepção da injustiça e a possível “revogação” da autoridade podem ocorrer. Por quê?

³⁸ FERRAZ JR., Tercio Sampaio. **Estudos de filosofia do direito**: reflexões sobre o poder, a liberdade, a justiça e o direito. São Paulo: Atlas, 2002, p. 56.

³⁹ FERRAZ JR., Tercio Sampaio. **Estudos de filosofia do direito**: reflexões sobre o poder, a liberdade, a justiça e o direito. São Paulo: Atlas, 2002, p. 60-63.

Num ensaio bastante instigante, intitulado **O discurso sobre a justiça**, o problema da justiça, na comunicação normativa, é recolocado pelo mesmo autor. Partindo de algumas ideias de Austin, afirma que a comunicação humana implica na existência de comunicações malogradas e defeituosas. O defeito implica num abuso das condições de uso da língua, em que é possível detectar, por exemplo, a presença da mentira. Como seria o caso de um mentiroso que afirma: Amanhã direi a verdade. Já o malogro é um sem-sentido que cria um paradoxo do tipo: Não leia esta placa! Para não lermos placa, temos que lê-la primeiro. Ele também pode estar presente no cometimento das mensagens, quando se diz: seja livre! Para sermos livres, precisamos nos vincular ao comando, e não ser livres, portanto.⁴⁰

O problema da justiça, diz o autor, está relacionado com a possibilidade de haver refutação de mensagens defeituosas, mas não malogradas, que pode ocorrer com os enunciados normativos. A validade da norma não implica na sua justiça ou injustiça, porém qualificar uma norma de justa ou injusta constitui uma peculiar forma de refutação da força ilocutiva da norma. Usando a classificação feita por Austin, o autor afirma, como o fez nos textos anteriores, que as mensagens comunicadas, constituem uma emissão locutiva (relato), que trazem consigo uma dimensão ilocutiva (cometimento) identificada pelos modalizadores pragmáticos, como o tom da voz, os modos verbais imperativos, condicionais etc.⁴¹

Quando um ou mais endereçados sociais afirmam que uma norma é injusta, esta reação implica em desconhecer ou ignorar a autoridade do emissor normativo. Esta refutação, de fato, implica numa revogação, ou seja, num outro ato normativo que a “revoga” por declarar a sua autoridade ignorável, ainda que de uma forma diferente da revogação da validade de uma norma feita através de outra.⁴²

Estes defeitos, que implicam em condições de abuso, aparecem no cometimento normativo, ou seja, ocorrem quando a relação de autoridade também comunica uma perversão do ato de falar. A emissão de uma mensagem normativa, como vimos, pressupõe certas condições que garantem o exercício de autoridade do emissor normativo, que não pode eliminar a condição de sujeito do próprio endereçado social. Desde que exista uma mensagem normativa, em que autoridade anule o próprio sujeito, de modo a destruir o sentido unificador do seu próprio existir, afirmaremos que houve um “abuso das condições de exercício potestativo da auto-

⁴⁰ FERRAZ JR., Tercio Sampaio. **Estudos de filosofia do direito**: reflexões sobre o poder, a liberdade, a justiça e o direito. São Paulo: Atlas, 2002, p. 265.

⁴¹ FERRAZ JR., Tercio Sampaio. **Estudos de filosofia do direito**: reflexões sobre o poder, a liberdade, a justiça e o direito. São Paulo: Atlas, 2002, p. 266.

⁴² FERRAZ JR., Tercio Sampaio. **Estudos de filosofia do direito**: reflexões sobre o poder, a liberdade, a justiça e o direito. São Paulo: Atlas, 2002, p. 268.

ridade.” Esta mensagem será “defeituosa”, embora possa ser juridicamente válida. A identificação de seu defeito, por parte do receptor, está na própria realização do ato de falar, que

denuncia a carência do poder do emissor pela carência de sentido existencial do sujeito destinatário. Se alguém for condenado por um crime que não cometeu, esta mensagem normativa torna-se injusta porque desmascara a situação existencial insuportável em que o sujeito é colocado e não apenas porque o crime não foi demonstrado.

