

FACULDADES METROPOLITANAS UNIDAS

ADRIANO DE SALLES OLIVEIRA BARÇA

**DIREITO E CINEMA: UMA ANÁLISE LUHMANNIANA SOBRE A
REPRESENTATIVIDADE DE MINORIAS NA SOCIEDADE DA
INFORMAÇÃO E SUAS CONSEQUÊNCIAS**

SÃO PAULO

2018

ADRIANO DE SALLES OLIVEIRA BARÇA

**DIREITO E CINEMA: UMA ANÁLISE LUHMANNIANA SOBRE A
REPRESENTATIVIDADE DE MINORIAS NA SOCIEDADE DA INFORMAÇÃO E
SUAS CONSEQUÊNCIAS**

Dissertação apresentada ao Centro
Universitário das Faculdades Metropolitanas
Unidas – FMU (São Paulo) como parte das
exigências do Programa de Mestrado em Direito
da Sociedade da Informação, para a obtenção
do título de Mestre.

Área de concentração: Sociologia, Filosofia,
História do Direito e Direito Autoral.

Prof. Dr. Jorge Shiguemitsu Fujita
Orientador

SÃO PAULO
2018

Barcha, Adriano de Salles Oliveira
Direito e Cinema: uma análise luhmanniana sobre a
representatividade de minorias na Sociedade da
Informação e suas consequências / Adriano de Salles
Oliveira Barcha. -- São Paulo, 2018.
142 f.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Shiguemitsu Fujita.
Dissertação (Mestrado - Mestrado em Direito da
Sociedade da Informação) -- Universidade Federal da
Bahia, Faculdades Metropolitanas Unidas, 2018.

1. Direito e Cinema. 2. Sociedade da Informação. 3.
Teoria dos Sistemas. 4. Niklas Luhmann. 5.
Representatividade de Minorias. I. Fujita, Prof. Dr.
Jorge Shiguemitsu. II. Título.

ADRIANO DE SALLES OLIVEIRA BARCHA

**DIREITO E CINEMA: UMA ANÁLISE LUHMANNIANA SOBRE A
REPRESENTATIVIDADE DE MINORIAS NA SOCIEDADE DA INFORMAÇÃO E
SUAS CONSEQUÊNCIAS**

Dissertação apresentada ao Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas – FMU (São Paulo) como parte das exigências do Programa de Mestrado em Direito da Sociedade da Informação, para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Sociologia, Filosofia, História do Direito e Direito Autoral.

Aprovado em

Profa. Dra. Ana Elizabeth Lapa Wanderley Cavalcanti
FMU - Membro

Prof. Dr. Antonio Carlos Morato
USP - Membro

Prof. Dr. Jorge Shiguemitsu Fujita
FMU - Orientador

**SÃO PAULO
2018**

Medicina, direito, engenharia, são ambições nobres e necessárias para manter a vida. Mas poesia, beleza, romance, amor, é pra isso que estamos vivos.

(Sociedade dos Poetas Mortos)

RESUMO

O presente trabalho tem como escopo uma análise introdutória sobre a temática Direito e Cinema utilizando-se da Teoria dos Sistemas de Niklas Luhmann como ferramenta epistemológica para esta abordagem, visando analisar a representatividade de determinados grupos de minorias na Sociedade da Informação. Enquanto o sistema jurídico se comunica através do binômio legal/ilegal (lícito/ilícito), toda a comunicação percebida por este também passará por este crivo. Ele possui como função a estabilização contrafática de expectativas normativas, fomentando, desta forma, a confiança social e tornando a vida em sociedade menos caótica. Por outro lado, o subsistema cinematográfico, pertencente ao sistema da arte, comunicará e perceberá outras comunicações pela utilização de seu próprio código: belo/feio. Sua função é a de oferecer ao mundo uma possibilidade nova de observação, isto é, conforme este subsistema diminui a complexidade do ambiente interpretando as comunicações apresentadas, ele o realimenta com sua própria comunicação, que, no caso, servirá como uma possibilidade de quebra de paradigmas sociais. Ou seja, enquanto o sistema jurídico normatiza, o artístico desconstrói. Além de aparentemente serem sistemas inversamente proporcionais no que concerne a suas funções, conforme um sistema diminui a complexidade do meio ele também diminui a sua, entretanto, essa decodificação do ambiente gera mais comunicação. Frente ao aumento exponencial da complexidade na Sociedade da Informação, os sistemas precisam se adaptar e tornar-se mais complexos. Pretende-se então, traçar a evolução dos sistemas conforme o aumento de complexidade, analisando a percepção de um sistema pelo outro. A análise do subsistema cinematográfico pelo jurídico é caracterizada pela utilização da arte como subsídio legal e pelo acoplamento estrutural do direito autoral na obra cinematográfica. Já a observação do direito pela sétima arte é composta por duas linhas cinematográficas: filmes com direitos e filmes sobre direitos. A partir destes elementos será possível então verificar como a irritação mútua destes sistemas incentivar a representatividade de alguns grupos de minorias (mulheres, homossexuais e afrodescendentes) na Sociedade da Informação.

Palavras Chave: Direito e Cinema; Sociedade da Informação; Teoria dos Sistemas; Niklas Luhmann; Representatividade de Minorias.

ABSTRACT

The following study has as scope a preliminary analysis on the theme Law and Cinema considering Niklas Luhmann's Systems Theory as an epistemological tool to this approach, in order to verify the representativity of specific minorities in Information Society. As the legal system communicates by the legal/illegal binomial, every communication perceived by this system, will also pass through this screen. It carries as function, the contra-factual stabilization of normative expectations, encouraging, consequently, social confidence and making life in society less chaotic. On the other hand, the cinematographic subsystem, belonging to the art system, will communicate and perceive other forms of communication by using its own code: beautiful/ugly. Its function consists in offering the world a new possibility of observation, which means that as this subsystem reduces the complexity of the environment interpreting the communication presented, it provides a feedback with one's own communication, which, in this case, will act as a possibility of breaking of social paradigms. In other words, while the law system regulates, the artistic deconstructs. Besides being apparently inversely proportional on behalf of its functions, as one system reduces the complexity of the environment, it also reduces its own, however, this environment decryption generates more communication. Faced with the exponential increase of complexity in Information Society, the systems need to adapt and become more complexes. It is thus intended, to map the evolution of the systems before the increase of complexity, analyzing the perception of one system by the other. The analysis of the cinematographic subsystem by the legal system is characterized by the use of art as legal aid and by the structural coupling of copyrights of the cinematographic art. Meanwhile, the observation of the legal system by the seventh art is formed by two cinematographic lines: films with rights and films about rights. From these elements will be then possible to confirm by the mutual irritation of both systems encourages the representativity of minorities (women, homosexuals and African American), in Information Society.

Keywords: *Law and Cinema; Information Society; Systems Theory; Niklas Luhmann; Representativeness of Minorities.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I. OS SISTEMAS SOCIAIS	11
1. A Teoria dos Sistemas	11
1.1. Sociedade como sistema social	16
1.2. Autopoiese	19
2. O Direito como sistema autopoiético	20
2.1. Regulação jurídica.....	23
2.2. Confiança.....	25
3. Arte como um sistema social	28
3.1. Cinema	32
CAPÍTULO II: DIREITO DO CINEMA	34
1. Introdução	34
2. A percepção da arte pelo direito	36
2.1. Cinema: direito de personalidade e liberdade de expressão.....	38
3. Direito autoral na obra cinematográfica	42
3.1. Evolução histórica.....	43
3.1.1. Estados Unidos da América.....	44
3.1.2. Brasil.....	46
3.2. Análise de casos e apresentação dos possíveis problemas	49
3.2.1. Análise internacional	53
3.3. YouTube.....	58
CAPÍTULO III: DIREITO NO CINEMA	61
1. Introdução	61
2. A percepção do direito pela arte	63
3. Cinema.....	65
3.1. A percepção do direito pelo cinema	75
3.1.1. Filmes com direitos.....	75
3.1.2. Filmes sobre direitos	78
CAPÍTULO IV: DIREITO E CINEMA	82
1. A propagação das comunicações dos sistemas no meio	82
1.1. Comunicações do sistema jurídico	82
1.2. Comunicações do subsistema do cinema	85

2. A intersecção das comunicações	88
3. Influências e alterações sociais	93
3.1. O cinema, o direito e mulher	95
3.2. O cinema, o direito e a homossexualidade	103
3.3. O cinema, o direito e a afrodescendência.....	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
BIBLIOGRAFIA.....	116

INTRODUÇÃO

A Teoria dos Sistemas, desenvolvida pelo sociólogo alemão Niklas Luhmann, é embasada em diferentes áreas do conhecimento humano, utilizando-se da física, química, biologia e cibernética para servir de fundamento, esta teoria pode servir como ferramenta para uma análise sociológica. Determinados sistemas pertencentes a um mesmo ambiente estão em constante contato uns com os outros, e acabam exercendo uma perceptível influência no aumento da complexidade do ambiente, gerando reflexos e respostas pelos demais sistemas e, ao passo que se realimentam decodificando essas influências, ocorre a geração de mais comunicação com os demais sistemas, tornando o ambiente cada vez mais complexo, contudo destrinchar a sociedade em sistemas e analisar as gerações de informações e irritações nos possibilita um maior entendimento social.

Ela será usada como base para abordar de uma forma introdutória à temática de estudos sobre direito e cinema, como essas duas esferas se relacionam, comunicam e influenciam a sociedade e uma a outra. Debates sobre legislações pertinentes à cinematografia, filmes sobre direito e suas funções e repercussões sociais serão trazidos à análise para elucidar o assunto.

A importância deste debate está pautada na dinamicidade da Sociedade da Informação e na ponte entre as relevâncias sociais históricas entre arte e direito. Enquanto as inovações tecnológicas exercem uma perceptível influência nestas esferas, o direito permanece sua incessante busca pela racionalização da vida em sociedade¹, enquanto a arte (quase que inversamente), continua seu permanente trabalho de decodificação do racional para o sentimental². Porém, as irritações geradas por estes sistemas exercem influências relevantes na sociedade?

O objetivo geral desse trabalho é realizar uma análise jurídica e metajurídica a partir do referencial de Luhmann da representação social da realidade figurada por obras cinematográficas e suas relações com o direito, no contexto da Sociedade da Informação. O estudo procura estabelecer uma análise autopoietica da percepção da arte pelo direito e das transformações na

¹ KANT, Immanuel. **A Metafísica dos Costumes**. São Paulo: Editora Edipro, 2003. p. 76.

² TOLSTÓI, Leon. **O que é arte?** São Paulo: Editora Experimento, 1994. p. 159.

representação social do direito retratadas pelo cinema, com base em filmes selecionados e que perpassam essa interface arte/realidade jurídica, analisando desde os primórdios da sétima arte até a Sociedade da informação, visando a compreender quais as consequências sociais desta interação.

Como base para este texto, serão analisados apenas os sistemas jurídico e artístico que, uma vez caracterizados como sistemas autopoieticos e autoreferenciais, contidos em um ambiente repleto de possibilidades, elementos e influências, poderemos analisar a comunicação destes sistemas entre si e entre os demais elementos do ambiente, bem como a irritação recíproca gerada e analisar se ela pode alterar a percepção da sociedade num sentido inclusivo, fomentado a diminuição dos pré-conceitos sociais com base na representação de minorias, tanto por um sistema, quanto por outro.

O presente estudo será pautado em uma pesquisa aplicada, qualitativa, descritiva e bibliográfica de uma forma indutiva, porém sem a intenção de esgotar o tema, mas sim fornecer subsídios para fundamentar debates mais aprofundados sobre o tema, partindo de uma ótica sociológica luhmanniana.

CAPÍTULO I. OS SISTEMAS SOCIAIS

1. A Teoria dos Sistemas

A Teoria dos Sistemas desenvolvida por Niklas Luhmann absorve os conceitos usados pelos cientistas chilenos Humberto R. Maturana e Francisco J. Varela para análises biológicas e transforma eles em uma teoria social. Originalmente utilizada para observações no ambiente celular³, Luhmann sugere uma alteração na teoria chilena a partir da ideia de sistemas fechados (autopoieticos) e sua utilização para sociologia, os separando em quatro tipos: não-vivos (máquinas); vivos (organismos); sociais; e psíquicos⁴, que serão melhor explanados mais adiante.

³ MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *El Árbol del Conocimiento: Las Bases Biológicas del Entendimiento Humano*. Santiago: Editorail Universitaria S.A., 1984.

⁴ LUHMANN, Niklas. *Sistemas Sociais: Esboço de uma teoria geral*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 2016. p. 17.

Segundo a definição de Luhmann, um sistema, seja ele qual for, poderá ser caracterizado como complexo, uma vez que contenha mais possibilidades do que disposição para realizá-las em um determinado momento. As possibilidades serão tantas que o sistema se verá obrigado a selecionar e cumprir apenas uma parcela destas. Quanto maior o número de elementos, maior o número de relações possíveis. O sistema caracteriza-se então como complexo quando não consegue responder de uma maneira simultânea a todas as possibilidades de relações entre os seus elementos. Somente algumas possibilidades de relações entre estes elementos serão possíveis, como, por exemplo, a relação de uma ação com a outra, as demais ficam armazenadas como opções para futuras operações. A quantidade de relações determina a complexidade do sistema. Essas possíveis relações entre os elementos acontecem de uma maneira gradual e não simultaneamente, cada relação realizada pelos elementos gera novas possibilidades de relações, tornando o sistema cada vez mais complexo, lembrando que, por mais complexo que um sistema se torne, ele jamais excederá o ambiente, visto que este possui mais elementos que o sistema. Além de um estar contido no outro. Por outra análise, um sistema possui a capacidade de determinar os seus próprios limites, porquanto se diferencia do ambiente, pois ele determina as suas possibilidades internas. Contudo, quanto mais complexo se torna um ambiente, mais complexos se tornam seus sistemas⁵.

De uma maneira geral, pode-se concluir que o aumento da complexidade de um sistema estimula o aumento da complexidade de outros sistemas que sofrem e exercem influências neste. Deve-se sopesar também que a complexidade de um sistema é algo relativamente individual, já que ele apenas observa o ambiente, decifrando e digerindo as informações recebidas, mas nunca sofrendo influências diretas destas, pois, se isso ocorresse, haveria uma dissolução entre os limites dele e do ambiente, descaracterizando o sistema.

O ambiente disponibiliza para o sistema uma vasta quantidade de possibilidades. De cada uma delas surgem várias outras, o que deverá acarretar em um aumento de desordem e contingência. O sistema selecionará

⁵ SANTOS, José Manuel. **O Pensamento de Niklas Luhmann**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2005, p. 43 – 48.

apenas algumas possibilidades que lhe fizerem sentido, de acordo com a função que desempenha, esforçando-se para tornar o ambiente menos complexo para ele. Se selecionasse todas elas, ele não sobreviveria. Posto que o ambiente apresenta uma vasta gama de possibilidades para um sistema, segundo a cientista social Caroline Kunzler, o sistema “deve simplificar a complexidade para conseguir se manter no ambiente. Ao mesmo tempo em que a complexidade do ambiente diminui, a sua aumenta internamente.”⁶

Para dar conta da complexidade interna, o sistema se auto diferencia. Por exemplo, o Sistema Jurídico diferencia-se em público e privado e também em direito constitucional, administrativo, penal, civil, comercial, dentre outros. Este processo revela a evolução do sistema, que é norteadada por sua complexidade.

O sistema não tem uma estrutura imutável, pois para o enfrentamento de um ambiente complexo, o próprio sistema deverá adaptar-se, criando subsistemas, deixando de ser simples e tornando-se cada vez mais complexo, ou seja, evoluindo. Cada um desses subsistemas criados dentro do sistema principal tem o seu próprio entorno, o seu próprio microambiente.

A diferenciação/delimitação de um sistema se dá pela relação entre sistema e entorno e não quer dizer uma decomposição de um todo em partes. A evolução de um sistema para sua própria adaptação e sobrevivência no ambiente em que está inserido é uma atitude própria e interna, e jamais deverá ser realizada por um agente estranho ao sistema. A evolução do sistema não ocorre de forma isolada, ela depende das influências do ambiente, conforme a tolerância do sistema, as influências podem levá-lo a mudar suas estruturas. Essa característica de produzir a si mesmo é denominada por Humberto Maturana⁷ de autopoiese e é responsável por um aumento constante de possibilidades até que a complexidade atinja limites não tolerados pela estrutura do sistema, levando-o a mudar o seu padrão de adaptação.

⁶ KUNZLER, Caroline de Moraes. **A Teoria dos sistemas de Niklas Luhmann**. Estudos de Sociologia, Araraquara, n. 16, p.123-136, 2004.

⁷ MATURANA, Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2001. p. 12.