Assim, neste exemplo, a declaração de injustiça expõe algo mais grave do que a falta de demonstração da culpa, pois, se assim o fizesse, ainda reconheceria a relação de autoridade. No entanto, esta declaração acaba por “revogá-la”, através da sua desconfirmção, o que implica, como vimos, num desequilíbrio nas relações de poder. Não pode haver exercício do poder na comunicação normativa se houver aniquilamento do sujeito.⁴³

A relação complementar, imposta pelo emissor normativo, exige que ela “neutralize”, por assim dizer, uma possível reação desconfirmadora dos endereçados sociais, e nisto consiste a importância do exercício de violência simbólica. Neste sentido, a relação de autoridade/sujeito torna-se meta-complementar. Todavia, entre os comunicadores, que estabelecem uma relação desigual, deve haver um mútuo reconhecimento dos diferentes discursos.⁴⁴

O discurso da autoridade é impositivo e assim se caracteriza a partir do momento em que é assumido por outro discurso que lhe é submisso. Vimos que a confirmação e a rejeição constituem discursos de submissão, que fortalecem a força ilocutiva da mensagem. Para que a relação de poder se constitua, é preciso que haja um espaço de “liberdade” para ambos. Ou seja, é preciso que haja um espaço para a desobediência por parte do sujeito e um espaço de ameaça para a autoridade, que também deve poder não concretizá-la.⁴⁵

O defeito ocorre na medida em que o discurso da autoridade elimina a complementaridade, ao substituir os dois discursos distintos (autoridade/sujeito) por único discurso em que só ela comunica. Um discurso que não chega a ser propriamente homólogo, na medida em que constitui uma perversão da própria homologia. Como no exemplo citado: “reconheçamos que a autoria do delito não foi provada, mas deve-se reconhecer que o não acatamento da sentença destruirá a autoridade.” Esta fórmula

⁴³ FERRAZ JR., Tercio Sampaio. **Estudos de filosofia do direito**: reflexões sobre o poder, a liberdade, a justiça e o direito. São Paulo: Atlas, 2002, p. 269.

⁴⁴ FERRAZ JR., Tercio Sampaio. **Estudos de filosofia do direito**: reflexões sobre o poder, a liberdade, a justiça e o direito. São Paulo: Atlas, 2002, p. 269.

⁴⁵ FERRAZ JR., Tercio Sampaio. **Estudos de filosofia do direito**: reflexões sobre o poder, a liberdade, a justiça e o direito. São Paulo: Atlas, 2002, p. 270.

não neutraliza o discurso desconfirmador do sujeito, mas o próprio sujeito, na medida que cometendo ou não o crime ele será condenado. A relação complementar é rompida porque o emissor age como se o discurso fosse único. A desconfirmação, por parte do editor, só pode ser dirigida como uma resposta a uma reação desconfirmadora do sujeito, que visa transformá-la em simples rejeição. A desconfirmação da autoridade não pode alcançar aqueles sujeitos que confirmaram a norma jurídica, porque isto constituiria uma perversão do discurso normativo, na medida em que a homologia consiste numa imposição unilateral, na qual só um tem competência para falar, sendo que os outros devem apenas obedecer, pelo sim ou pelo não. Trata-se de uma hipótese limite, pois a possibilidade do sujeito reagir seletivamente desaparece, pois confirme ou não a mensagem, ele será punido. O emissor age pelo receptor e o aniquila. Neste sentido, a relação complementar desaparece, pois não há mais o jogo de ação e reação. Existe somente a coação que destrói a relação de poder. É evidente que esta análise pragmática do problema da justiça, que também leva em conta a sua dimensão semântica, caracteriza uma situação limite que destrói a relação complementar, por fazer justamente o inverso do que deveria fazer, através do exercício da violência simbólica: expor as relações de força que estão na base da relação desigual que estabelece. Isto demonstra o fato de os cometimentos normativos institucionalizados, no limite, não podem suportar estes relatos que produzem defeitos na relação. Mesmo que sejam mensagens normativas, procedimentadas segundo as regras burocráticas do Estado, gozando, portanto, de um consenso geral presumido, estas poderiam ser “revogadas” pela sua injustiça.

Embora o referido ensaio não faça uma menção expressa a esta colocação, pensamos que este aniquilamento do sujeito poderia afetar a própria racionalidade dos discursos. Ele não apenas inverte, mas elimina a regra do dever de prova já mencionado. Numa situação comunicativa normativa racional não se elimina o dever de prova, que cabe ao sujeito da relação. A inversão do ônus da prova sustenta-se, como vimos, na institucionalização da relação de autoridade, que elimina o questionamento do sujeito em torno da relação, mas não o próprio sujeito. Neste sentido, o discurso defeituoso poderia ser considerado irracional, na medida em que introduz uma regra estranha à comunicação que é comunicada ao sujeito: confirmando ou não as minhas mensagens normativas, você será sancionado! No fundo, introduz-se uma regra que diz “que não há regra para que o sujeito possa selecionar a sua ação”, pois ele será arbitrariamente “co-agido” pelo outro.⁴⁶

Num contexto mais amplo, percebemos que este abuso de poder compromete, amplamente, a institucionalização da autoridade meta-complementar das normas constitucionais protetoras dos Direitos Fundamentais, voltadas para os anseios so-