A evolução do sistema ocorre então, quando ele se auto diferencia e ainda quando há uma passagem de um tipo de diferenciação para outro como de uma sociedade segmentada, num primeiro momento, para uma sociedade funcional. O mote da evolução é a sobrevivência frente à complexidade do ambiente, que constantemente cria possibilidades de forma inesperada, possibilidades estas que interagem com o sistema. A nova estrutura é impulsionada por essa contingência imprevisível.

Luhmann destaca que, na sociedade, muitas coisas são planejadas, como, por exemplo, estruturas empresariais, sistemas de tráfego e campanhas eleitorais, mas isso não garante que os efeitos ocorram conforme pretendidos, o que o leva a concluir que o sistema evolui quando foge desse planejamento, quando trabalha em cima do inesperado. A evolução não pode ser planejada, ela se nutre dos desvios da reprodução normal⁸. Observamos, então, que o sistema é responsável pela redução da sua complexidade e a do ambiente, porém, este não foi o escopo do estudo de Luhmann, mas sim uma abordagem teórica-diferencial que substituiu a teórica do objeto de uma maneira mais abrangente, não se limitando a um ambiente ou sistema de maneira isolada. O objeto de análise é, mais precisamente, a forma da diferença entre sistema e ambiente. Essa forma possui dois lados, sendo o sistema o lado interno e o ambiente o lado externo. Porém, devemos quebrar mais alguns paradigmas epistemológicos, para continuar a análise, sendo o primeiro sobre a comunicação.

Segundo Luhmann, a sociedade é constituída por comunicação, ou seja, em um âmbito sociológico, devemos esquecer as relações sociais e as pessoas, passando a analisar apenas a comunicação existente, pois, as pessoas compõem um distinto sistema sociológico, o sistema psíquico⁹. Toda e qualquer interação será feita através da comunicação que, por sua vez, é gerada a cada operação realizada pelos sistemas.

Uma vez fixada a relevância da comunicação, passamos a analisar o segundo paradigma: as fronteiras físicas e sociais. Para que possamos analisar

⁸ LUHMANN, Niklas. *La sociedad de la sociedad*. Cidade do México: Editora Herder - Universidad Iberoamericana, 2006. p. 29.

⁹ LUHMANN, Niklas. *La sociedad de la sociedad*. Cidade do México: Editora Herder - Universidad Iberoamericana, 2006. p. 10.

a Teoria dos Sistemas, devemos levar em consideração uma sociedade baseada na comunicação, ou seja, ela não pode ser delimitada pelas fronteiras de um país, ou por políticas governamentais, a comunicação não pode ser limitada em um espaço, muito menos por uma fronteira geográfica, gerando assim um único sistema. Um sistema social global.

O último paradigma é a separação entre a ideia de sujeito e o objeto. Segundo a interpretação de Luhmann, não existe um observador externo ao sistema social, alguém que possua o privilégio de analisar a situação com imparcialidade, de maneira absoluta¹⁰. O conhecimento é resultado da observação de segunda ordem, no qual um observador observa o que um outro possível observador já o fez. Desta maneira poderão existir diversas descrições sob diferentes pontos de vista, mas, em teoria, todas terão o mesmo peso, por se tratarem sempre de opiniões geradas pela observação de segunda ordem.

Para Luhmann existem três tipos de sistemas autopoieticos: biológicos; psíquicos; e sociais. Qualquer outro tipo de sistema “não-vivo” não será capaz de se produzir a si mesmos, por isso não poderá ser classificado como autopoieticos. Sua existência é dependente do ambiente. Por exemplo, um celular não é capaz de consertar-se sozinho, a partir de seus elementos internos, ele precisará do interesse e iniciativa de uma pessoa para que o reparo seja feito, porém, será essa pessoa que decidirá quais adaptações serão necessárias para consertar a máquina, e não o sistema. São, portanto, diferentes dos demais tipos de sistemas que se caracterizam como autopoieticos. Os sistemas biológicos são, por sua vez, células, animais, vegetais. Eles são compostos de operações vitais, responsáveis pela manutenção do sistema. Se uma célula, por exemplo, está com déficit de oxigênio, ela tentará suprir a sua necessidade, ao invés de aguardar que o sistema ou alguém resolva por ela, ou seja, a célula não depende de uma ação do ambiente em que está inserida, ela apenas seleciona o que julga importante ao seu redor, da melhor maneira possível. O sistema psíquico é a própria consciência, esse sistema é composto por pensamentos e, assim como os outros sistemas autopoieticos, ele é capaz de produzir a si mesmo. O terceiro tipo de sistema autopoietico é o sistema social, composto integralmente de

¹⁰ Ibidem., p. 694.

comunicação, aliás, segundo Luhmann: “um sistema social surge quando a comunicação desenvolve mais comunicação, a partir da mesma comunicação.”¹¹

O que não está contido em um sistema qualquer, naturalmente estará caracterizado por um elemento de seu ambiente, desta forma, os sistemas psíquicos e físicos, serão elementos do ambiente de um sistema social específico, bem como todos os outros sistemas sociais. Por exemplo: a mente de um juiz e os autos de um processo fazem parte do ambiente do sistema jurídico. Na mesma esteira, a medicina, a economia e a arte fazem parte, também, de seu entorno. Importante resumir então que o sistema jurídico e o sistema artístico são sistemas sociais compostos apenas por comunicação e que os sistemas sociais caracterizam a sociedade.

1.1. Sociedade como sistema social

A sociedade moderna¹² possui duas demandas básicas estruturais: dinheiro e informação¹³. Ambos (virtualmente) sempre fizeram parte das organizações humanas¹⁴, porém, para Luhmann, houve uma mudança drástica na forma que a sociedade se relacionava com a informação em 1439 com a invenção da imprensa. A possibilidade de fabricar informação escrita de maneira massificada fez com que a imprensa virasse uma invenção que marcou

¹¹ LUHMANN, Niklas. **Sistemas Sociales: Lineamientos para una teoría general**. 2. ed. Bogotá: Editora Anthropos, 1998, p. 20. Tradução livre de: “*un sistema social surge cuando la comunicación desarrolla más comunicación a partir de la misma comunicación.*”

¹² Luhmann aponta a existência de outras formas de sociedades, porém, para este trabalho, apenas analisaremos a sociedade moderna (conforme a ótica luhmanniana).

¹³ LUHMANN, Niklas. **The Reality of the Mass Media**. Palo Alto: Stanford University Press, 2000. p. 21.

¹⁴ O homem a quem se alega a fundação da teoria econômica moderna, o filósofo escocês do século XVIII Adam Smith, popularizou a ideia de que o escambo foi precursor do dinheiro. Em seu livro *A Riqueza das Nações*, ele descreve um cenário imaginário em que um padeiro, vivendo antes da invenção do dinheiro, queria carne de um açougueiro, mas não tinha nada que o açougueiro queria. “Nenhuma troca, neste caso, seria feita entre eles”, escreveu Smith. Mas vários antropólogos têm apontado que esta economia de escambo nunca foi testemunhada por pesquisadores que viajaram para partes subdesenvolvidas do mundo. “Nenhum exemplo de uma economia de escambo, pura e simples, já foi descrito, e muito menos o aparecimento de dinheiro a partir dela”, escreveu a professora de antropologia de Cambridge Caroline Humphrey em um artigo de 1985. “*All available ethnography suggests that there never has been such a thing*” (Toda etnografia disponível sugere que nunca houve tal coisa). Conforme o texto: STRAUSS, Ilana E. *The Myth of the Barter Economy*. **The Atlantic**, Boston, fev. 2016. Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/business/archive/2016/02/barter-society-myth/471051/>>. Acesso em: 07 abr. 2018.

a história, não só pelo novo modo de disseminação de informação, mas também como uma ferramenta que proporcionou mudanças sociais, políticas e psicológicas, alterando todos os aspectos da cultura europeia do século XV¹⁵. A partir desta invenção a sociedade (como um todo) passa por uma quebra de paradigma que aumenta consideravelmente a sua complexidade em virtude da maior acessibilidade às informações. Ou seja, a quantidade de informação deixou de ser apenas oral e/ou manuscrita e passou a ser produzida em larga escala, fazendo com que o um indivíduo do século XV possuísse uma gama de possibilidade de escolha consideravelmente maior.

Conforme os indivíduos de uma sociedade passam a ter mais opções do que possibilidades a serem tomadas, esta sociedade se torna, por conseguinte, um sistema mais complexo, obrigado a se diferenciar de seu meio para sobreviver. Para Luhmann, a imprensa possui uma relevância maior que a própria escrita, uma vez que aumentou drasticamente o nível de complexidade social, forçando uma alteração relativamente rápida e eficaz caracterizada pela ruptura da antiga concepção de sociedade para a sociedade moderna¹⁶.

Importante destacarmos duas palavras de grande valor epistemológico dentro da teoria de Luhmann; complexidade e contingência. A primeira refere-se à realidade das ações, ou seja, a diversidade de alternativas. Já a segunda é o futuro, a previsão incerta sobre algo, que irá se basear em mera especulação do observador. Neste universo binário, repousa a função dos sistemas sociais: reduzir a complexidade do mundo, gerada pelo alto grau de diferenciação comunicativa enquanto diferenciam sistema de ambiente¹⁷. Esse sistema social evoluiu desde a imprensa até hoje, onde podemos observar uma queda do racionalismo e também a ótica da razão passando a ser cada vez menos universal, se dividindo em grupos unidos socialmente como, por exemplo, as classes sociais, religião, trabalho etc. Nas palavras de Luhmann, os limites para sociedade moderna:

¹⁵ RIBEIRO, Gerlaine Marinotte; CHAGAS, Ricardo de Lima; PINTO, Sabrine Lino. O Renascimento cultural a partir da imprensa: o livro e sua nova dimensão no contexto social do século XV. *Akrópolis*, Umuarama, v. 15, n. 1, p.29-36, jan. 2007.

¹⁶ LUHMANN, Niklas. *The Reality of the Mass Media*. Palo Alto: Stanford University Press, 2000. p. 16 – 21.

¹⁷ LUHMANN, Niklas. *La sociedad de la sociedad*. Cidade do México: Editora Herder - Universidad Iberoamericana, 2006. p. 471 – 473.

(...) tronam-se independentes de características naturais como origem, montanhas e mares, e, como resultado da evolução, há, então, por fim, apenas uma sociedade: a sociedade mundial, que abarca em si todas as comunicações e nada além disso e que, por meio daí, tem limites completamente inequívocos.¹⁸

Ou seja, somente os sistemas sociais comunicam e a comunicação é a matéria cuja qual a sociedade é feita. Sobre esta quebra de paradigma referente à comunicação na sociedade moderna, Germano Schwartz ressalta que:

Luhmann é absolutamente radical no deslocamento do homem como referência da sociedade. O mundo nunca foi exclusivamente humano, e a sociedade não está presa às limitações do homem. Somente a sociedade produz comunicações e é a própria sociedade capaz de guiar a si mesma.¹⁹

Uma grande quebra de paradigma se deu na obra de Luhmann: a humanidade deixou de ser o centro da sociedade para dar lugar à comunicação.

Nos pensamentos de Luhmann, as recentes pesquisas feitas no campo sociológico esbarram nas diversas modificações que a sociedade sofre. Levando em consideração a evolução da sociedade, antes estratificada em camadas sociais, e agora caracterizada pelo indivíduo autônomo munido de um dinamismo particular, (dinamismo esse, que não está necessariamente atrelado à vontade individual, até porque, como será tratado adiante, os sistemas psíquicos sofrem constante irritação dos demais sistemas), observamos o aumento na imprevisibilidade de suas atitudes e o aumento da complexidade da sociedade, incentivando assim as divisões sistemáticas presentes na Sociedade da Informação²⁰.

¹⁸ LUHMANN, Niklas. **Sistemas Sociais: Esboço de uma teoria geral**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 2016. p. 465.

¹⁹ SCHWARTZ, Germano. **Direito e Rock: O BRock e as expectativas normativas da Constituição de 1988 e do Junho de 2013**. Porto Alegre: Livraria do Advogado Editora Ltda., 2014. p. 28.

²⁰ A expressão “sociedade da informação” passou a ser utilizada, nos últimos anos desse século, como substituto para o conceito complexo de “sociedade pós-industrial” e como forma de transmitir o conteúdo específico do “novo paradigma técnico-econômico”. A realidade que os conceitos das ciências sociais procuram expressar refere-se às transformações técnicas,

1.2. Autopoiese

O termo Autopoiese foi originalmente introduzido como uma descrição de um sistema criado para definir e explicar a natureza dos sistemas vivos, apresentado pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela em 1972²¹. Criado para nomear a interdependência existente entre estrutura e função, a palavra autopoiese é a fusão de dois termos gregos: *autós* que se refere ao próprio objeto, ou 'eu' e *poiesis* que diz respeito à criação, produção, reprodução. Portanto, os sistemas e subsistemas produzem e reproduzem a sua própria organização circular por meio de seus próprios componentes²².

Um bom exemplo de um sistema autopoietico é uma célula biológica., composta por diversos componentes bioquímicos, tais como enzimas, ácidos e proteínas (um ser vivo), e organizada em estruturas limitadas, como o núcleo e suas membranas. Estas estruturas, com base em um fluxo externo de moléculas e de energia, produzem componentes que, por sua vez, continuarão a manter a estrutura organizada, o que dá origem a estes componentes²³.

Na esteira luhmanniana um sistema autopoietico (emissor da própria comunicação) opera, por assim dizer, de forma autoreferencial o que acarreta em sua auto-organização, ou seja, elementos produzidos no mesmo sistema (ou de uma forma biológica produzidos no mesmo corpo) e sua aceitação aos elementos se dão através do reconhecimento de que a informação foi criada por aquele sistema (ou corpo) e não por outro, como, por exemplo, o reconhecimento de um órgão transplantado pelo sistema imunológico: o corpo pode rejeitar por entender que aquele órgão não foi autogerado. Em outras palavras, a autopoiese decorre da auto-organização da natureza e da sua percepção de ambiente.

organizacionais e administrativas que têm como “fator-chave” não mais os insumos baratos de energia – como na sociedade industrial – mas os insumos baratos de informação propiciados pelos avanços tecnológicos na microeletrônica e telecomunicações. WERTHEIN, Jorge. A sociedade da informação e seus desafios. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 29, n. 2, p.71-77, maio 2000.

²¹ MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **El Árbol del Conocimiento: Las Bases Biológicas del Entendimiento Humano**. Santiago: Editorail Universitaria S.A., 1984.

²² NEVES, Marcelo. Entre Têmis e Leviatã: Uma Relação Difícil. São Paulo, Editora Martins Fontes, 2006: p. 60.

²³ CAPRA, Fritjof. **A Teia da Vida: Uma nova compreensão científica dos sistemas vivos**. São Paulo: Editora Cultrix, 1996.

Os sistemas autopoieticos são sistemas atentos ao futuro, tendo a possibilidade de projetar e de reclamar a própria finalidade, suas operações estão sempre atreladas às suas antecessoras e às sucessoras, entretanto, nunca de uma forma teleológica, buscando um fim ou uma resolução²⁴. Então, no sistema econômico, por exemplo, pode-se encontrar uma diferenciação comunicativa ligada ao dinheiro, onde suas comunicações serão reproduzidas nesta vertente. Por este processo de remeter o sistema a si mesmo (através da comunicação), produz-se-á a autopoiesi do sistema econômico: a economia produz economia. Nesta autoreferência, além do controle da produção, tem-se a condução dos seus elementos, como algo gerador de unidade indisponível levando os sistemas a serem independentes, praticamente autossuficientes. Podemos considerar então que os sistemas autopoieticos são produtores de suas estruturas e de seus elementos, utilizando-se apenas de possibilidades internas, ou seja, realizando somente operações fechadas e autônomas²⁵.

A ideia inovadora de um sistema auto reprodutivo ou de um mundo constituído sensorialmente continua ousada, sendo necessária a quebra de mais alguns paradigmas para a completa compreensão. Tratamos, até aqui, de uma introdução aos pensamentos Luhmaniannos. Mais conceitos surgirão conforme adentrarmos à matéria, porém as portas para as possíveis aplicações da teoria estão abertas, sendo possível então nos aprofundarmos nos sistemas pertinentes ao presente trabalho: jurídico e artístico.

2. O Direito como sistema autopoietico

O Direito é um sistema cuja função é manter as expectativas estáveis, independentemente de eventual violação²⁶, ele pode ser considerado como um sistema “funcional” do sistema social global e podemos incumbi-lo com a notável responsabilidade de “pacificar” a sociedade. Um sistema (seja ele qual for) surge para atender uma demanda específica de possibilidades num determinado grau

²⁴ LUHMANN, Niklas. **Law as a Social System**. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 184.

²⁵ Maturana, Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2001, p. 174-175.

²⁶ Corsi, Giancarlo; Esposito, Elena; Baraldi, Cláudio. **Glosario sobre la teoria social de Niklas Luhmann**. Tradução Miguel Romero Pérez y Carlos Villalobos. México: Universidad Ibero Americana, 1996. p. 54.

de complexidade social. Não podemos comparar a importância deste sistema a outros, porém podemos destacar suas propriedades únicas relativas à supracitada “pacificação” por meio da observação (de segunda ordem)²⁷ do comportamento social.

O sistema jurídico faz parte do ‘sistema imunológico’ das sociedades²⁸, imunizando-as de conflitos entre seus membros (também caracterizados como elementos), mesmo que estes sejam provenientes de outros sistemas sociais²⁹. Para tanto, o sistema jurídico interpretará a informação utilizando o seu particular código binário, qual seja, “legal/ilegal” (*Recht/Unrecht*)³⁰, absorverá a comunicação que lhe for apresentada, para, da melhor maneira e, respeitando os limites impostos por seu próprio sistema, devolver a informação (comunicação) para o ambiente, em resposta ao conflito apresentado.

O fechamento operacional, culminado com a autopoiese sistêmica, confere a este a possibilidade de se desenvolver dinamicamente³¹ e analisando o sistema jurídico desta maneira (capaz de se auto reproduzir), este deverá comunicar-se com outros elementos existentes no mesmo ambiente social. A caracterização do Direito como um sistema autopoietico é pautada na identidade de sua especificidade, em relação aos outros sistemas englobados no mesmo ambiente, podendo ser analisada através da comunicação. Este sistema

²⁷ Outro conceito importante de Luhmann é a “observação de segunda ordem”, que, nas palavras de Ricardo Grácio: “Na comunicação entra em funcionamento uma operatividade que não permite uma mera transmissão da “essência” e “espírito” da crítica para o seu objecto. Por esta razão, a crítica de formas estruturais de um sistema não é mais do que uma observação da observação — observação de segunda ordem —, ou seja, uma observação acerca da forma pela qual a sociedade se observa.” GRÁCIO, Ricardo. O Conceito de Comunicação em Niklas Luhmann: Consequências semióticas de uma redefinição da noção de unidade social. **Revista Comunicando: Os novos caminhos da comunicação**, Braga, v. 3, p.100-120, 2014.

²⁸ CORSI, Giancarlo; ESPOSITO, Elena; BARALDI, Cláudio. **Glosario sobre la teoria social de Niklas Luhmann**. Tradução Miguel Romero Pérez y Carlos Villalobos. México: Universidad Ibero Americana, 1996. p. 56

²⁹ GUERRA FILHO, Willis Santiago **Teoria da Ciência Jurídica**. 2ª ed. São Paulo: Saraiva, 2009. p. 212.

³⁰ SCHWARTZ, Germano. **Direito e Rock: O BRock e as expectativas normativas da Constituição de 1988 e do Junho de 2013**. Porto Alegre: Livraria do Advogado Editora Ltda., 2014. p. 23.

³¹ NEVES, Rômulo Figueira. **Acoplamento estrutural, fechamento operacional e processos sobre comunicativos na teoria dos sistemas sociais de Niklas Luhmann**. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo 2005. p. 149.

autopoiético é diferenciado dos demais, posto que realiza conexões que agregam sentido (jurídico) a determinadas condutas, em relação ao ambiente³².

É importante ressaltar que o verdadeiro papel do Direito é a estabilização contrafática de expectativas normativas³³³⁴, frente a existência de um ordenamento legal/social e uma grande expectativa sobre o seu cumprimento. Nas palavras de Luhmann, sobre essas expectativas:

(...) o direito deve ter perspectivas suficientes para se impor, pois, de outro modo, ele acabaria por se vergar ante os fatos. Não pode ser o caso de que a pessoa cujas expectativas de justiça se vissem frustradas se limitasse a asseverar que detinha a expectativa correta. E preciso que aconteça algo em favor de uma imposição real ou compensatória de seu direito.³⁵

Porém, existem problemáticas pertinentes a esse papel, vez que o sistema é, ao mesmo tempo, autopoiético e possui uma função social atrelada a sua influência e participação. O fruto disso é a discussão sobre a sua legitimação e das reais possibilidades de regulação de um direito concebido como subsistema funcional e autoreferencial que compõe o sistema social global³⁶, porém, trataremos estas problemáticas em momento oportuno.

Um último termo relevante para a análise é explanado por Teubner sobre o Direito como um sistema autopoiético³⁷:

(...) o Direito constitui um sistema autopoiético de segundo grau, autonomizando-se em face da sociedade, enquanto sistema

³² GUERRA FILHO, Willis Santiago **Teoria da Ciência Jurídica**. 2ª ed. São Paulo: Saraiva, 2009. p. 219.

³³ VILLAS BÔAS FILHO, Orlando. **O direito na teoria dos sistemas de Niklas Luhmann**. São Paulo: Editora Max Limonad, 2006. p. 205.

³⁴ LUHMANN, Niklas. **Law as a Social System**. Oxford: Oxford University Press, 2008. p.150. Tradução livre de : "[...] *one has to realize that the function of the norm is not aimed at guiding motives (...) but at a counterfactual stabilization which specifically guards against an oversupply of motives.*"

³⁵ LUHMANN, Niklas. **O direito da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2016. p.158.

³⁶ VILLAS BÔAS FILHO, Orlando. **O direito na teoria dos sistemas de Niklas Luhmann**. São Paulo: Editora Max Limonad, 2006. p. 207.

³⁷ TEUBNER, Gunther. **O Direito como Sistema Autopoiético**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989. p.53.

autopoiético de primeiro grau, graças à constituição auto-referencial dos seus próprios componentes sistêmicos e à articulação de um hiperciclo.

O que podemos concluir é que o Direito, como afirma Teubner, atua como hiperciclo (caracterizado por uma rede de reações cíclicas, um sistema onde cada elemento se auto-reproduz com o auxílio de outro de uma maneira cíclica.), ou seja, se deixarmos de lado as diferenças lógicas entre biologia e direito, é possível caracterizar o sistema jurídico como autopoiético, porquanto possui um funcionamento fechado, independente e cíclico, conforme sua própria programação.

2.1. Regulação jurídica

A problemática em torno da regulação jurídica existe a partir da seguinte pergunta: como atribuir responsabilidades diretas ao sistema jurídico, como a estabilização contrafática de expectativas normativas se este sistema não pode exercer influências diretas em outros sistemas, nem se comunicar com o interior desses, frente ao fato de todos serem autoreferenciais e autopoiéticos?

Para contornar este problema Luhmann apresentou como solução: o conceito de acoplamento estrutural, originalmente (também) apresentado pelo biólogo chileno Humberto Maturana:

(...)significa que duas (ou mais) unidades autopoiéticas podem ser acopladas em sua ontogenia quando suas interações adquirem um caráter recorrente ou muito estável. (...) Nessas interações, a estrutura do ambiente apenas desencadeia as mudanças estruturais das unidades autopoiéticas (não as determina ou direciona) e vice-versa para o meio ambiente. O resultado será uma história de mudanças estruturais concordantes mútuas, desde que não se desintegrem: haverá acoplamento de estrutura.³⁸

³⁸ MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *El Árbol del Conocimiento: Las Bases Biológicas del Entendimiento Humano*. Santiago: Editorail Universitaria S.A., 1984. p. 49 – 50. Tradução livre de: (...) *significa que dos (o más) unidades autopoiéticas pueden encontrarse acopladas en su ontogenia cuando sus interacciones adquieren un carácter recurrente o muy estable. (...) En estas interacciones la estructura del medio sólo gatilla los cambios estructurales de las unidades autopoiéticas (no los determina ni instruye) y viceversa para el medio. El*

Basicamente o acoplamento estrutural existirá quando a perturbação ou irritação gerada por um sistema destinada especificamente a outro for constante de uma tal forma que mudará a estrutura de ambos de uma maneira recíproca. Conforme Luhmann³⁹: “Enquanto mecanismos de acoplamento estrutural, eles organizam a irritação recíproca desses sistemas e influenciam, a longo prazo, a tendência natural dos desenvolvimentos estruturais em ambos os sistemas”. Por exemplo, o sistema político detém o monopólio do uso da violência física de uma maneira legalizada na nossa sociedade, entretanto, para tal, esta atitude teve que ser chancelada pelo sistema jurídico, entretanto nem todos os assuntos jurídicos giram em torno da violência, sendo necessário então um acoplamento estrutural para que ambos os sistemas possam facilitar a sua comunicação direta sobre um assunto específico recorrente⁴⁰. Ou seja, segundo Schwartz: “a função dos mecanismos de acoplamento é o de canalizar essas irritações”⁴¹

Aliás, segundo Luhmann, um dos marcos mais significantes nesta área foi a criação do título de Pretor durante o Império Romano. Tal posição concebia autonomia para que o pretor (Júlio César, por exemplo, em 62 a.C.), como magistrado ou administrador de uma província, para estabelecer a sua corte, solucionar disputas e providenciar e garantir suas execuções. Tal estrutura não só seria muito importante durante o império, como também evoluiria para o nosso acoplamento estrutural entre política e direito: a Constituição⁴².

Tornando, por tanto, possível, por intermédio do conceito de acoplamento estrutural, a possibilidade de inter-relação do subsistema jurídico com os demais

resultado será una historia de mutuos cambios estructurales concordantes mientras no se desintegren: habrá acoplamiento estructura.

³⁹ LUHMANN, Niklas. *Operational Closure and Structural Coupling: The Differentiation of The Legal System*. **Cardozo Law Review**, Nova York, n. 13, p.1419-1441, 1992. Disponível em: <<http://www.socio-legal.sjtu.edu.cn/Uploads/Papers/2011/ZMN110605121456689.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2016. Tradução livre de: “As mechanisms of structural coupling, they organize the reciprocal irritation of these systems and influence, in the long run, the natural drift of structural developments in both systems.”

⁴⁰ LUHMANN, Niklas. **Law as a Social System**. Oxford: Oxford University Press, 2008. p. 30.

⁴¹ SCHWARTZ, Germano. **Direito e Rock: O BRock e as expectativas normativas da Constituição de 1988 e do Junho de 2013**. Porto Alegre: Livraria do Advogado Editora Ltda., 2014. p. 94.

⁴² LUHMANN, Niklas, op. cit., p. 140.

subsistemas funcionais de um mesmo ambiente, já que este é fechado normativamente, porém aberto cognitivamente⁴³. Ou seja, é fechado normativamente, pois sua forma de expressão é a norma e sua operação será sempre: direito/não direito (ou lícito/ilícito). Até poderão existir influências aplicadas neste sistema (como a política, por exemplo), mas, de uma maneira geral, mudanças legais apenas ocorrem por leis. Só a lei altera a lei, só o sistema jurídico altera o sistema jurídico.

Por outro lado, o sistema é aberto cognitivamente, pois está à mercê da estimulação e irritação gerada pelos demais sistemas que coabitam seu ambiente. De uma forma contínua, o sistema se diferencia de seu meio, adaptando-se às exigências deste (para se manter vivo). Esta constante agitação de sistemas normativamente fechados e cognitivamente abertos incessantemente se adaptando ao ambiente é caracterizado pelo teorema da “dupla contingência dos sistemas”⁴⁴, e uma das suas consequências mais importantes é o surgimento de confiança ou desconfiança no ambiente⁴⁵.

2.2. Confiança

Um sistema (seja ele qual for) sempre estará inserido em um ambiente mais complexo do que ele e, como consequência, sempre terá mais possibilidades de escolha e de decisão do que seria possível tomar, ou seja, sempre haverá possibilidades deixadas de lado e informações descartadas, gerando, assim, uma insegurança pela possível quebra de expectativa de observadores, no caso, outros sistemas existentes em seu próprio meio. Desta forma, o futuro é somente uma previsão imprecisa, ou melhor, a única certeza que temos sobre o futuro é de que ele é incerto.

Luhmann aborda a confiança sobre esta certeza de insegurança sobre o futuro e a dificuldade de se forjar uma constância relativa. Assim como existem virtualmente infinitas possibilidades dentro de um ambiente para um sistema,

⁴³ VILLAS BÔAS FILHO, Orlando. **O direito na teoria dos sistemas de Niklas Luhmann**. São Paulo: Editora Max Limonad, 2006. p. 256.

⁴⁴ LUHMANN, Niklas. **Sistemas Sociais: Esboço de uma teoria geral**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 2016. p. 126.

⁴⁵ *Ibidem.*, 151.

existem infinitos futuros possíveis para o nosso presente, ou seja, o problema da confiança consiste no fato de que o futuro contém mais possibilidades do que poderiam ser atualizadas no presente⁴⁶. Desta maneira, entre a complexidade das possibilidades e a capacidade da consciência humana em processá-las, existe a confiança, e sua base se caracteriza pelo presente, na ideia ou credo de estabilidade e previsibilidade.

A função da confiança sistêmica é de “prever” o futuro, para que decisões possam ser tomadas e informações possam serem absorvidas, como se não houvesse incerteza, ou melhor, mostrar confiança é antecipar o futuro, é comportar-se como se o futuro fosse certo⁴⁷. A confiança, por tanto, serve como um dispositivo que reduz virtualmente, porém consideravelmente a complexidade social, tornando a vida das pessoas (e dos sistemas) mais viável.

Sobre este ponto, aplicam-se aqui os entendimentos de Roberto Senise Lisboa sobre a teoria da confiança:

A teoria da confiança prestigia a declaração de vontade emitida, e não a vontade interna, como meio de proteção social. Verifica-se, pois, se o declarante deve arcar com os ônus decorrentes do fato de ter despertado a confiança dos outros no conteúdo daquilo que declarou. A análise repousa, portanto, no fato de a confiança depositada na declaração, pela declaratório, ter cabimento ou não.⁴⁸

Como não poderia deixar de ser, a confiança é pautada na decodificação da informação fornecida pelo sistema, que não será feito por seu próprio código, mas sim pelos outros. Ou seja, a confiança é baseada na boa-fé objetiva, nos resultados provenientes das contínuas informações geradas, e não nas suas intenções originais.

Um elemento fundamental da confiança é o risco, que pode ser caracterizado pelo fato de que, mesmo com a possibilidade de consequências

⁴⁶ LUHMANN, Niklas, **Confianza**. Barcelona, Anthropos, México, Universidad Iberoamericana, Santiago de Chile, Instituto de Sociología. Pontificia Universidad Católica de Chile, 1996. p. 20.

⁴⁷ LUHMANN, Niklas, **Confianza**. Barcelona, Anthropos, México, Universidad Iberoamericana, Santiago de Chile, Instituto de Sociología. Pontificia Universidad Católica de Chile, 1996. p.15.

⁴⁸ LISBOA, Roberto Senise. **Confiança Contratual**. São Paulo: Editora Atlas S.A., 2012. p. 49.

negativas, convém, de qualquer modo, tomar uma decisão ao invés de outra⁴⁹. Segundo Luhmann, apenas nos tempos modernos este termo apareceu para indicar que acontecimentos inesperados poderiam ser o resultado de nossas próprias decisões e não simplesmente por motivos advindos da cosmologia ou das intenções ocultas de Deus⁵⁰, o que acarretou em uma responsabilização pelas consequências relativas às atitudes tomadas. Entretanto, uma ação baseada na confiança precisa ter risco envolvido, caso contrário, esta será apenas uma ação pautada na esperança.

De uma maneira geral, a confiança, enquanto ferramenta de redução de complexidade, serve tanto para os indivíduos como para os sistemas e, uma vez caracterizada a presença do risco em uma decisão pautada na confiança, nos será possível então, analisar o papel das decisões judiciais e sua influência nos demais sistemas de seu meio.

No caso específico do Sistema Jurídico, uma decisão de um tribunal afetará não só as partes em litígio, mas todo seu entorno poderá ser irritado por esta informação. Aliás, importante apontar que os tribunais caracterizam o centro do sistema jurídico, porquanto incumbe a eles e somente eles o dever de decisão.⁵¹ Cada decisão gera uma comunicação que afeta a confiança do meio nas próximas decisões deste. Não diferente o Sistema da Arte também gera sua própria comunicação e está à mercê das irritações criadas pelo Jurídico. Ou seja, conforme o Sistema Jurídico se diferencia e gera informação, o artístico responde à medida que se diferencia gerando novas informações. Todas essas informações abalam a confiança do ambiente sobre cada sistema. Interessante ressaltar que a comunicação proveniente do Sistema da Arte abalará a confiança dos demais sistemas não só em si mesmo, como nos sistemas pertencentes ao seu ambiente, como o Jurídico, por exemplo. Aliás, segundo Luhmann, “Importante, sobretudo, é que a confiança e desconfiança só podem se manifestar no domínio da dupla contingência, ou seja, não devem ser

⁴⁹ CORSI, Giancarlo; ESPOSITO, Elena; BARALDI, Cláudio. **Glosario sobre la teoria social de Niklas Luhmann**. Tradução Miguel Romero Pérez y Carlos Villalobos. México: Universidad Ibero Americana, 1996., p. 141.

⁵⁰ LUHMANN, Niklas. *Familiarity, Confidence, Trust: Problems and Alternatives. Trust: Making And Breaking Cooperative Relations*, electronic edition, Department of Sociology, University of Oxford, Oxford, 2000. p.94 – 107, Disponível em: <<http://www.sociology.ox.ac.uk/papers/luhmann94-107.pdf>>. Acesso em: 06 out. 2017.