⁴⁶ FERRAZ JR., Tercio Sampaio. **Teoria da norma jurídica**. Rio de Janeiro: Forense, 1978, p. 19.

ciais em torno dos “direitos humanos”, próprios do Estado de Direito contemporâneo. As reações desconfirmadoras dos sujeitos tendem a se expandir, formar novas cadeias normativas informais, sem que consigam ser neutralizadas e calibradas pela autoridade do Estado, em virtude do seu próprio comportamento comunicativo defeituoso e irracional. Ainda que haja uma **juridificação**, no plano ideal, com aumento da produção normativa estatal protetora dos direitos, contra o abuso do Estado, no plano dos fatos, ocorre uma **dejuridificação** na realidade, no plano do agir, que significa uma banalização das reações desconfirmadoras por parte das autoridades e dos sujeitos e a inevitável percepção da injusta subversão destrutiva dos direitos fundamentais, em termos pragmáticos. O vivenciar normativo da população em geral e dos agentes estatais faz implodir a Constituição como ordem básica da comunicação jurídica.⁴⁷

4. Análise dos conceitos-imagem do filme *O Primeiro Dia*, que instigam o pensar crítico sobre os Direitos Fundamentais na realidade brasileira: o abuso de poder do Estado, sua crise de autoridade e a indiferença ética, no plano social

O Primeiro Dia surgiu da expansão do curta *Meia-Noite*, o filme realizado por Daniela Thomas e Walter Salles para a série *2000 visto por*, criada pela rede de televisão cultural francesa Arte e pela produtora Haut et Court. A Arte incentiva o trabalho audiovisual independente e convidou jovens diretores de dez países (Alemanha, Bélgica, Brasil, Canadá, EUA, Espanha, França, Hungria, Mali, Taiwan) para produzirem filmes que dessem visões do que seria a noite do dia 31 de dezembro de 1999, passagem para o tão aguardado século XXI. Walter Salles retoma a sua profícua parceria na direção com Daniela Thomas, firmada no longa-metragem *Terra estrangeira* (1995) e também com Walter Carvalho, diretor de fotografia desta película e também do aclamado *Central do Brasil*. Foi filmado em apenas três semanas, com cenas definidas em tempo real e, muitas vezes, improvisadas pelos atores, que têm uma atuação excepcional, com a utilização de uma câmera leve na mão a Aaton 35 mm, embrulhada em cobertores para tornar-se sonora, o que permitiu uma criativa mobilidade na composição dos planos e na imersão dos espectadores na tela.⁴⁸

Analisando o filme, em termos filosófico-jurídicos, identificamos como conceitos-imagem principais a desigualdade sócio-econômica existente entre a favela e

⁴⁷ OLIVEIRA, Mara Regina de. **O desafio à autoridade da lei: a relação existente entre poder, obediência e subversão**. Rio de Janeiro: Corifeu, 2006, p. 140.

⁴⁸ Para detalhes da produção do filme, ver o site <http://www.oprimeirodia.com.br>

os bairros mais abastados, a indiferença ética da sociedade, acompanhada por uma crise de autoridade do Estado. Esta que impõe relações abusivas de poder, que se confundem com a violência e aniquilam os sujeitos sociais em total desafio aos Direitos Fundamentais de primeira (individuais), segunda (sociais) e terceira (coletivos) geração, formalmente protegidos na nossa Constituição Federal. Boa parte do filme se mantenha dentro desta divisão geográfica e humana, própria da cidade do Rio de Janeiro, mas, ao mesmo tempo, atuante como um símbolo de todo o Brasil. Nas cenas iniciais, uma câmara panorâmica, do alto, mostra a surpreendente proximidade física destas realidades díspares, que, de fato, estão postas lado a lado. Vemos e sentimos, em termos logopáticos, a “cidade partida”. A filmografia de Walter Salles é crítica, e está em boa parte voltada para o estudo das questões ético-jurídicas do país, num sentido mais amplo, numa perspectiva que consideramos ser profundamente humanista e realista, de forma concomitante. Para ele, apesar de tudo, ainda há esperança de sobrevivência ética para o homem.

Esta proximidade física das favelas, existentes há mais de cem anos, na cidade com os prédios tradicionais mais elitizados, contrasta com a enorme distância, em termos éticos e políticos, que existe entre os personagens. A existência destas comunidades informais é retrato da omissão abusiva e desconfirmadora da autoridade estatal em exercer o seu papel de terceiro comunicador oficial. Há uma eficaz manipulação de tempo e espaço, em três ambientes geográficos distintos e indiferentes, em termos políticos e humanos, que se intercalam na eficiente montagem dos planos. Há uma espécie de rede tecida entre o espaço público oficial do depósito de armas e da penitenciária, a favela, como espaço da informalidade e o bairro de classe média, como a outra parte da formalidade social. A estória começa no dia 30/12/1999, véspera do milênio, e atinge o seu clímax no dia 31/12/1999, na passagem para o ano novo e finaliza no “primeiro dia” do ano 2000.