⁵¹ LUHMANN, Niklas. **O direito da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2016, p. 427 – 434.

confundidas com otimismo ou pessimismo geral da vida”⁵², não se tratando de uma mera especulação leviana, mas sim de uma decisão pautada na confiança após sopesar a possibilidade da desconfiança.

De uma maneira geral, o binômio confiança/desconfiança, alcançado pela dupla contingência dos sistemas (normativamente fechados e cognitivamente abertos) é uma das bases das relações sociais, um fato social universal pautado nas experiências prévias de cada sistema. Iniciando-se com “pequenos riscos” e evoluindo conforme demonstrações de eficácia, o binômio pode evoluir de uma tal forma que possa passar a ser pautado até mesmo na confiança do outro.⁵³

Este tópico se faz pertinente frente às consequências das comunicações de um sistema em seu ambiente (sociedade). Desta forma, podemos perceber sua relevância neste cenário. Porém, antes de verificarmos estas relações, devemos conceituar a arte como um Sistema Social, para então entendermos como ela se comunica com a sociedade, com o Sistema Jurídico e qual será o papel da confiança nestas relações.

3. Arte como um sistema social

Podemos estabelecer gêneros sistêmicos com base nos entendimentos da autopoiese. Estes sistemas produzem os elementos de que se consistem a partir dos elementos de que consistem. Por exemplo: o sistema jurídico autonomiza-se a partir da comunicação de expectativas normativas jurídicas que só serão validadas pelos elementos do seu próprio sistema. Para outro exemplo, porém, seguindo a mesma linha, temos o sistema econômico, que consiste em pagamentos monetários, que pressupõem pagamentos monetários, e permitem pagamentos monetários.⁵⁴

Da mesma forma, poderemos então caracterizar o sistema da arte. Tal sistema abrange todas as formas de arte, como: literatura, música, teatro, cinema etc., contanto que a comunicação social considere as manifestações

⁵² LUHMANN, Niklas. **Sistemas Sociais**: Esboço de uma teoria geral. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 2016. p. 153.

⁵³ LUHMANN, Niklas. **Sistemas Sociais**: Esboço de uma teoria geral. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 2016. p. 153.

⁵⁴ LUHMANN, Niklas. A obra de arte e a auto-reprodução da arte. In: OLINTO, Heidrun Krieger. **Histórias de literatura**: as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. p. 241 – 271.

como obras de arte (este é uma das características deste sistema e falaremos mais sobre esta percepção adiante).

O sistema da arte, conforme analisado até agora, será um sistema autônomo (fechado), autopoietico (se auto reproduz a partir de seus próprios elementos) e autoreferencial (produz comunicação gerada pelo seu referencial). Diferente dos demais sistemas, este opera pelo código binário: belo/feio⁵⁵, ou seja, toda a sua comunicação será realizada a partir deste marco. Aparentemente, tratamos de uma programação mais subjetiva que lucro/não lucro (ter/não ter)⁵⁶, ou direito/não direito (lícito/ilícito), afinal, quem decide o que é belo?

Segundo Luhmann: “a diferença entre "belo" (positivo) e "feio" (negativo) é baseado na ideia, ou o valor da beleza em si, o que implica que o belo é simplesmente belo.”⁵⁷ O sistema da arte irá decidir o que lhe é pertinente através de sua comunicação, assim como o sistema jurídico, por exemplo, fará o mesmo. Aliás, por mais que pareça simples, o valor de justiça também é extremamente subjetivo e individual e, mesmo assim, o que é “direito ou não direito” é percebido pelo sistema jurídico e, por mais que este sistema leve em consideração todo o *zeitgeist*⁵⁸, a justiça percebida por este ainda será individual quando da sua decisão sobre o direito.

Em suma, o sistema da arte não decide o que é belo ou o que é feio, este é “apenas” o código que ele utiliza tanto para sua diferenciação com o seu entorno (fechamento), quanto para sua comunicação com os demais sistemas (de forma autoreferencial). Algumas das formas de diferenciação da arte na sociedade moderna serão então: a análise contemporânea dos critérios do belo;

⁵⁵ LUHMANN, Niklas. **Art as a Social System**. California: Stanford University Press, 2000.

⁵⁶ LUHMANN, Niklas. **La Economía de la Sociedad**. Cidade do México: Herder, 2017.

⁵⁷ Ibidem., p. 186. Tradução livre de: “As a result, the difference between “beautiful” (positive) and “ugly” (negative) is grounded in the idea or the value of beauty itself, which implies that the beautiful is simply beautiful.”

⁵⁸ *Zeitgeist* é um termo em alemão apresentado por Hegel (e outros filósofos alemães) que pode ser traduzido como: o espírito de uma era. Ele se refere a forças dominantes (de uma forma cultural e intelectual) características de uma determinada época na história. REDDING, Paul. **Georg Wilhelm Friedrich Hegel**. 2015. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/entries/hegel/>>. Acesso em: 22 nov. 2017.

as funções de representações e a qualidade simbólica de obras de arte⁵⁹, ou seja, tudo o que concerne a arte será analisado pelo seu respectivo sistema.

Sobre este último ponto, precisamos compreender o que define a arte. O que faz com que um “objeto normal/natural” seja caracterizado como obra de arte e, ainda, como o sistema da arte funciona. Para Giancarlo Corsi:

Um objeto é percebido como uma obra de arte ao distingui-lo dos objetos naturais, quando é reconhecido que é o resultado das ações de alguém e, como tal, artificial. A obra de arte possui algo de surpreendente que não pode ser explicado como acaso, e, portanto, leva a questionar por qual motivo ela foi feita.⁶⁰

A partir desta análise, podemos entender a relevância artística da obra “Fonte” do artista francês Marcel Duchamp⁶¹. O mictório exposto em 1917 foi um marco, uma ruptura nos paradigmas artísticos que procuravam a beleza em representações e formalidades. O artista mostrou ao mundo que arte é um conceito e não uma ciência⁶². Aliás, exatamente a questão do “objeto natural” ou “objeto arte” foi levantada pelo artista e, uma vez que a comunidade artística compreendeu a subjetividade da questão, esta passou a adotar a o princípio da subjetividade do gosto⁶³.

Com a modernidade, a arte mudou de patamar, não era mais possível decidir de forma majoritária se um objeto artístico era belo ou feio pelo padrão social, a sociedade ficou complexa demais para que tais questões fossem analisadas de forma leviana. O surgimento do sistema artístico era inevitável frente aos avanços da complexidade social. Aliás, segundo Luhmann: “a arte

⁵⁹ LUHMANN, Niklas. A obra de arte e a auto-reprodução da arte. In: OLINTO, Heidrun Krieger. **Histórias de literatura**: as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. p. 243.

⁶⁰ CORSI, Giancarlo; ESPOSITO, Elena; BARALDI, Cláudio. **Glosario sobre la teoria social de Niklas Luhmann**. Tradução Miguel Romero Pérez y Carlos Villalobos. México: Universidad Ibero Americana, 1996. p. 23. Tradução livre de: “*Se percibe un objeto como obra de arte al distinguirlo de los objetos naturales cuando se reconoce que se trata del resultado de acciones de alguien, y en cuanto tal artificial. La obra de arte posee algo sorprendente que no puede explicarse como casualidad, y por lo tanto lleva a preguntarse con qué fin se realizó.*”

⁶¹ O artista reorientou um mictório, que é um objeto comum, para uma posição 90 graus a partir de sua posição normal de uso, tornando-o inutilizável, e escreveu nele: “R. Mutt 1917”

⁶² POOKE, Grant; NEWALL, Diana. **Art History: The Basics**. Nova Iorque: Routledge, 2008. p. 167.

⁶³ PRETTEJOHN, Elizabeth. **Beauty and Art: Oxford History of Art**. Oxford: Oxford University Press, 2005. p. 178 – 180.

compartilha o destino da sociedade moderna precisamente na medida em que tenta articular-se como sistema que se tornou autônomo.”⁶⁴ A medida que a sociedade se torna mais complexa, o sistema da arte o acompanha para se diferenciar dos mesmo.

Temos, então, a função do sistema da arte: oferecer ao mundo uma nova possibilidade de observação.⁶⁵ Enquanto outros sistemas procuram passar uma mensagem clara, ou ainda, no caso específico do sistema jurídico, que busca a estabilização contrafática, ou melhor, comunicar expressamente o que deseja, a arte, ao inverso, busca fomentar o debate e a interpretação, quase como se buscasse a desestabilização do que foi organizado. Este é o principal motivo destes sistemas estarem sendo analisados no presente trabalho, eles influenciam a sociedade de maneiras relativamente inversas: estabilização contrafática normativa contra novos pontos de vista e incentivo a interpretações.

Um último ponto sobre a arte como sistema, antes de tratarmos do subsistema do cinema é que uma de suas características é a não utilização da linguagem (como o caso dos filmes, por exemplo). Aliás, mesmo no caso da literatura, por esta ser arte, a comunicação linguística dela não se dá como em uma norma, um aviso, ou uma sentença, mas sim pelo seu conjunto artístico e, devido a esta comunicação sem linguagem, o sistema da arte desenvolve um acoplamento estrutural direto com os sistemas psíquicos. Conforme Luhmann: “Evitando e contornando a linguagem, a arte, no entanto, estabelece um acoplamento estrutural entre os sistemas da consciência e comunicação.”⁶⁶ Este acoplamento irá validar a arte e diferenciará ela para os sistemas psíquicos. Desta forma, o que é comunicado pelo sistema da arte será interpretado como tal pelos sistemas psíquicos, resguardando a autonomia desses para aceitarem a informação ou não. Não há imposição de comunicação.

Importante pontuar que o sistema da arte não é composto pelas obras de arte. Assim como a sociedade é composta por comunicações e comunicações

⁶⁴ LUHMANN, Niklas. A obra de arte e a auto-reprodução da arte. In: OLINTO, Heidrun Krieger. **Histórias de literatura: as novas teorias alemãs**. São Paulo: Ática, 1996. p. 243.

⁶⁵ LUHMANN, Niklas. **Art as a Social System**. California: Stanford University Press, 2000. p. 150.

⁶⁶ LUHMANN, Niklas. **Art as a Social System**. California: Stanford University Press, 2000. p. 20. Tradução livre de: “*In avoiding and circumventing language, art nonetheless establishes a structural coupling between the systems of consciousness and communication.*”

são eventos e não objetos, ou ainda, o sistema econômico pelos pagamentos e não mercadorias ou capitais, a obra de arte assegura um mínimo de uniformidade e reciprocidade (autoreferência), mas ela não representa o sistema.⁶⁷ Elementos físicos de um sistema servem para reduzir as expectativas deste, caracterizar um padrão, aumentar a confiança e diminuir o risco, este é o papel da obra de arte dentro do sistema. Sem deixar de lado sua característica única: ela não representa um “objeto normal”, é como se ela fosse produzida especialmente para fomentar o processo de comunicação.⁶⁸

Frente a isso, a arte como sistema social, nada mais é que um juízo de valores socialmente ordenado pelo seu respectivo sistema, que se comunica e se percebe através do binômio belo/feio.

3.1. Cinema

Nas palavras do diretor de cinema venezuelano Jason Silva:

O poder estético e intelectual do cinema, para mim, pareceu como a mídia mais poderosa do mundo. Como se não existisse nada que fosse melhor em transmitir a experiência humana, particularmente a experiência humana interior do ponto de vista de um personagem, do ponto de vista de uma pessoa, o mundo subjetivo interior da vida do outro, como cinema. Foi simplesmente a maior tecnologia de comunicação que já foi feita, você poderia falar, você poderia cantar, você poderia pintar, mas o cinema combina tudo isso e coloca você no mundo de outra pessoa. Como um mecanismo de empatia, como uma maneira de sair de si mesmo e testemunhar a vida de outra pessoa. O cinema sempre me comoveu.⁶⁹

⁶⁷ LUHMANN, Niklas. A obra de arte e a auto-reprodução da arte. In: OLINTO, Heidrun Krieger. **Histórias de literatura**: as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. p. 244.

⁶⁸ LUHMANN, Niklas. A obra de arte e a auto-reprodução da arte. In: OLINTO, Heidrun Krieger. **Histórias de literatura**: as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. p. 245.

⁶⁹ HOWERS, Lewis. **Jason Silva on The Power of the Mind to Create Your Reality**. 2016. (64 min. 30 s.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1C7XZbT-5jU>>. Acesso em: 10 out. 2018. Tradução livre de: “*The aesthetic and intellectual power of cinema, to me seemed like the most powerful media in the world. As if there were nothing better to convey the human experience, particularly the inner human experience, from the point of view of a character, from the point of view of one person, the subjective inner world of the life of the other, like cinema. It was simply the biggest communication technology ever made, you could talk, could talk sing, could talk paint, but the cinema combines all that and puts you in someone else’s world. As a engine of empathy, as a way to get out of yourself and witness the life of another person. The cinema always moved me*”

Apesar do relato pessoal e emocionado do cineasta, fato é que o cinema possui um poder diferente das demais formas de arte. Não melhor nem pior, apenas sistematicamente diferente, único.

O cinema é um subsistema dentro do sistema da arte, assim como a literatura, a música e assim por diante. Dentro do sistema da arte existe uma comunicação própria que rearranja a arte, que categoriza a sua comunicação para organizar sua autoreferência de forma lógica. Esta comunicação específica e interna é chamada de estilo⁷⁰, e a partir dele que as diversas formas de arte são percebidas como únicas, respeitando a lógica da criação de comunicação através de seus próprios elementos.

Conforme analisado anteriormente, existe um acoplamento estrutural entre o sistema de arte e os sistemas psíquicos. Desta forma um sistema poderá perceber a comunicação proveniente do sistema artístico, que, por sua vez, detém a responsabilidade de analisar o que é belo (de forma contemporânea) e categorizar as obras usando estilo. Analisamos também que existem alguns requisitos para que um objeto seja caracterizado como arte: não ser normal/natural, ser original e ter sido criado com o intuito de gerar uma possibilidade nova para observação. Algo pode ser vendido como arte, porém, se não se enquadrar nestas características, não será percebido nem pelo sistema artístico e nem pelos psíquicos como arte, dado ao acoplamento estrutural.

Sobre isso, temos um importante apontamento de Luhmann:

(...) um mercado de arte especializado acopla o sistema de arte e o sistema econômico. Mas, nesse mercado, as obras de arte são negociadas como investimentos de capital ou como bens individuais extremamente caros. No que concerne a produção, o acesso a esse mercado depende de uma reputação estabelecida, e o mercado assume um papel ativo no desenvolvimento de tais reputações. No entanto, não se deve superestimar os efeitos das irritações do mercado sobre a produção da arte. Precisamente a exigência de originalidade artística impede que o artista trabalhe de olho no mercado.⁷¹

⁷⁰ LUHMANN, Niklas. *Art as a Social System*. California: Stanford University Press, 2000. p. 209 – 210.

⁷¹ LUHMANN, Niklas. *Art as a Social System*. California: Stanford University Press, 2000. p. 243. Tradução livre de: "As before, a specialized art market couples the art system and the economic system. But in this market, artworks are traded as capital investments or as extremely expensive individual goods. On the production side, access to this market depends on an

Existe, então, um acoplamento entre os sistemas econômico e artístico inerente a uma sociedade capitalista. Este acoplamento irrita e fomenta o sistema artístico. No caso do cinema, o “mercado de arte” da citação será caracterizado (para este trabalho⁷²) pelas grandes produtoras e distribuidoras de Hollywood, em razão do escopo da presente análise estar principalmente na análise dos filmes produzidos por essas empresas.

Por outro lado, temos que a originalidade da obra independe da percepção do seu valor comercial pelo artista. Ou seja, este acoplamento de sistemas não influencia a criação de uma obra de arte. Por mais que grandes companhias possam contratar diretores e roteiristas para desenvolver algo comercial, de uma maneira sistêmica, esses filmes não serão considerados obras de arte, mas sim, meros “objetos comuns” descritos no capítulo anterior. Eles poderão alcançar as grandes massas, mas não conseguirão atingi-las na veia da arte, pois o acoplamento necessário para que esta influência exista será (sempre) entre os sistemas da consciência (psíquicos) e os de comunicação (sistemas sociais, no caso: arte).

De uma maneira geral, analisamos as bases da teoria dos sistemas, suas especificidades e tecnicidades, tornando possível então caminhar com o assunto principal do trabalho: as comunicações dos sistemas jurídico e artístico.

CAPÍTULO II: DIREITO DO CINEMA

1. Introdução

-Por que a Lei, pai?

established reputation, and the market takes an active role in developing such reputations. However, one should not overestimate the irritating effects of the market on the production of art. Precisely the demand for artistic originality prevents the artist from working with an eye to the market.”

⁷² As relativizações dos acoplamentos entre os sistemas da arte e econômico seriam vastas e iriam variar caso a caso. Mesmo dentro do subsistema do cinema as possibilidades são bem perceptíveis, e como este não é o escopo do presente trabalho apenas utilizarei um exemplo: a indústria de filmes gospel. Neste caso não existe arte, ou, ao menos, o que se busca na realização das filmagens deste “estilo” não é a possibilidade de uma nova observação, nem de fomentar a interpretação sistêmica, ou seja, não pode ser lido pelo binômio belo/feio, não podendo ser caracterizado como arte e nem percebido como tal.

-Porque a Lei, meu rapaz, está em todos os lugares.⁷³

O direito, assim como a arte, transita, participa e observa todas as esferas da convivência humana, exercendo uma significativa influência em seu desenvolvimento.

Como já explanado, a proposta principal deste trabalho é a de verificar se a comunicação emitida pelo subsistema do cinema pode fornecer subsídios que possam influenciar o sistema jurídico, visando ao fomento à inclusão social, bem como o inverso: se o sistema jurídico pode induzir o cinematográfico de forma agregadora diante de uma sociedade altamente dinâmica, complexa e estratificada. Para tal, analisaremos como estes sistemas se observam, e então, após, poder compreender sua comunicação mútua. Utilizaremos a classificação apresentada nas obras *A Constituição, Literatura e o Direito*⁷⁴ e *Direito e Rock*⁷⁵, da seguinte forma:

- a) Direito do cinema (capítulo II);
- b) Direito no cinema (capítulo III);
- c) Direito e cinema (capítulo IV).

A classificação Direito do cinema aborda, de maneira geral, como o Sistema Jurídico observa o Subsistema do Cinema, ou, nas palavras de Germano Schwartz, ele será analisado como: “o ramo do sistema jurídico que já recebeu as informações necessárias advindas do sistema da arte e do sistema político.”⁷⁶ Ou seja, analisaremos quais os regulamentos pertinentes ao subsistema. Neste sentido, este capítulo aborda os diplomas e consequências advindos desta observação, as relações jurídicas decorrentes da cinematografia e as normas que a regulam e permeiam. Tal análise será realizada a partir do

⁷³ **ADVOGADO do Diabo**. Direção de Taylor Hackford. Estados Unidos da América: Regency Enterprises, 1997. (144 min.), DVD, son., color. Legendado. Dialogo entre o diabo e seu filho, sobre por que havia escolhido o ramo da advocacia.

⁷⁴ SCHWARTZ, Germano. **A Constituição, Literatura e o Direito**. Porto Alegre: Livraria do Advogado Editora, 2006.

⁷⁵ SCHWARTZ, Germano. **Direito e Rock: O BRock e as expectativas normativas da Constituição de 1988 e do Junho de 2013**. Porto Alegre: Livraria do Advogado Editora Ltda., 2014.

⁷⁶ SCHWARTZ, Germano. Op., cit., p. 60.

método filosófico, que, segundo Arnoldo Wald e Ana Elizabeth Cavalcanti, se caracteriza:

Quando estuda como se deve constituir o direito, fazendo o exame da legislação positiva em um determinado Estado, indagando a razão de ser das instituições, a sua adequação ou adaptação às condições econômicas, sociais e políticas do momento, apresentando projetos de reformas futuras, realiza o jurista um trabalho crítico.⁷⁷

2. A percepção da arte pelo direito

Dado que o objeto de análise deste trabalho é a relação do sistema jurídico apenas com o subsistema cinema (dentro do sistema da arte) na Sociedade da Informação, analisaremos estas relações restritamente ao que concerne aos direitos do autor na obra cinematográfica. Isto porque a lista de direitos que se aplicam ao cinema é vasta, passando de maus-tratos com animais, licenças, contratos (dos mais diversos), até o código de defesa do consumidor do espectador, e abordar estes pontos não é o escopo principal deste trabalho.

Aliás, apenas sobre os direitos autorais dentro da seara cinematográfica, Roberto Senise Lisboa aponta:

A obra cinematográfica é a criação estética reproduzida através da projeção da imagem e da comunicação com ou sem som, por qualquer processo admitido.

Vários direitos autorais, à semelhança do que pode suceder com a obra fonográfica, podem exsurgir da obra cinematográfica: o direito de interpretação, o direito do produtor, o direito do diretor, o direito sobre a criação musical, entre outros.⁷⁸

Desta forma, restringiremos o escopo à exclusiva legislação percebida para o subsistema do cinema (deixando de fora outros materiais audiovisuais

⁷⁷ WALD, Arnoldo; CAVALCANTI, Ana Elizabeth L. W.; PAESANI, Liliana Minardi. **Direito Civil: Introdução e Parte Geral**. 14. ed. São Paulo: Editora Saraiva, 2015. p. 42.

⁷⁸ LISBOA, Roberto Senise. **Manual Elementar de Direito Civil**: volume 4: Direitos Reais e Direitos Intelectuais. 2. ed. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais Ltda., 2002. p. 328.

como novelas e séries, por exemplo) buscando o acoplamento entre este e o sistema jurídico.

Sobre isso Aldo Mascareño, ao analisar os estudos de Gunther Teubner, conclui que devido à complexidade da sociedade, ocorreu o surgimento de tribunais especializados e leis específicas para determinadas matérias jurídicas:

Junto com estes tribunais surgiram o que pode ser chamado de regime neoespontâneo. Ele surge no âmbito da crescente complexidade da diferenciação funcional na relação de direito com outros sistemas, especialmente o sistema econômico (*lex mercatoria*) e financeiro (*lex financiera*), mas também em relação a espaços como os meios digitais (*lex digitalis*), transporte (*lex maritima*), construção (*lex constructionis*), esporte (*lex sportiva*).⁷⁹

No caso, analisaremos a específica relação caracterizada pelo direito autoral na obra cinematográfica.

Ao analisarmos a percepção da arte pelo direito, vamos destrinchar a observação sobre o que concerne principalmente ao subsistema do cinema como forma de comunicação social na Sociedade da Informação e, ao longo desta análise, abordar os seguintes questionamentos: como se desenvolve a comunicação do sistema jurídico a partir deste subsistema? Como um filme pode ser copiado? Como se aplica o direito? Como é o panorama internacional? Como o YouTube, uma das redes sociais mais utilizadas do mundo⁸⁰, consegue se adequar à legislação?

⁷⁹ MASCAREÑO, Aldo. Problemas de Legitimación en la Sociedad Mundial. **Revista da Faculdade de Direito da Ufg**, Goiânia, v. 33, n. 2, p.9-23, set. 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/revfd/article/view/9855/6731>>. Acesso em: 05 jun. 2018. Tradução livre de: “Junto a este tipo de tribunales han emergido también lo que puede denominarse regímenes neoespontáneos. Estos surgen en el marco de la creciente complejidad de la diferenciación funcional en la relación del derecho con otros sistemas, especialmente el sistema económico (*lex mercatoria*) y financiero (*lex financiera*), aunque también en la relación con espacios como los medios digitales (*lex digitalis*), el transporte (*lex maritima*), la construcción (*lex constructionis*), el deporte (*lex sportiva*)”

⁸⁰ O site possui um informativo sobre suas proporções. Uma interessante para exemplificar é: mais de um bilhão de horas de conteúdo são assistidas por dia. Para que um ser humano sozinho pudesse assistir tudo isso ele precisaria de aproximadamente 600 reencarnações. YOUTUBE para a imprensa: YouTube em números. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/yt/about/press/>>. Acesso em: 06 maio 2018.

2.1. Cinema: direito de personalidade e liberdade de expressão

Antes de entrarmos nos direitos autorais, faz-se necessário embasá-los a partir do direito da personalidade e da liberdade de expressão, dado que são os pilares da percepção jurídica sobre este ponto.

Os direitos da personalidade foram enraizados em nosso ordenamento jurídico em 1948 com a Declaração Universal de Direitos Humanos, uma vez que, após a Segunda Guerra Mundial, com os atentados à dignidade da pessoa humana, houve uma comoção e conscientização global da importância dos direitos da personalidade, frente à promoção da pessoa na defesa de sua essencialidade e dignidade.

O Código Civil de 2002⁸¹ passou a tratar dos direitos da personalidade em seus artigos 11 a 21, porém, a relevância destes direitos é tal, que a Constituição de 1988 já abordava o tema com base na Declaração Universal de 1948, expondo como direitos fundamentais postos à disposição da pessoa humana. Aliás, segundo Flávio Tartuce:

Sabe-se que o Título II da Constituição de 1988, sob o título "Dos Direitos e Garantias Fundamentais", traça as prerrogativas para garantir uma convivência digna, com liberdade e com igualdade para todas as pessoas, sem distinção de raça, credo ou origem. Tais garantias são genéricas, mas também são essenciais ao ser humano, e sem elas a pessoa humana não pode atingir sua plenitude e, por vezes, sequer pode sobreviver.⁸²

Também sobre a relevância desses direitos, segundo Sílvio de Salvo Venosa: "há direitos que afetam diretamente a personalidade, os quais não possuem conteúdo econômico direto e imediato. A personalidade não é

⁸¹ BRASIL. Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002. **Institui O Código Civil**. Brasília.

⁸² TARTUCE, Flávio. **Manual de Direito Civil**: volume único. 6. ed. São Paulo: Editora Forense Ltda., 2015. p. 97.

exatamente um direito; é um conceito básico sobre o qual se apoiam os direitos.”⁸³

E, por fim, segundo Maria Helena Diniz:

São direitos subjetivos da pessoa de defender o que lhe é próprio, ou seja, a sua integridade física (...); a sua integridade intelectual (liberdade de pensamento, autoria científica, artística e literária) e sua integridade moral (honra, recato, segredo pessoal, profissional e doméstico, imagem, identidade pessoal, familiar e social).⁸⁴

Trata-se, então, de um guia que precisa ser respeitado para a devida convivência em sociedade.

Tais direitos são associados a cinco ícones basilares dispostos no Código Civil⁸⁵:

- a) Vida e integridade físico-psíquica;
- b) Nome da pessoa natural ou jurídica;
- c) Imagem;
- d) Honra;
- e) Intimidade.

Além disso, estes direitos possuem diversas características, merecendo destaques para: intransmissibilidade; indisponibilidade; irrenunciabilidade; ilimitabilidade; imprescritibilidade; impenhorabilidade; inexpropriabilidade⁸⁶. Mas como fica o direito do autor neste caso?

Segundo Pontes de Miranda, o direito autoral como forma de direito da personalidade é caracterizado por:

- a) O direito de identificação da obra;

⁸³ VENOSA, Sílvio de Salvo. **Direito Civil: Parte Geral**. 17. ed. São Paulo: Editora Atlas Ltda., 2017. p. 182.

⁸⁴ DINIZ, Maria Helena. **Curso de Direito Civil Brasileiro: Teoria Geral do Direito Civil**. 29. ed. São Paulo: Editora Saraiva, v 1. 2012. p. 138.

⁸⁵ TARTUCE, Flávio. **Manual de Direito Civil: volume único**. 6. ed. São Paulo: Editora Forense Ltda., 2015. p. 100.

⁸⁶ DINIZ, Maria Helena. **Curso de Direito Civil Brasileiro: Teoria Geral do Direito Civil**. 29. ed. São Paulo: Editora Saraiva, v 1. 2012. p. 135.

- b) O direito de ligar o nome à obra;
- c) O direito de reprodução.⁸⁷

Ou seja, trata-se de um direito fundamental do autor a reprodução de sua arte, o que o protege contra uma reprodução não autorizada, uma falsificação ou para utilizar o termo mais recente: “pirataria”. Porém, antes de adentrarmos neste assunto, é importante pontuar outro importante aspecto tanto do direito autoral quanto do subsistema do cinema: a liberdade de expressão.

Não podemos falar de arte sem passar pela importância da liberdade que esta demanda. Segundo Tolstói: “uma das condições essenciais da criação artística é a liberdade absoluta do artista, sua independência de toda demanda.”⁸⁸ Aliás, em uma realidade democrática, a liberdade é condição *sine qua non* para a vida social e, como não poderia deixar de ser, sua previsão é constitucional.

A Constituição Cidadã de 1988 é um marco sociológico. Para Luhmann, ela representa o acoplamento entre os sistemas jurídico e político e solidifica o entendimento social por liberdade pós-ditadura militar. Um fato curioso sobre a arte é que ela irá existir mesmo quando houver censura. Ela irá se reinventar e se adaptar, e, apesar da restrição, sempre conseguirá abordar o *zeitgeist* e, cumprindo o seu papel sistêmico, oferecer uma nova possibilidade de observação. Sobre isso, segundo Germano Schwartz:

A censura era o tipo de repressão que mais afetava, obviamente, os artistas durante a época do regime militar. Era prévia. Seguiu padrões estabelecidos pelo Poder Executivo. Nos estertores da ditadura ela ainda permanecia. O disco de lançamento da banda Blitz, um dos grandes estouros em termos de vendas do BRock, teve suas duas últimas faixas riscadas. A comercialização foi feita dessa maneira.⁸⁹

⁸⁷ MIRANDA, Pontes de. **Tratado de Direito Privado**. Tomo XVI. 2. ed. Campinas: Bookseller, 2002. p. 30.

⁸⁸ TOLSTÓI, Leon. **O que é arte?** São Paulo: Editora Experimento, 1994.

⁸⁹ SCHWARTZ, Germano. **Direito e Rock: O BRock e as expectativas normativas da Constituição de 1988 e do Junho de 2013**. Porto Alegre: Livraria do Advogado Editora Ltda., 2014. p. 79.

No caso do cinema, a ditadura também tentou inibir a liberdade de expressão cultural:

Porém, o lema dos cineastas, “Uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, não poderia mais ser levado adiante num país cujo governo militar não permitia ideias na cabeça. O recrudescimento da ditadura, a partir de 1968, inviabilizou um tipo de filme que se propunha a pensar, debater e discutir, decretando assim, a morte do Cinema Novo.⁹⁰

Em contraponto, podemos citar o filme *Iracema - Uma Transa Amazônica* (1974)⁹¹, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Trata-se de uma pornochanchada⁹² cuja história narrada segue a trajetória de um caminhoneiro e uma prostituta (os únicos atores do filme), que viajam juntos pela Rodovia Transamazônica. O caminhoneiro, apelidado de Tião "Brasil Grande", aborda comerciantes e pessoas aleatórias na rua para conversar, sempre enaltecendo a nação. As falas e as filmagens expõem o desmatamento, a prostituição, queimadas, grilagem e a miséria do país.

No cenário internacional, para um breve exemplo, durante o regime comunista da União Soviética (1917 – 1991), o diretor de cinema Andrei Tarkovsky realizou o filme *Solaris* (1972), como uma resposta⁹³ ao filme *2001 - Uma Odisseia no Espaço* (1986) do norte-americano Stanley Kubrick. Ambos abordam questões filosóficas utilizando alegorias cinematográficas do gênero de ficção científica e “conversam”⁹⁴, realçando a característica transgressora do

⁹⁰ SABADIN, Celso. **A história do cinema para quem tem pressa**. Rio de Janeiro: Editora Valentina, 2018. p. 131.

⁹¹ **IRACEMA - Uma Transa Amazônica**. Direção de Jorge Bodanzky e Hermano Penna. Brasil: Hermano Penna, 1974. (90 min.), DVD, son., color.

⁹² Gênero do cinema brasileiro que foi muito popular na década de 1970. Influenciado pelas comédias eróticas italianas, tratava-se de filmes com baixo custo de produção e eram baseados na exploração do erotismo como trama principal.

⁹³ CORNEA, Christine. **Science Fiction Cinema: Between fantasy and reality**. Edimburgo: Edinburgh University Press Ltd, 2007. p. 100.

⁹⁴ CAVEDO, Keith. **Alien Encounters and the Alien/Human Dichotomy in Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey and Andrei Tarkovsky's Solaris**. 2010. 176 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, University Of South Florida, Tampa, 2010. Disponível em: <<https://scholarcommons.usf.edu/etd/1593/>>. Acesso em: 10 set. 2018.

sistema artístico, mesmo anos antes das implantações políticas Glasnost e Perestroika⁹⁵.

A arte irá prevalecer, porém, diante de um estado democrático de direito, não há razão para a censura. Aliás, o que ocorre é o contrário: a criação artística embasada na liberdade de expressão é garantida e fomentada pelo estado, conforme disposto no artigo 5º, IX, da Constituição Federal: “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença”.

Os direitos da personalidade servirão de base para a observação do sistema artístico pelo jurídico, criando assim (com base nos entendimentos de Aldo Mascareño⁹⁶) seu acoplamento estrutural específico: o direito autoral cinematográfico.

3. Direito autoral na obra cinematográfica

Conforme já apontado, a sociedade, segundo Luhmann, começou a ficar relevantemente complexa a partir da invenção da imprensa.⁹⁷ A quantidade de informação disponível sobrepôs as possibilidades de escolha dos sistemas psíquicos, fazendo com que a sociedade mudasse de uma forma (virtualmente) irreversível.