No dia 30, o filme mostra a cena inicial, em decadente depósito de armas da polícia, com filmagem em locação real. A própria arquitetura mal tratada denuncia, em termos de linguagem imaginética, a fraqueza da violência simbólica do poder estatal em termos de institucionalização de sua autoridade contrafática. Somos apresentados ao personagem Francisco (Mateus Nachtergaele), que vê um deficiente mental jogado em condição subumana no meio de um pequeno depósito de lixo. Ele olha para o mesmo com indiferença e quando percebe que o rapaz doente se comporta como se fosse um cachorro, chegando mesmo a latir, de forma cínica, ele ainda dá um biscoitinho para ele, afirmado de forma fria e sarcástica “tu tá pior do que eu”.

Já dentro do depósito de armas, ele faz chantagem com uma autoridade policial (José Dumont), por dinheiro, supostamente justificada para ajudar o seu filho nos estudos. Percebemos que é um delator oficial da corrupção de agentes estatais, que,

paradoxalmente, “exige dinheiro” para não abrir a boca e denunciar a todos. É um “Judas” que tem um preço para se calar e não trair as autoridades corruptas. Estas cenas iniciais já refletem conceitos imagem de abuso de poder do Estado generalizados, próprios de uma realidade dejuridificante, no plano formal, e o cinismo ético preponderante do sujeito Francisco. Embora ele mostre preocupação com o seu filho, tira uma dupla vantagem da corrupção informal, atuando, ao mesmo tempo, de forma amoral, como delator e chantagista, dependendo do ganho financeiro auferido. No espaço formal, reina a informalidade desconfirmadora abusiva da autoridade e o cinismo banal do delator/chantagista.

Esta sequência inicial resume, em termos de conceitos-imagem, o que o psicanalista Jurandir Freire Costa chama de “cultura da delinquência”, uma espécie de desqualificação da lei protetora dos Direitos Fundamentais e um ataque à política como espaço público democrático. Segundo suas palavras:

Vivemos num país em que a política é identificada com a delinquência. Se os políticos agem movidos por ações inconfessáveis, todos devemos fazer o mesmo, ou seremos ingênuos e fracos. Você começa a ter uma desvalorização da política em favor de uma cultura marginal da delinquência e dos interesses particulares de cada um. Ou você explora, ou você engana, ou você é calhorda, ou você é escroque, ou não há saída. Por quê? Porque quem faz a lei é quem manda, quem se beneficia da lei são os amigos, quem legisla está unicamente comprometido com os seus interesses pessoais⁴⁹

Concomitantemente, em um apartamento em Copacabana, espaço formal da classe média, a fonoaudióloga Maria (Fernanda Torres) ensina, repetidamente, um deficiente auditivo a falar a expressão “feliz ano novo”, de forma mecânica, sem pensar muito em termos de mudança efetiva. Observamos que ela é totalmente dependente do casamento e da ideia de amor romântico. Vive para agradar o seu marido Pedro (Carlos Vereza) e acredita que também é amada, de forma imutável. Não apreende qualquer sentido de mudança na passagem do milênio. Sua visão de vida é segura, é perene. Ela acredita que esta será apenas mais uma passagem do ano comum, como outra qualquer.

Na penitenciária, no mesmo dia, somos inseridos num ambiente escuro e profundamente depressivo, onde a violência se instaura de forma latente em todos os ambientes, fragilizando, como no depósito de armas, a violência simbólica da legitimidade do poder jurídico-político formal. João (Luiz Carlos Vasconcelos) ouve de seu companheiro de cela, o Vovô (Nelson Sargento), o prenúncio de que o novo milênio vai trazer transformações radicais para todos. Antes de ter um ataque, repe-

⁴⁹ FREIRE COSTA, Jurandir. **A ética e o espelho da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 17-55.

te a afirmação profética de ruptura, afirmando que “vai mudar tudo, o um vai virar dois e os nove vão virar zero...e que João vai fazer o que tem de ser feito”. Quando o Vovô é levado para a enfermaria, o carcereiro deixa, de forma sutil, uma gilete na pia. Percebemos que a situação de vantagem da cela (apenas dois presos em relação às outras, que estão superlotadas) não é uma questão de bom comportamento, mas sim da existência de um acordo informal entre o preso João e o carcereiro (Tônico Pereira), que será exposto no dia seguinte. A realidade dejuridificante e desconfirmadora, no espaço jurídico do presídio, geradora de regras que se expandem na forma de redes informais, que impedem a codificação binária lícito/ilícito, começa a ser delineada, com eficiência lógico-afetiva.

No dia 31, na mesma penitenciária, espaço formal do Estado, há uma concreta informalidade sombria que já pode ser sentida através do voo panorâmico da cena inicial. Lá dentro, com o anúncio da morte, supostamente provocada, do carismático “Vovô”, companheiro da cela de João, instaura-se uma violenta rebelião no presídio, bem no momento em que todos fazem a refeição e ouvem um sermão religioso (o famoso Pai Nosso) que prega a esperança do fim da violência, no ano novo, num interessante contraste entre discurso religioso e realidade. João, usando a mesma gilete posta em sua cela, simula a captura do mesmo carcereiro como refém, de forma aparente, e consegue sair do presídio, com a ajuda flagrante de sua “vítima”. Nesta cena, o abuso de poder, em termos pragmáticos e a realidade dejuridificante por ele instaurada, se mostram com toda a sua força, destruindo a ideia de violência simbólica da autoridade metacomplementar da polícia. Na verdade, como espectadores, somos levados ao impacto emocional de compartilhar os bastidores informais do poder, que, ao invés de se constituir em termos jurídicos, como controle às seletividade dos sujeitos, passam a se confundir com a própria violência física, usada ostensivamente. Temos ciência de que a rebelião foi instigada e planejada pelas próprias autoridades estatais para que a suposta fuga de João também fosse simulada. Na condição de sujeito, ele tem uma importante “tarefa normativa”, a cumprir, a “mando” do próprio carcereiro, que assume o papel de terceiro comunicador informal. Pelo terceiro comunicador normativo oficial, João deve cumprir pena de prisão de trinta anos. Mas, sob ameaça de morte, é “solto e devidamente armado” por uma autoridade policial (carcereiro) corrupta e desconfirmadora das normas que deveria respeitar, na condição de editor normativo, para que mate, extralegalmente, o delator e chantagista Francisco (seu melhor amigo) no momento em que ele for ao morro visitar o seu filho e entregar o dinheiro para a mãe dele, fruto da chantagem, na passagem do ano. João, supostamente, ganharia a vida e a liberdade em troca da vida de seu melhor amigo. Ele tenta desconfirmar esta norma informal, mas é ameaçado de morte pelo carcereiro, que afirma, ao confirmar a sua autoridade abusiva, que se Francisco não for morto, morrerá João no lugar dele, pois ele terá de “aguentar as consequências”.

No apartamento de Maria, onde ela pensa reinar a afetividade compartilhada do amor seguro, surge, de forma repentina e sem explicações óbvias, a solidão, o desamparo, e a indiferença. Durante a noite, seu companheiro (que ela costumava chamar de seu “dono”) a abandona, sem maiores explicações, deixando um bilhete vago e indiferente, que estava sendo escrito no momento em que ela se levantou no meio da noite e falou com ele, por estar assustada, confundindo o barulho dos fogos de artifício com tiros. O bilhete anuncia, de forma genérica, um momento de mudança e ruptura, jamais previsto por ela: “Desculpe Maria, se existe um dia para se decidir uma coisa na vida, este dia é hoje”. Maria entra em desespero, perde o seu equilíbrio e entra em depressão profunda. Percebemos que a forte confiança dela no relacionamento não era compartilhada por seu companheiro, que decide fazer da passagem do ano um momento de mudança de vida e ruptura. Maria não está preparada, emocionalmente, para esta perda repentina, tenta se comunicar com Pedro, por telefone, mas não consegue, implorando pela volta dele. Ela tem de encarar o fato de que não há garantia de duração permanente no afeto do outro. Ela reage de forma extremamente negativa e transtornada e começa a perambular pelas ruas de Copacabana, em depressão profunda, enquanto a festiva chuva de papéis, jogados dos edifícios, começa a cobrir a cidade. Por instantes, vemos que João, aparentemente feliz com a sua “liberdade”, se dirige à casa de Francisco, na favela do Chapéu Mangueira, cujo acesso, está nas imediações do prédio onde mora Maria. Eles praticamente se cruzam na rua. A proximidade geográfica dos mundos, humanamente separados, é, mais uma vez, exibida num conceito-imagem exemplar, mais contundente que qualquer palavra escrita empregada.