Para falarmos sobre o direito autoral na obra cinematográfica, faz-se necessária uma análise de suas origens. Antes do cinema, o direito (entre outras artes) regulava a fotografia. Porém, anos antes da primeira máquina fotográfica, o direito autoral já abrangia outras formas de criação humana. O ponto basilar da mudança de paradigma social criado pela imprensa também serviu de estopim para a criação dos direitos autorais, conforme analisaremos a seguir.

⁹⁵ Perestroika e Glasnost foram políticas de reestruturação (econômica e política) e de liberdade de informação, implementadas pelo Secretário-Geral do Partido Comunista da URSS, Mikhail Gorbachev durante os anos 1980. HOBBSAWM, Eric H. *Age of Extremes: the short Twentieth Century* 1914-1991. Grã-bretanha: Abacus, 1995. p. 480 – 483.

⁹⁶ MASCAREÑO, Aldo. Problemas de Legitimación en la Sociedad Mundial. *Revista da Faculdade de Direito da Ufg*, Goiânia, v. 33, n. 2, p.9-23, set. 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/revfd/article/view/9855/6731>>. Acesso em: 05 jun. 2018.

⁹⁷ LUHMANN, Niklas. *The Reality of the Mass Media*. Palo Alto: Stanford University Press, 2000. p. 16 – 21.

3.1. Evolução histórica

O início dos direitos autorais na sociedade ocidental tem como marco o Estatuto da Ana de 1710. A rainha Ana havia acabado de unificar a Escócia com a Inglaterra e Gales, no que veio a ser chamado de Reino da Grã-Bretanha em 1707, quando sua atenção se voltou para um problema apontado por lobistas de grandes gráficas: com a popularização da imprensa, tornou-se mais fácil copiar livros, porém passaram a ser copiados todos os tipos de livros, incluindo materiais críticos ao governo da rainha e até mesmo contra o estilo de governança monárquica. Com o auxílio da Igreja a rainha decretou seu Estatuto, onde todas as obras deveriam passar por impressoras com as devidas licenças governamentais em dia para poderem circular. A impressão de forma autônoma passou a ser proibida, porém, o Estatuto também concedia alguns anos de direitos para os autores sobre suas próprias obras por 14 anos⁹⁸.

Por mais que nem todos os historiadores entendam desta forma, a primeira lei sobre os direitos autorais foi criada para proteger os interesses dos ricos e poderosos. O Estatuto serviu de censura para as obras, principalmente as que criticavam a rainha e a Igreja que, por sua vez, não só apoiou a rainha como espalhou a ideia do Estatuto por toda a Europa Continental (frente a sua significativa influência na maior parte da Europa ocidental e meridional nesta época)⁹⁹.

Ou seja, podemos notar que, desde sua fundação, os direitos do autor foram criados para atender interesses diversos da proteção intelectual e o fomento a cultura. Aliás, havia um receio em relação a cópias e inovação pelos sistemas religioso e político, principalmente nesta época, conforme apontado por Luhmann:

⁹⁸ ZANINI, Leonardo Estevam de Assis. O Estatuto da Rainha Ana: estudos em comemoração dos 300 anos da primeira lei de copyright. **Revista de Doutrina da 4ª Região**, Porto Alegre, n. 39, dez. 2010. Disponível em: <<http://bdjur.stj.jus.br/dspace/handle/2011/34976>>. Acesso em: 11 mar. 2018.

⁹⁹ VIEIRA, Alexandre Pires. **Direito Autoral na Sociedade Digital**. São Paulo: Editora Montecristo, 2011. p. 16 – 17.

Os critérios de novidade e originalidade afirmaram e fortaleceram a diferenciação do sistema de arte, especialmente em relação aos sistemas de religião e política, que, durante o século XVII, permaneceram bastante hostis em relação à inovação, porque temia potenciais revoltas populares. Ciência e educação, no entanto, distinguiram-se da arte também. Esses sistemas estavam interessados em proliferar novas ideias de maneira diferente, já que sua capacidade a inovação dependia de proporcionar ao maior número possível de pessoas a oportunidade de aprender rapidamente sobre as novas tendências cujas quais eles deveriam se adaptar. Nessas disciplinas, a cópia era a condição exata para a crescente probabilidade de inovação. Isso era diferente na arte, onde a ênfase era na originalidade das obras individuais.¹⁰⁰

Isto é, a cópia é malvista pelos sistemas político e religioso, ao passo que serve de fomento aos sistemas científico e educacional. No caso da arte, independentemente das leis de proteção aos direitos autorais terem sido criadas com base em interesses religiosos e políticos, o fato é que esta percepção legal condiz com os interesses do sistema artístico.

3.1.1. Estados Unidos da América

Assim como o Estatuto se espalhou de forma rápida pela Europa, as colônias da Grã-Bretanha também foram influenciadas e em 1787 (quatro anos após a sua independência) a Constituição dos Estados Unidos da América em seu artigo 1º, seção 8, cláusula 8, apresenta uma menção ao Estatuto da Rainha Ana: “promover o progresso da ciência e das artes úteis, assegurando por tempo limitado aos autores e inventores o direito exclusivo aos seus respectivos escritos e descobertas”¹⁰¹.

¹⁰⁰ LUHMANN, Niklas. **Art as a Social System**. California: Stanford University Press, 2000. p. 269. Tradução livre de: “*The criteria of novelty and originality asserted and strengthened the differentiation of the art system, especially in relation to the systems of religion and politics, which, during the seventeenth century, remained rather hostile toward innovation, because they feared potential "unrest." Science and education, however, distinguished themselves from art as well. These systems were interested in proliferating new ideas in a different manner, since their capacity for innovation depended on providing the greatest possible number of people with an opportunity to learn quickly about the new trends to which they had to adapt. In these disciplines, copying was the very condition for the increasing probability of innovation. This was different in art, where emphasis was on the originality of individual works.*”

¹⁰¹ ESTADOS Unidos da América. **the constitution of the united states**. Washington, D.C., Disponível em: <<http://constitutionus.com/>>. Acesso em: 30 abr. 2018. No original: “*to promote the Progress of Science and useful Arts, by securing for limited Times to Authors and Inventors the exclusive Right to their respective Writings and Discoveries.*”

Quase um século depois, em 1865 (no mesmo ano em que a guerra civil norte-americana terminou), surgem, nos Estados Unidos, os direitos do autor específicos à proteção da fotografia. Neste caso, houve uma pressão sobre o comitê de patentes dada a importância das fotos tiradas durante o conflito e em 02 de março daquele ano a lei foi aprovada pelo Senado¹⁰².

O cinema só começaria a engatinhar 30 anos depois - tomando como marco a apresentação em Paris pelos Irmãos Lumière em 28 de dezembro de 1895, porém a partir daí se espalharia de forma rápida e no início do século XX já teria tomado uma proporção notável nos Estados Unidos.¹⁰³

Até 1912, por falta de regulação própria, os cineastas depositavam pilhas de fotografias de seus filmes nos órgãos responsáveis pelos direitos autorais de fotografia. Porém, o congresso norte-americano, percebendo a movimentação de dinheiro e o crescimento da indústria cinematográfica, decide criar uma nova classe de proteção no departamento de direitos autorais (*United States Copyright Office*), nascendo assim a proteção dos direitos autorais das imagens em movimento¹⁰⁴.

Inicialmente os departamentos não aceitavam o depósito dos rolos de filmes, pois eram feitos de nitrato de celulose que é altamente inflamável, então os cineastas depositavam apenas o roteiro ou resumo escrito de seus filmes. Após volumosas disputas judiciais resultantes desta política, em 1942 passam a ser aceitos os rolos de filmes e, para a segurança de todos, em 1951 o material de fabricação dos rolos foi substituído por um menos inflamável¹⁰⁵.

Quando foi criada, a lei de proteção aos cineastas previa 28 anos de monopólio e usufruto. Ao longo dos anos ela foi estendida para 56 anos (no início

¹⁰² ROSEN, Zi S. *The Forgotten Origins of Copyright for Photographs*. 2017. Disponível em: <<http://www.zvirosen.com/2017/10/10/the-forgotten-origins-of-copy-right-for-photographs/>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

¹⁰³ PARKINSON, David. *History of Film: Thames & Hudson world of art*. Londres: Thames & Hudson Ltda., 1995. p. 16.

¹⁰⁴ ALLEN, Erin. *Centennial of Cinema Under Copyright Law*. 2012. Disponível em: <<https://blogs.loc.gov/loc/2012/10/centennial-of-cinema-under-copyright-law/>>. Acesso em: 25 fev. 2018. Tradução livre de: "(...) *motion pictures copyright protection*"

¹⁰⁵ A inflamabilidade dos filmes de nitrato é apresentada no filme *Bastardos Inglórios* de Quentin Tarantino. Durante a época de sua utilização, por queimar três vezes mais rápido que o papel, era proibido portar filmes em transportes públicos. **BASTARDOS Inglórios**. Direção de Quentin Tarantino. Produção de Lawrence Bender. Estados Unidos da América: A Band Apart, 2009. (153 min.), DVD, son., color. Legendado.

da década de 1970), depois para 75 anos (em 1976) e, finalmente, para 95 anos (em 1998)¹⁰⁶¹⁰⁷. Esta última alteração (que perdura até hoje) foi realizada através de um “lobby” da Companhia Walt Disney com o congresso norte-americano, frente a proximidade do domínio público não só do personagem Mickey Mouse, mas também dos primeiros filmes realizados pela companhia: A Branca de Neve e os Sete Anões; Pinóquio; Dumbo; Bambi etc. Esta articulação foi tão notável que ficou conhecida como O Ato de Proteção do Mickey Mouse¹⁰⁸.

Interessante observarmos que a maior parte dos primeiros trabalhos realizados pela Disney foram baseados em obras de domínio público, mas que hoje são exclusivas da companhia.

3.1.2. Brasil

Assim como nos Estados Unidos, o direito autoral brasileiro também é fundamental e basilar. Ele se encontra amparado em nossa Constituição Federal no Art. 5º, inciso XXVII: “aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar” entretanto, conforme a própria Constituição deixa claro em seu inciso XXIX, existe uma diferenciação entre direito autoral e invenção de propriedade industrial:

a lei assegurará aos autores de inventos industriais privilégio temporário para sua utilização, bem como proteção às criações industriais, à propriedade das marcas, aos nomes de empresas e a

¹⁰⁶ A partir deste ato, os direitos do autor passam a ser resguardados até a sua morte mais 75 anos e para criações de empresas por 120 anos da sua criação ou 95 anos da publicação – o que ocorrer antes. *United States Copyright Office. Copyright Basics*. 2017. Disponível em: <<https://www.copyright.gov/circs/circ01.pdf>>. Acesso em: 21 abr. 2018. Tradução livre de: “(...)the term of copyright is the life of the author plus seventy years after the author’s death. If the work is a joint work with multiple authors, the term lasts for seventy years after the last surviving author’s death. For works made for hire and anonymous or pseudonymous works, the duration of copyright is 95 years from publication or 120 years from creation, whichever is shorter.”

¹⁰⁷ LEE, Timothy B. *Why Mickey Mouse’s 1998 copyright extension probably won’t happen again*. 2018. Disponível em: <<https://arstechnica.com/tech-policy/2018/01/hollywood-says-its-not-planning-another-copyright-extension-push/>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

¹⁰⁸ CARLISLE, Stephen. *Mickey’s Headed to the Public Domain! But Will He Go Quietly?* 2014. Nova Southeastern University. Disponível em: <<http://copyright.nova.edu/mickey-public-domain/>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

outros signos distintivos, tendo em vista o interesse social e o desenvolvimento tecnológico e econômico do país.¹⁰⁹

As leis dos Direitos Autorais (Lei nº 9.610 de 1998)¹¹⁰ e da Propriedade Industrial (Lei nº 9.279 de 1996)¹¹¹ divergem em vários pontos como, por exemplo, o caso citado acima sobre a longevidade da proteção. Enquanto que no direito autoral a proteção surge a partir da criação, na Propriedade Industrial é necessário um registro da patente no órgão responsável, além de ser necessária também uma análise deste material para verificar não só se ela já foi inventada e patenteada como também se ela de fato possui os elementos de inovação necessários para se enquadrar em algo protegido pela lei.

Sobre esta divergência entre os direitos, segundo Roberto Senise Lisboa: “Direito de autor é o ramo do direito privado que regula as relações jurídicas decorrentes da criação estética e de sua utilidade econômica.”¹¹² Enquanto o “Direito sobre a propriedade industrial é o ramo do direito privado que regula as relações jurídicas decorrentes da criação estética com fins utilitários.”¹¹³ Exatamente sobre este ponto, Antonio Carlos Morato aponta que: “A natureza estética constitui o marco divisório entre Direito de Autor e a Propriedade Industrial.”¹¹⁴

No Brasil, o prazo de vigência da proteção para direito autoral é de 70 anos após a morte do autor, ou, no caso do cinema, 70 anos após sua exibição, enquanto o prazo para proteções na Propriedade Industrial pode não ter fim, já que as licenças podem ser renovadas indefinidamente e as empresas são virtualmente imortais.

¹⁰⁹ BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF.

¹¹⁰ BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. **Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências**. Brasília.

¹¹¹ BRASIL. Lei nº 9.279, de 14 de maio de 1996. **Regula Direitos e Obrigações Relativos à Propriedade Industrial**. Brasília.

¹¹² LISBOA, Roberto Senise. **Manual Elementar de Direito Civil**: volume 4: Direitos Reais e Direitos Intelectuais. 2. ed. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais Ltda., 2002. p. 292.

¹¹³ Ibidem., p. 292.

¹¹⁴ MORATO, Antonio Carlos. **Direito de Autor em Obra Coletiva**. São Paulo: Editora Saraiva, 2007. p. 2.

Segundo o Conselho Nacional de Justiça, enquanto o direito autoral é voltado para proteção e fomento da criação artística resguardando o direito de exclusividade para que os criadores possam ser os únicos a gozar dos benefícios morais e econômicos resultantes da obra, a Propriedade Industrial é voltada para as atividades industriais e incrementos ou inovações nas áreas das ciências buscando, entre outras coisas, reprimir a concorrência desleal e resguardar através de regulamentações sobre marcas, patentes e desenhos industriais os direitos econômicos das empresas e corporações de perpetuar seus serviços e atividades¹¹⁵.

Vale apontar que no cinema são comuns as apresentações de histórias baseadas em acontecimentos reais, ou até sobre a vida de pessoas não fictícias. O que será protegido aqui serão a forma de narração, os enquadramentos, a fotografia (iluminação) e não a história em si. Não é possível proteger a história, mas sim a técnica aplicada na retratação através da arte.

A grande diferença entre o direito do autor nos Estados Unidos e no Brasil é que o primeiro tem um foco mais econômico, ele aparenta se preocupar mais com a possibilidade de cópia da obra e suas restrições, enquanto que no Brasil ele tem um viés mais moral, visando a proteger o autor, ao passo que fomenta a cultura. Nas palavras de

a moderna doutrina acerca da responsabilidade civil afirma que esse ramo do direito visa não apenas a reparação do dano, mas também punir e educar. A responsabilidade civil tem, então, uma tríplice função: reparar (o dano), punir (o ofensor) e educar (a sociedade), desmotivando a conduta ilícita.¹¹⁶

Ademais, tanto a legislação pátria como a norte-americana são basilarmente muito similares, pois ambas se originam de tratados internacionais como a convenção de Berna de 1886, que depois foi revista em Paris em 1971,

¹¹⁵ AGÊNCIA Cnj de Notícias. CNJ Serviço: O que é direito autoral e propriedade industrial? 2016. Disponível em: <<http://www.cnj.jus.br/noticias/cnj/83832-cnj-servico-o-que-e-direito-autoral-e-propriedade-industrial>>. Acesso em: 21 abr. 2018.

¹¹⁶ MORAES, Rodrigo. A função punitiva da responsabilidade civil na lei de direitos autorais (Lei nº 9.610/98) e na lei de programas de computadores (Lei nº 9.609/98). In MORAIS, Rodrigo (coordenador). **Estudos de Direito Autoral**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2017. p. 344.

sendo inserida no ordenamento jurídico brasileiro pelo Decreto Nº 75.699 de 1975¹¹⁷.

3.2. Análise de casos e apresentação dos possíveis problemas

Conforme já apontado, o plágio na cinematografia poderá ocorrer de várias formas, seja através da cópia de cenas, de sequências de enquadramentos e iluminações ou até mesmo da história como um todo (excluindo os casos em que a história seja real), entretanto, a análise judicial deste tipo de caso, não é fácil, conforme ressalta Anotnio Carlos Morato: “Para existir plágio, você teria que praticamente ter semelhanças quadro a quadro”¹¹⁸. Passemos então a analisar alguns casos.