Em seguida, João sobe o morro, chega à casa da mãe do filho de Francisco, que já está lá à espera da chegada do menino, que vai ser trazido pela mãe. Assume a sua condição de homem trágico, perante o amigo e o mata com um tiro na cabeça, depois de um diálogo sensível, mesmo consciente da iminente violenta cena que será vista pela criança. O longo plano-sequência tem uma carga emotiva forte, o lado humano, vulnerável e falível dos dois personagens amigos vem à tona. Para que João sobreviva, ele deve matar, mesmo contra a sua vontade. A morte de Francisco não pode ser evitada, mesmo que assim o queira, não haveria fuga possível, era só uma questão de tempo, como ele próprio reconhece. João decide viver, a qualquer preço, ainda acredita nesta possibilidade. Antes de atirar, ouve a “prece subversiva” e revoltada de Francisco.

Todavia, o suposto sentimento de “dever informal cumprido” dura muito pouco na mente de João. Na saída da favela, o mesmo grupo de policiais que “contratou os seus serviços informais de matador profissional”, o espera. Numa linguagem gestual inequívoca, o carcereiro mostra que o suposto “trato informal” foi desfeito,

eles querem matar João, depois de Francisco, porque ele também é um “arquivo vivo” das práticas corruptas e abusivas da polícia. Sua morte já era “anunciada” em termos linguísticos.

Percebemos, do ponto de vista pragmático, que o abuso de poder irracional é tão exacerbado, que ocorre em grau duplo, neste conceito-imagem exemplar do filme. Em primeiro lugar, este abuso faz com que as autoridades policiais, que deviam zelar pelo bom cumprimento das normas jurídicas que comunicam, a desconfirmem, em primeiro plano, colocando João numa posição insustentável e aniquilando a sua posição de sujeito: se ele não rejeitar, mais uma vez, o direito oficial que proíbe a pena de morte, matando, ilegalmente seu amigo, estará morto também de forma extralegal e informal. Neste sentido, João é “coagido” a matar seu amigo, não há espaço para o descumprimento desta norma informal, que “impõe o dever de matar”. A suposta relação complementar é rompida porque o emissor age como se o discurso fosse único, o emissor age pelo receptor, a mão de João, “apertará o gatilho” da arma que foi “apontada” pelo carcereiro. É neste momento que, aceitando esta última coação a ele imposta, João acredita, ingenuamente, ter a possibilidade da seletividade de suas ações restaurada, com expectativa de sobrevivência em liberdade, compatível com a ideia de poder como influência nas ações e não como pura violência destrutiva.

Todavia, uma situação-limite ocorre em instantes quando testemunhamos que este o abuso de poder se repete, como um defeito comunicativo irracional, mesmo depois que ele cumpre a sua obrigação, numa forma de coação última e intransponível. As autoridades policiais, mas uma vez, desconfirmam a norma informal confirmadora do acordo anterior determinando: mesmo confirmado o nosso acordo informal, você deve morrer informalmente. A irracionalidade está na regra que diz que “não há regra para que o sujeito possa selecionar a sua ação, pois ele está arbitrariamente “co-agido” pelo outro”⁵⁰ Estas cenas traduzem o sentido logopático da injustiça social de nossa realidade dejuridificante, em termos pragmático-jurídicos, desconfirmadora dos Direitos Fundamentais, em termos profundos. João foge pelos labirintos da favela, lutando para viver, numa ágil cena de perseguição pelos becos e escadarias da favela acaba entrando, pela garagem, no prédio onde mora Maria, muito próximo à comunidade. O bom trabalho de câmera nos dá noção da urgência desta fuga. Ele esconde-se no terraço até o anoitecer, onde vai ter um inusitado encontro, que irá modificar a sua vida para sempre.

O acaso faz com que Maria, ainda profundamente perturbada pelo abandono e pelo uso de calmantes, que extralegalmente comprou na farmácia, suba ao topo

⁵⁰ FERRAZ JR., Tercio Sampaio. **Teoria da norma jurídica**: ensaio de pragmática da comunicação normativa. 1.ed. Rio de Janeiro: Forense, 1978, p. 19.

do prédio, com uma garrafa de champanhe, não para comemorar, mas para tentar o suicídio, jogando-se lá do alto, minutos antes do estouro dos fogos da passagem do ano. Sabemos que esta cena é impactante, em termos logopáticos, porque foi totalmente improvisada pelos atores e filmada em tempo real, na passagem do ano de 1998/1999, no bairro de Copacabana. A moça olha para o Cristo Redentor, abre seus braços, mas João a salva e impede que ela tente se matar de novo, de forma contundente, mesmo contra a vontade dela, ameaçando-a com a própria arma. A emoção primária nos revela a tensão dos opostos que convergem numa impossibilidade limite de vida para ambos, gerada por terceiros, numa situação contrastante, que é retratada, de forma impactante. Por parte de Maria vemos a “busca da morte, pois não há vida se houver a ausência do outro (par romântico)”, e, por parte de João, vemos a “luta pela vida, que não subsiste pela presença abusiva do outro (Estado indiferente e corrupto)”, se espelha na tensão da espera dos minutos. Vivenciamos este sentimento limite dos personagens.

Quando a meia-noite chega, João dá tiros para o alto, que se confundem com os fogos que estouram, abraça Maria, com sentimento de redenção, e diz, muito emocionado, que “hoje ninguém mais mata e ninguém mais morre, é o primeiro dia”. Ela desiste de morrer neste mesmo instante. Uma música dramática ecoa a emoção da cena, enquanto a câmara gira em volta do casal abraçado num espaço imaginário entre o céu e a terra. Mais uma vez, **vida e morte** se fundem, **excluído** e **incluído** social se encontram. Eles se abraçam e se beijam, há uma união profundamente humana entre os “diferentes”. Ocorre uma espécie de catarse dos sentimentos trágicos de ambos. Por instantes, a utopia do abraço entre os opostos se constrói. Trata-se de um conceito-imagem dotado de forte valor emotivo, neste caso, uma convincente emoção de primeiro grau identificada com a tragédia dos personagens, associada a uma emoção de segundo grau, relacionada à percepção do irracionalismo e da injustiça do abuso de poder em termos pragmáticos, que pode ser superado. Através trajetória dos personagens, temos a experiência afetiva da união utópica da cidade dividida, que está suspensa entre o céu e a terra, numa única noite, até a chegada do “primeiro dia”. Utopias não podem ser pensadas racionalmente, dependem de uma experiência logopática maior.

Finalmente, no tão aguardado “primeiro dia”, João e Maria acordam calmos, livres da sua tensão vida/morte, parece que renasceram. João considera que o encontro com Maria é a sua redenção como ser humano. Maria decide se batizar no mar de Copacabana. Enquanto flutua na água, numa sensação de paz absoluta, João, que a observa orgulhoso, sentado na areia, é morto com um tiro na cabeça, de forma aberta e banal, na frente de todos que estavam à sua volta. O barulho do tiro parece acordá-la de um sonho de paz, ela, imediatamente, volta para a areia e põe

uma rosa sobre seu peito, num gesto de delicadeza. Vai até o seu apartamento, olha perplexa pela janela e finalmente “entende”, “vê” que a realidade injusta e abusiva da favela, em termos sociais, políticos e jurídicos não deixa outra escapatória a João, senão a própria morte, salvar a sua vida não o redimiu de sua já anunciada morte como sujeito social. Uma luz branca de sabedoria vai de encontro ao seu rosto.

Por fim, se fundem duas principais experiências vividas no filme, em termos logopáticos e cognitivos. Para João, “o primeiro dia” significa a sua aniquilação definitiva como sujeito em termos político-jurídicos, ainda que ele tenha se redimido como ser humano, ao impedir o suicídio de Maria. Ele luta até o fim para viver, mas, na condição de excluído social, acaba morto, nas mãos de um Estado abusivo, desconfirmador das leis e de todos os Direitos Fundamentais, dentre eles, o fundamental direito à vida, tão aclamado no artigo 5º de nossa Constituição Federal. Em contrapartida, para Maria, “o primeiro dia” significa o renascimento sem a dependência emotiva/romântica total de outro ser humano, numa espécie de maturação psicológica e emocional, onde a vida passa a significar mais do que a realização individual afetiva, na medida em que ela depende de uma conscientização sócio-política mais abrangente. Na condição de incluída, Maria, que queria tanto morrer, em virtude de uma decepção afetiva individual, sobrevive, com a perspectiva de poder olhar, com mais acuidade e menos indiferença, o mundo da exclusão abusiva ao qual João pertencia. Por fim, vemos o efeito do real, com pretensão universal, destacado por Cabrera, pois ainda que os dramas existenciais e sociais de João e Maria sejam particulares, qualquer brasileiro pode se imaginar retratado nele, em termos sócio-políticos e existenciais, o abuso de poder e o sentimento de injustiça se projetam, em termos gerais, na cultura jurídico-política brasileira.

5. Conclusões finais: a utopia do humanismo ainda é possível?

Pela análise exposta ao longo deste artigo, pudemos confirmar a hipótese aceita como premissa da mesma análise, referente ao fato de que é perfeitamente viável o desenvolvimento de um diálogo promissor entre o cinema e as teorias jurídicas críticas, em face do estudo de questões jurídicas que envolvem o humano em seu sentido profundo. Entendemos que a falta de imperatividade dos Direitos Fundamentais, no plano da realidade brasileira, está relacionada, de forma significativa, a um problema de abuso de poder da autoridade estatal, gerador de uma crise de autoridade que se dissemina, destrutivamente, por todos os segmentos sociais, ampliando, cada vez mais, um processo de dejuridificação social, que implica na banalização das reações desconfirmadoras da lei, na forma de uma rede de regras

informais. Neste sentido, observamos como a própria autoridade oficial quando desconfirma as normas que deveria confirmar, substitui o controle da seletividade da ação do sujeito pelo uso da coação, e acaba destruindo a relação de autoridade/poder, que passa a ser substituída pelo uso extralegal desconfirmador da força física bruta, altamente destrutivo.