O primeiro filme que abordaremos para exemplificar as diferentes formas de cópias será o documentário norte-americano e francês de 2014 intitulado *Duna de Jodorowsky: O maior filme de ficção científica nunca feito*¹¹⁹, onde é apresentada a épica história do diretor surrealista chileno Alejandro Jodorowsky na sua tentativa de filmar, em meados dos anos 1970, a história de ficção científica: “Duna”, escrita em 1965 pelo escritor norte-americano Frank Herbert.

Jodorowsky vinha crescendo na cultura pop durante os anos 1970, com filmes surrealistas vanguardistas como *El Topo* (1970)¹²⁰, onde, além de escrever e dirigir, também atuou como personagem principal e *The Holy Mountain* (1973)¹²¹ que teve incentivo financeiro do casal Yoko Ono e John Lennon, dada a notoriedade alcançada pelo diretor. Conforme o documentário, o chileno começa a montar sua equipe de produção e criação, conseguindo

¹¹⁷ BRASIL. Decreto nº 75.699, de 06 de maio de 1975. **Promulga a Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, de 9 de setembro de 1886, revista em Paris, a 24 de julho de 1971**. Brasília.

¹¹⁸ Em entrevista para Folha de São Paulo. In: EZABELLA, Fernanda. “À Deriva” ressoa “Chuva de Verão”: Filme brasileiro lançado há duas semanas, após exibição em Cannes, chama atenção por semelhanças com longa neozelandês. **Folha de São Paulo**: Ilustrada, São Paulo, 12 ago. 2009. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1208200908.htm>>. Acesso em: 06 dez. 2018.

¹¹⁹ **JODOROWSKY'S Dune: The greatest science fiction movie never made**. Direção de Frank Pavich. França: Snowfort Pictures, 2014. (90 min.), DVD, son., color. Legendado.

¹²⁰ **EL Topo**. Direção de Alejandro Jodorowsky. México: Producciones Panicas, 1970. (124 min.), DVD, son., color. Legendado.

¹²¹ **THE Holy Mountain**. Direção de Alejandro Jodorowsky. México: Abkco Films e Producciones Zohar, 1973. (115 min.), DVD, son., color. Legendado.

contratar Jean 'Moebius' Giraud¹²² e H. R. Giger¹²³ para as produções de arte do filme, a banda Pink Floyd para música, e os artistas Orson Welles, Salvador Dalí e Mick Jagger como atores. O filme teria sido inovador, porém, nenhuma das grandes empresas de cinema quis apostar no ambicioso projeto de 15 milhões de reais (quantia extremamente alta para os filmes da década de 1970) e as 14 horas de filme planejadas pelo surrealista.

Ou seja, o acoplamento entre os sistemas econômico e artístico, no caso do cinema, as companhias de produção, interferiram diretamente na criação da arte. Para o artista, como Luhmann apontou¹²⁴, não perceber a irritação recíproca desses sistemas faz parte do fomento à originalidade da criação. Ou seja, se o sistema econômico fosse uma preocupação para o diretor, o filme até poderia ter sido lançado, mas não seria uma obra de arte, seria uma criação econômica. Aliás, sobre a importância da originalidade no processo criativo e o acoplamento estrutural do direito do autor, Antonio Carlos Morato ensina que: "A autoria está indissolivelmente ligada à criação, ao ato de dar forma a uma manifestação do espírito, de cunho estético e revestida de originalidade."¹²⁵ Ou seja, a originalidade que dará lastro para a obra de arte ser percebida como tal, também serve de fundamento para o direito autoral.

A história poderia terminar por aí, não fosse o fato de as companhias de cinema terem ficado com os projetos de criação do filme, o *storyboard*. No decorrer dos anos, todas as inovações que o diretor havia criado foram utilizadas em outros filmes. Seus cortes de câmera, os enquadramentos, as iluminações, até as lutas e a história em si foram copiadas. Alguns exemplos são os filmes

¹²² O cartunista e escritor francês Jean Giraud escreveu diversas histórias em quadrinhos com o pseudônimo Moebius e participou da produção de filmes de bilheteria expressiva como *Alien - O Oitavo Passageiro* (1979), *Space Jam: O Jogo do Século* (1996) e *O Quinto Elemento* (1997). JEAN Giraud. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Giraud>. Acesso em: 20 maio 2018.

¹²³ Hans Rudolf Giger foi um artista plástico surrealista suíço que atuou nos campos da pintura, escultura, design e cinema, participando, entre outros, dos seguintes filmes: *Batman Eternamente* (1995); a franquia *Alien*, do primeiro ao quarto filme e, mais recentemente, *Prometheus* (2012). H.R. Giger. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/H._R._Giger>. Acesso em: 20 maio 2018.

¹²⁴ LUHMANN, Niklas. *Art as a Social System*. California: Stanford University Press, 2000. p. 243.

¹²⁵ MORATO, Antonio Carlos. *Direito de Autor em Obra Coletiva*. São Paulo: Editora Saraiva, 2007. p. 31.

Alien, O Oitavo Passageiro (1979)¹²⁶ e Prometheus (2012)¹²⁷ cujos desenhos dos alienígenas e cenários são praticamente retirados do Duna, porém nestes dois casos os desenhos eram de autoria do suíço H. R. Giger que participou dos projetos, foi pago e creditado, não tendo o diretor chileno nenhum direito sobre estes projetos específicos¹²⁸. Entretanto, nos filmes O Exterminador do Futuro (1984)¹²⁹, Matrix (1999)¹³⁰, Contato (1997)¹³¹ e principalmente Guerra nas Estrelas, episódios IV¹³², V¹³³ e VI¹³⁴ houve cenas e enquadramentos copiados do *storyboard* do filme que o diretor chileno tentou realizar^{135,136}.

O diretor Alejandro Jodorowsky poderia ter levado estes casos à justiça, mas não o fez por uma questão pessoal. O surrealista nunca teve a intenção de ganhar financeiro com sua obra, ele queria que ela fosse realizada pela beleza da arte e pelos significados nobres que ele mesmo atribuiu a ela (indo ao encontro aos entendimentos luhmannianos sobre o sistema da arte).

Por outro exemplo, o diretor norte-americano Darren Aronofsky que dirigiu alguns filmes vanguardistas como Pi (1998)¹³⁷, Fonte da Vida (2006)¹³⁸ e Mãe!

¹²⁶ **ALIEN, o Oitavo Passageiro.** Direção de Ridley Scott. Estados Unidos da América: Brandywine Productions, 1979. (117 min.), son., color. Legendado.

¹²⁷ **PROMETHEUS.** Direção de Ridley Scott. Estados Unidos da América: Scott Free Productions e Brandywine Productions, 2012. (124 min.), son., color. Legendado.

¹²⁸ H.R. Giger - *Data Base* - Movie Projects. Disponível em: <<http://www.hrgiger.com/>>. Acesso em: 07 abr. 2018.

¹²⁹ **O EXTERMINADOR do Futuro.** Direção de James Cameron. Estados Unidos da América: Hemdale Film Corporation, Pacific Western Productions e Cinema '84, 1984. (108 min.), son., color. Legendado.

¹³⁰ **MATRIX.** Direção de Lilly e Lana Wachowski. Estados Unidos da América: Village Roadshow Pictures e Silver Pictures, 1999. (136 min.), son., color. Legendado.

¹³¹ **CONTATO.** Direção de Robert Zemeckis. Estados Unidos da América: Warner Bros. e South Side Amusement Company, 1997. (150 min.), son., color. Legendado.

¹³² **GUERRA nas Estrelas:** Episódio IV - Uma Nova Esperança. Direção de George Lucas. Estados Unidos da América: Lucasfilm Ltd., 1977. (121 min.), DVD, son., color. Legendado.

¹³³ **GUERRA nas Estrelas:** Episódio V - O Império Contra-Ataca. Direção de George Lucas. Estados Unidos da América: Lucasfilm Ltd., 1980. (124 min.), DVD, son., color. Legendado.

¹³⁴ **GUERRA nas Estrelas:** Episódio VI - O Retorno de Jedi. Direção de George Lucas. Estados Unidos da América: Lucasfilm Ltd., 1983. (134 min.), DVD, son., color. Legendado.

¹³⁵ BISHOP, Bryan; *The Verge. Inside the greatest sci-fi film never made: Before 'Star Wars' and 'Alien,' there was Alejandro Jodorowsky's 'Dune'.* 2014. Disponível em: <<https://www.theverge.com/2014/3/27/5554126/jodorowskys-dune-interview-greatest-sci-fi-film-never-made>>. Acesso em: 07 abr. 2018.

¹³⁶ BURR, Ty; *Boston Globe. Documenting an unfilmed 'Dune' and its influence: Is Alejandro Jodorowsky's "Dune" the most influential movie never made?* 2014. Disponível em: <<https://www.bostonglobe.com/arts/movies/2014/04/03/documenting-unfilmed-dune-and-its-influence/u7Hm0MqnUTUAIc0FpfwGbO/story.html>>. Acesso em: 08 abr. 2018.

¹³⁷ **PI.** Direção de Darren Aronofsky. Estados Unidos da América: Protozoa Pictures, 1988. (84 min.), son., color. Legendado.

¹³⁸ **FORTE da Vida.** Direção de Darren Aronofsky. Estados Unidos da América: Warner Bros., Regency Enterprises e Protozoa Pictures, 2006. (96 min.), son., color. Legendado.

(2017)¹³⁹, entretanto antes de lançar um de seus mais famosos filmes – Réquiem Para Um Sonho (2000)¹⁴⁰ – o diretor comprou os direitos de um longa japonês do diretor Satoshi Kon intitulado *Perfect Blue* (1997)¹⁴¹ devido a uma sequência de cenas onde uma personagem se encontra em uma banheira¹⁴². Caso não tivesse feito, o diretor japonês poderia processá-lo por plágio, visto que se trata da mesma cena.

Após a morte do diretor e escritor japonês Kon, em agosto de 2010, Aronofsky apresentou ao mundo outro filme, intitulado *Cisne Negro*¹⁴³. O drama psicológico nada nas influências do filme *Perfect Blue*. Além de cenas, iluminações e narrativas, temos, nos dois filmes, uma personagem principal obcecada por suas realizações pessoais, porém atormentada por traumas de sua infância que acaba desenvolvendo um problema psicológico frente ao choque de sua inocência com as malícias e sensualidades da vida adulta¹⁴⁴.

Apesar do diretor negar que os filmes sejam parecidos, o fato é que ele está blindado legalmente frente à posse dos direitos autorais do filme japonês. Mas e quando o responsável pelo filme não possui esses direitos?

O filme do diretor mexicano Guillermo del Toro: *A Forma da Água* (2017)¹⁴⁵ ganhou, entre outros prêmios, o Oscar de melhor filme do ano. O filme aborda alguns temas muito atuais como, por exemplo, a exclusão das minorias. A protagonista é muda, ela sofre abusos moral e sexual em seu ambiente de trabalho, seu melhor amigo é um senhor de idade homossexual, sua amiga do trabalho sofre violência familiar do marido e tudo isso durante a guerra fria. Trata-

¹³⁹ **MÃE!**. Direção de Darren Aronofsky. Estados Unidos da América: Paramount Pictures e Protozoa Pictures, 2017. (115 min.), son., color. Legendado.

¹⁴⁰ **RÉQUIEM para um Sonho**. Direção de Darren Aronofsky. Estados Unidos da América: Thousand Words e Protozoa Pictures, 2000. (102 min.), son., color. Legendado.

¹⁴¹ **PERFECT Blue**. Direção de Satoshi Kon. Japão: Madhouse, 1997. (81 min.), son., color. Legendado.

¹⁴² IMDB Trivia. Darren Aronofsky owns the American Fliming rights to *Perfect Blue*, which he purchased for \$59,000 to use the infamous "bath scene," in his film "Requiem for a Dream.". Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0156887/trivia>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

¹⁴³ **CISNE Negro**. Direção de Darren Aronofsky. Estados Unidos da América: Cross Creek Pictures, Phoenix Pictures, Protozoa Pictures e Dune Entertainment, 2010. (108 min.), son., color. Legendado.

¹⁴⁴ FRONCZAK, Tom. *Monday Movie Trivia: Aronofsky bought Perfect Blue rights*. 2011. Disponível em: <<https://www.flixist.com/monday-movie-trivia-aronofsky-bought-perfect-blue-rights-205425.phtml>>. Acesso em: 08 abr. 2018.

¹⁴⁵ **A FORMA da Água**. Direção de Guillermo del Toro. Estados Unidos da América: Bull Productions, 2017. (123 min.), son., color. Legendado.

se de um filme atual, que aborda temas recentes e relevantes de uma forma contextualizada e profissionalmente notável, tanto que foi reconhecido com o prêmio da academia.

Porém, antes mesmo da premiação do Oscar, o diretor, o produtor Daniel Kraus e até mesmo a distribuidora Fox Searchlight Pictures foram processados por plágio de uma peça de teatro de 1969 de autoria de Paul Zindel intitulada *Let me hear you whisper*. A ação foi movida pelo filho do escritor, já que este morreu em 2003¹⁴⁶. A peça trata da história de uma faxineira solitária que trabalha em um laboratório nos Estados Unidos durante o período da Guerra Fria e cria um vínculo com uma criatura aquática que é trazida ao laboratório. Ao descobrir que a criatura será sacrificada, a faxineira desenvolve um plano para libertar a criatura¹⁴⁷.

Ou seja, aparentemente trata-se da mesma história narrada no filme do diretor mexicano. Além da história, o processo distribuído em Los Angeles também aponta mais de 60 semelhanças técnicas passíveis da proteção dos direitos autorais entre as obras. Fox e del Toro afirmam que seu trabalho é 100% original¹⁴⁸. Independentemente do resultado do processo, fato é que o sistema jurídico percebe o artístico de uma tal forma que o pleito é válido e previsto no ordenamento norte-americano, porém o que ocorre quando a disputa é internacional?

3.2.1. Análise internacional

Nos casos apontados acima, os autores ou não tiveram interesse em ir atrás de seus direitos, ou haviam comprado os direitos e assim se blindado contra possíveis ações, ou, no último caso, ocorreu a distribuição de um processo de plágio.

¹⁴⁶ LEVIN, Sam. *Exclusive: playwright's estate says The Shape of Water used his work without credit*. 2018. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2018/jan/25/shape-of-water-oscar-paul-zindel-similarities>>. Acesso em: 26 fev. 2018.

¹⁴⁷ Paul Zindel *Let me hear you whisper*. Disponível em: <<http://www.paulzindel.com/hisworks/synopsis/plays/letmewhisper.htm>>. Acesso em: 08 abr. 2018.

¹⁴⁸ 'A forma da água', favorito ao Oscar, é processado por plágio nos EUA. **G1** (Brasil). 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/oscar/2018/noticia/a-forma-da-agua-favorito-ao-oscar-e-processado-por-plagio-nos-eua.ghtml>>. Acesso em: 23 fev. 2018.

Porém, de quem é a jurisdição frente a uma demanda internacional? Caso um diretor de um país seja acusado de plágio por um diretor de outro país, quem terá a jurisdição para solucionar este caso? Que leis serão usadas? Aliás, como já vimos, nos Estados Unidos a lei de direitos autorais da cinematografia mantém o monopólio do usufruto por até 95 anos após a exibição de um filme, enquanto a lei brasileira prevê esta proteção apenas por 70 anos. O que ocorre quando a proteção se encerra em um país, mais ainda é vigente em outro?

Para tratar estas questões, analisaremos mais dois casos:

John Carpenter é um cineasta norte-americano que possui mais de vinte filmes no currículo, iniciou sua carreira com um clássico de ficção científica *Dark Star* (1974)¹⁴⁹ – que aliás influenciou o surrealista Jodorowsky na empreitada de *Duna*¹⁵⁰ – e, apesar de realizar filmes de vários gêneros, ficou conhecido pelos filmes de horror por obras como *Halloween - A Noite do Terror* (1978)¹⁵¹ e *O Nevoeiro* (1980)¹⁵², e ficção científica pelos filmes *Fuga de Nova York* (1981)¹⁵³, *Eles Vivem* (1988)¹⁵⁴, entre outros. Apesar da maioria de seus filmes terem sido um fiasco comercial e crítico, muitos deles passaram a ser considerados clássicos do estilo “cult” anos após sua exibição nas salas de cinema, como é o caso de *Os aventureiros do bairro Proibido* (1986)¹⁵⁵, por exemplo, fazendo com que o diretor alcançasse um “status” de prestígio.

¹⁴⁹ **DARK Star.** Direção de John Carpenter. Estados Unidos da América: Jack H. Harris Enterprises e University of Southern California, 1974. (83 min.), son., color. Legendado.

¹⁵⁰ **JODOROWSKY'S Dune: The greatest science fiction movie never made.** Direção de Frank Pavich. França: Snowfort Pictures, 2014. (90 min.), DVD, son., color. Legendado.

¹⁵¹ **HALLOWEEN - A Noite do Terror.** Direção de John Carpenter. Estados Unidos da América: Compass International Pictures e Falcon International Productions, 1978. (91 min.), son., color. Legendado.