Uma vez reconhecido o grande poder manipulador das imagens cinematográficas, em termos de compreensão logopática de temas, o seu alcance direto nas emoções do espectador, percebemos que a famosa impressão de realidade faz com que o cinema autoral, comprometido com o pensar crítico, seja uma poderosa ferramenta auxiliar na construção desta análise pensante, em termos mais reais e humanos que a simples leitura de um texto escrito pode fornecer. O que defendemos é a possibilidade de integração construtiva entre ambos, entre imagem e palavra, tentamos desenvolver neste estudo.

Vimos que a associação da noção pragmática de abuso de poder com o filme *O Primeiro Dia*, tornou possível entender e vivenciar o impacto da experiência de sofrer um abuso comunicativo e ser aniquilado como sujeito social, em que a morte violenta aparece como a única seleção do agir possível e o sentimento profundo de injustiça a única emotividade sobrevivente. Percebemos, também, o impacto de reduzir a nossa existência total ao afeto individual que depende da aceitação permanente do outro, que passa a caracterizar uma dependência potencialmente destrutiva da nossa identidade individual. Embora a estória se passe no Rio de Janeiro, ela poderia ocorrer em outras regiões do Brasil, onde, igualmente, é visível esta substituição do poder jurídico, pelo uso indiscriminado da força física; onde, facilmente, se confunde autoridade da lei como uso extralegal da força, que passa a ocupar o lugar da suposta força simbólica do poder normativo. O particular assume uma inclinação universal, claramente. A barbárie trágica do Brasil, mais uma vez, é exposta sem pudores.

No entanto, como o cinema de Walter Salles é extremamente rico e avesso a simplificações comerciais reducionistas, percebemos, na película, uma questão que permanece em aberto, de forma a instigar o pensamento crítico prospectivo. A despeito do senso de realidade pessimista que nos aflige, existiria, como projeção futura, a possibilidade de generalização da utopia da união das diferenças, do olhar humano e generoso em direção ao outro. João se “redime da morte” de seu melhor amigo e Maria aprende a “ver o outro”, estranho à sua individualidade pessoal. Lembrando de Hugo Munsterberg, trata-se da união perfeita da emoção primária realista e trágica, sobre a barbárie da violência e do abuso do poder, com a emoção secundária voltada para a transformação do homem, em termos éticos, no seu sentido humano mais profundo, num contexto onde os Direitos Fundamentais seriam

efetivos, no plano da realidade. Esta parece ser a grande “perspectiva revolucionária” do diretor, que também acena para esta possibilidade nos filmes *Central do Brasil*, *Abril despedaçado* e *Linha de passe*, todos eles preocupados com a discussão em torno da identidade ética, política e jurídica do Brasil.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** 18. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção Primeiros Passos).
- CABRERA, Julio. **O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CAMPILONGO, Celso Fernandes. **Direito e democracia**. São Paulo: Max Limonad, 1997.
- FERRAZ JR., Tercio Sampaio. **Direito, retórica e comunicação: subsídios para uma pragmática do discurso jurídico**. São Paulo: Saraiva, 1973.
- _____. **Teoria da norma jurídica: ensaio de pragmática da comunicação normativa**. Rio de Janeiro: Forense, 1978.
- _____. **Introdução ao estudo do direito: técnica, decisão, dominação**. São Paulo: Atlas, 2008.
- _____. **Estudos de filosofia do direito: reflexões sobre o poder, a liberdade a justiça e o direito**. São Paulo: Atlas, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **A microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 1988.
- FREIRE COSTA, Jurandir. **A ética e o espelho da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- LUHMANN, Niklas. **Poder**. Brasília: Universidade de Brasília, 1985.
- NEVES, Marcelo. **A constitucionalização simbólica**. São Paulo: Editora Acadêmica, 1994.
- OLIVEIRA, Mara Regina de. **Cinema e filosofia do direito: um estudo sobre a crise de legitimidade jurídica brasileira**. Rio de Janeiro: Corifeu, 2006.
- _____. **O desafio à autoridade da lei: a relação existente entre poder, obediência e subversão**. Rio de Janeiro: Corifeu, 2006.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papiros, 2003.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico, a opacidade, a transparência**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004.
- _____. **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.
- _____. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- SALLES, Walter. **O primeiro dia**. Rio de Janeiro: DVD-Versátil One Video, 2002.