¹⁵² **O NEVOEIRO.** Direção de John Carpenter. Estados Unidos da América: Debra Hill Productions, 1980. (89 min.), son., color. Legendado.

¹⁵³ **FUGA de Nova York.** Direção de John Carpenter. Estados Unidos da América: Avco Embassy Pictures, International Film Investors e Goldcrest Films International, 1981. (99 min.), son., color. Legendado.

¹⁵⁴ **ELES Vivem.** Direção de John Carpenter. Estados Unidos da América: Alive Films e Larry Franco Productions, 1988. (94 min.), son., color. Legendado.

¹⁵⁵ **OS AVENTUREIROS do bairro Proibido.** Direção de John Carpenter. Estados Unidos da América: 20th Century Fox, 1986. (99 min.), son., color. Legendado.

Do outro lado, temos o diretor francês Luc Besson, conhecido pelos filmes *O Profissional* (1994)¹⁵⁶, *O Quinto Elemento* (1997)¹⁵⁷, *Táxi - Velocidade nas Ruas* (1998)¹⁵⁸ e *Joana d'Arc* (1999)¹⁵⁹.

Após o lançamento do filme francês *Sequestro no Espaço* (2012)¹⁶⁰ escrito por Luc Besson, cuja trama envolve: um ex-agente militar (Snow) que agora é um criminoso sendo convocado a assumir a tarefa de resgatar de uma prisão a filha do presidente, obtendo assim sua própria liberdade. Carpenter processou o cineasta Luc Besson acusando-o de plagiar seu roteiro do filme dos anos 1980 *Fuga de Nova York*, onde a trama era: um ex-agente militar (Snake) que virou criminoso é chamado para resgatar de uma prisão o presidente dos Estados Unidos, obtendo assim sua liberdade. Conforme aconselhado por seus advogados, o americano ajuizou a ação em Paris, na França, posto que o filme foi realizado lá¹⁶¹.

Esta ação já foi encerrada e o francês foi condenado a pagar € 450.000,00 pelo plágio do filme, conforme decisão da Corte de Paris. Segundo o escritor francês: "Todos os diretores importantes (...), recebem uma ação judicial para cada filme. Eu já fui acusado em *Táxi*, *O Quinto Elemento*, *Leon*... Enfim, em todos eles eu sempre ganhei e, além disso, os meus acusadores foram multados"¹⁶². Porém, desta vez ele foi condenado.

No caso apontado, por uma escolha do autor da ação, ela foi movida na fonte do problema (por assim dizer). Em Paris o tribunal teria mais facilidade em

¹⁵⁶ **O PROFÍSSIONAL**. Direção de Luc Besson. França: Gaumont e Les Films Du Dauphin, 1994. (133 min.), son., color. Legendado.

¹⁵⁷ **O QUINTO Elemento**. Direção de Luc Besson. França: Gaumont, 1997. (126 min.), son., color. Legendado.

¹⁵⁸ **TÁXI - Velocidade nas Ruas**. Direção de Luc Besson. França: Arp, T11 Films Productions, Le Studio Canal+, Cofimage 9, Studio Image 4 e Europacorp, 1998. (86 min.), son., color. Legendado.

¹⁵⁹ **JOANA d'Arc**. Direção de Luc Besson. França: Gaumont, 1999. (158 min.), son., color. Legendado.

¹⁶⁰ **SEQUESTRO no Espaço**. Direção de Stephen Saint Leger e James Mather. Roteiro: Luc Besson. França: Europacorp, Canal+ e Ciné+, 2012. (95 min.), son., color. Legendado.

¹⁶¹ PARIS, Agence France-press In (Ed.). Luc Besson *told to pay €450,000 for plagiarism of John Carpenter classic*. 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2016/jul/29/luc-besson-told-to-pay-450000-for-plagiarism-of-john-carpenter-classic>>. Acesso em: 03 mar. 2018.

¹⁶² LUC Besson *lourdement condamné pour contrefaçon de New York* 1997. 2016. Disponível em: <<http://bfmbusiness.bfmtv.com/entreprise/luc-besson-lourdement-condamne-pour-contrefacon-de-new-york-1997-1020542.html>>. Acesso em: 01 maio 2018. Tradução livre de: "Tous les metteurs en scène dits importants, comme Spielberg, récoltent un procès à chaque film. J'ai été accusé sur *Taxi*, sur le *Cinquième Élément*, sur *Léon*... bref sur tous. J'ai toujours gagné et, en plus, mes accusateurs ont eu des amendes. Ça, on en parle peu dans les journaux"

apurar as provas do filme lançado em 2012. Entretanto, devemos ressaltar que não existe nenhum acordo internacional que delimite qual o país ou o tribunal competente para este tipo de disputa¹⁶³. Usualmente o tribunal irá acolher ou decretar incompetência pela coesão da distribuição da mesma. Por mais que exista uma pressão para que sejam ratificados os acordos internacionais, nem todos os países o fazem, e mesmo os que fazem ainda possuem autonomia para interpretá-los. Ou seja, cada país é soberano sobre suas próprias regras e sobre os direitos autorais¹⁶⁴.

Divergente do caso apontado, no próximo exemplo o autor tomou uma decisão diferente, distribuindo a ação em um país que não era nem o local do plágio nem o de sua obra.

Na década de 1960 o diretor italiano Sergio Leone já era reconhecido por seus filmes *Os Últimos Dias de Pompéia* (1959)¹⁶⁵ e *Sodoma e Gomorra* (1962)¹⁶⁶, porém foi em 1964 com o filme *Por Um Punhado de Dólares*¹⁶⁷ que o diretor realmente se firmou. O filme foi tão grande que junto com suas sequências *Por Uns Dólares a Mais* (1965)¹⁶⁸ e *Três Homens em Conflito* (1966)¹⁶⁹ criou o gênero “Faroeste Macarrônico”¹⁷⁰. Entretanto, logo após a estreia de *Por Um Punhado de Dólares* na Itália, o diretor Sergio Leone foi processado pelo estúdio de cinema Toho e recebeu uma carta do já conhecido

¹⁶³ KANAAN, Gregory R. *Cinema Law: Does an International Copyright Protect My Film in Foreign Countries?* 2016. Disponível em: <https://www.moviemaker.com/archives/series/cinema_law/international-copyright-foreign-countries/>. Acesso em: 01 maio 2018.

¹⁶⁴ ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA. U. S. COPYRIGHT OFFICE. *International Issues*. Disponível em: <<https://www.copyright.gov/international-issues/>>. Acesso em: 24 fev. 2018.

¹⁶⁵ **OS ÚLTIMOS Dias de Pompéia**. Direção de Sergio Leone e Mario Bonnard. Itália: Procusa, Cineproduzioni Associate, Transocean-film Vasgen, Badal & Co. e Kg Abc Filmverleih, 1959. (100 min.), son., color. Legendado.

¹⁶⁶ **SODOMA e Gomorra**. Direção de Sergio Leone e Robert Aldrich. Itália: Pathé, Sgc e Titanus, 1962. (154 min.), son., color. Legendado.

¹⁶⁷ **POR um Punhado de Dólares**. Direção de Sergio Leone. Itália: Jolly Film, Constantin Film e Ocean Films, 1964. (100 min.), son., color. Legendado.

¹⁶⁸ **POR uns Dólares a Mais**. Direção de Sergio Leone. Itália: P.e.a, Constantin Films, 1965. (132 min.), son., color. Legendado.

¹⁶⁹ **TRÊS Homens em Conflito**. Direção de Sergio Leone. Itália: Produzioni Europee Associati (pea), Arturo González Producciones Cinematográficas e Constantin Film United Artists, 1966. (161 min.), son., color. Legendado.

¹⁷⁰ O nome faroeste macarrônico originalmente era um termo pejorativo dado pelos críticos da época por julgarem que estes filmes eram inferiores aos filmados na América. GELTEN, Simon. *What is a Spaghetti Western?: BEGINNER'S GUIDE TO THE SPAGHETTI WESTERN*. Disponível em: <<https://www.spaghetti-western.net/index.php/Introduction>>. Acesso em: 06 abr. 2018. Tradução livre de: “The name ‘spaghetti western’ originally was a depreciative term, given by foreign critics to these films because they thought they were inferior to American westerns.”

diretor japonês Akira Kurosawa que dizia o seguinte: “Por um Punhado de Dólares é um ótimo filme, mas é meu filme.”¹⁷¹.

Kurosawa já tinha uma fama internacional e 20 longas realizados até os anos 1960. Seu filme *Yojimbo*, o guarda-costas (1961)¹⁷² teve uma relevante repercussão positiva tanto da crítica internacional como de bilheteria. Entretanto, quando o diretor assistiu ao filme do italiano *Por Um Punhado de Dólares* ficou chocado frente à similaridade das obras. Os filmes contam basicamente a mesma história, os enquadramentos são similares, a iluminação, os (poucos) diálogos, os envolvimento dos personagens e suas intrigas. Não restavam dúvidas para o japonês, ele havia sido plagiado. Porém, onde mover a ação?

Conforme já analisado, o diretor poderia ter optado pelo Japão e provavelmente seria mais fácil para ele comprovar lá que houve o plágio. Outro local poderia ser na Itália, o país onde o filme de faroeste foi gravado e lançado, assim como no caso *Fuga de Nova York* e *Sequestro no Espaço*, seria uma ótima opção frente à facilidade de se apurar e reunir provas. Todavia o estúdio optou por uma estratégia mais agressiva, a ação foi distribuída nos Estados Unidos, uma ideia interessante, sendo que a ação impossibilitou que o filme fosse lançado lá até o final da ação, que se deu em 1967.

Frente à análise dos filmes a ação foi julgada procedente, o diretor japonês e seu estúdio foram indenizados em U\$100.000,00 e 15% de toda a bilheteria mundial seriam redirecionados a eles. Interessante ressaltar que Kurosawa não buscava uma indenização financeira, nem o cancelamento do filme, ele apenas queria ser creditado pela autoria de sua obra, provando o ponto luhmanniano do artista preocupado com sua obra e não no mercado¹⁷³.

Como cada país é soberano sobre suas próprias regras acerca dos direitos autorais, várias cortes e tribunais passam a ser competentes para julgarem tais ações (se for o entendimento deles). Por mais que as fontes dos

¹⁷¹ PATTERSON, John. *Why Hollywood can't get enough Akira Kurosawa remakes*. 2011. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2011/sep/01/akira-kurosawa-remakes>>. Acesso em: 25 fev. 2018. Tradução livre de: ‘*A Fistful of Dollars is a very fine film, but it's my film.*”

¹⁷² **YOJIMBO, o guarda-costas**. Direção de Akira Kurosawa. Japão: Kurosawa Production e Toho, 1961. (110 min.), son., P&B. Legendado.

¹⁷³ LUHMANN, Niklas. *Art as a Social System*. California: Stanford University Press, 2000. p. 243.

direitos autorais sejam os tratados internacionais, os países possuem autonomia para alterar suas próprias leis e os autores não podem se opor de nenhuma maneira legal. Aliás, segundo Luhmann, de outra forma não poderia ser, pois, conforme já abordado, o núcleo do ordenamento jurídico são seus tribunais e não as leis, que se encontram na periferia do sistema jurídico¹⁷⁴.

Se uma obra norte-americana cai em domínio público no Brasil, onde a lei favorece o autor por 70 anos, ela provavelmente ainda estará protegida nos Estados Unidos, visto que lá ela vigora por 95 anos. Ou seja, a soberania dos Estados se mantém de forma regional frente às legislações externas.

Nos casos apresentados, analisamos como os promoventes entenderam ser os melhores caminhos para mover suas ações. Porém, frente às inovações da Sociedade da Informação, a pirataria e os meios de difusões de mídia mudaram, o mundo ficou mais dinâmico, estreias de grandes filmes, por vezes, são realizadas em vários países ao mesmo tempo e qualquer um pode fazer uma cópia de um DVD ou alimentar a internet com arquivos de obras protegidas pela lei. Diante disso, não só os governos precisam se adaptar para fazer com que as leis sejam cumpridas, mas as empresas (principalmente multinacionais) também precisam estar de olho nas inovações e respeitarem as diferentes legislações de cada país. Como o YouTube, uma empresa de compartilhamentos de vídeos via internet, se adaptou para não correr o risco de ser processada devido a possíveis cópias cinematográficas, frente ao fato de que virtualmente qualquer pessoa pode criar uma conta e alimentar o *site* com novos vídeos?

3.3. YouTube

A pirataria de obras autorais é combatida internacionalmente, *sites* de compartilhamento de dados protegidos que utilizam, por exemplo, a tecnologia de transferência de arquivos via BitTorrent¹⁷⁵, são derrubados e caçados.

¹⁷⁴ LUHMANN, Niklas. **O direito da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2016, p. 427 – 434.

¹⁷⁵ BitTorrent é uma empresa de tecnologia de internet de San Francisco que possibilita o compartilhamento de informações através de uma tecnologia própria onde um usuário obtém o arquivo direto de outro usuário, não havendo uma base de dados ou ordenamento central. - *ABOUT BitTorrent: Company Overview. Company Overview*. Disponível em: <<http://www.bittorrent.com/lang/pt/company/about>>. Acesso em: 06 maio 2018.

Entretanto, diferente desta tecnologia, que exige a obtenção de programas específicos para acessar os dados, além de uma busca por *sites* com conteúdo legal e livres de vírus, existe uma plataforma desenvolvida por uma empresa norte-americana que conseguiu legalizar esta distribuição de informações de maneira abrangente, acessível e gratuita.

O YouTube é uma empresa de compartilhamento de vídeos criada em 2005 e comprada pela Google em 2006. Através do seu *site* qualquer pessoa (com acesso à internet) pode colocar (quase) qualquer vídeo na internet, de sua autoria ou não, e ele poderá ser acessado na maior parte do planeta. Porém, como impedir que as leis de direito autoral não sejam quebradas?

Diante da rapidez da difusão de informações na sociedade contemporânea, o *site* atende perfeitamente à demanda por conteúdo (seja ele qual for) e, para manter seus vídeos disponíveis, os programadores da empresa desenvolveram um algoritmo capaz de identificar de uma maneira eficaz as infrações em direitos autorais. O dispositivo analisa todos os vídeos que são alimentados no *site* verificando se as imagens e sons são compatíveis com alguma obra protegida. Aliás, os próprios vídeos disponibilizados no *site* por seus usuários estão protegidos como obras autorais.

Entretanto, por mais que o algoritmo seja fruto de um notável investimento feito pela 3ª empresa mais valiosa do mundo¹⁷⁶¹⁷⁷, o conteúdo do *site* é impressionantemente alto, são mais de 300 horas de vídeos novos por minuto¹⁷⁸ e mais de 1 bilhão de horas assistidas por dia¹⁷⁹, ou seja, nem a mais avançada tecnologia dá conta de solucionar 100% das possibilidades. Frente a isso, a empresa disponibiliza ferramentas para que qualquer pessoa possa solicitar o bloqueio de um vídeo por infringir direitos autorais, ou manter o vídeo no ar mas reclamar os lucros provenientes deste (o que pode ser muito interessante para

¹⁷⁶ AMAZON desbanca Google e é empresa mais valiosa do mundo. 2018. Disponível em: <<http://www.infomoney.com.br/negocios/como-vender-mais/noticia/7257631/amazon-desbanca-google-empresa-mais-valiosa-mundo-veja-ranking>>. Acesso em: 06 maio 2018. -

¹⁷⁷ CONFIRA quais são as marcas mais valiosas do mundo. 2018. Disponível em: <<https://epocanegocios.globo.com/Marketing/noticia/2018/02/confira-quais-sao-marcas-mais-valiosas-do-mundo.html>>. Acesso em: 06 maio 2018.

¹⁷⁸ YOUTUBE *Company Statistics*. 2018. Disponível em: <<https://www.statisticbrain.com/youtube-statistics/>>. Acesso em: 06 maio 2018.

¹⁷⁹ YOUTUBE para a imprensa: YouTube em números. YouTube em números. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/yt/about/press/>>. Acesso em: 06 maio 2018.

empresas e pessoas detentoras de direitos de filmes antigos por exemplo, que, por vezes, até já deixaram de ser fisicamente comercializados).

Caso seja encontrado um problema autoral o vídeo receberá uma notificação e será bloqueado (dependendo da lei específica do país), ou, o seu lucro irá para a pessoa ou empresa detentora desses direitos. Se isso ocorrer, a pessoa responsável pelo vídeo poderá fazer um pedido formal no *site* da rede social, o chamado: 'reivindicação de uma disputa'. Isso pode levar dias ou até semanas para ser resolvido, mas é a única saída que o *site* encontrou para amortizar as possibilidades de infrações aos direitos autorais. Caso o canal receba muitas notificações ele poderá receber um "*strike*", isso irá restringir toda a monetização do canal e restringir também a duração dos vídeos postados para um máximo de 15 minutos, caso ocorram 3 *strikes* o canal inteiro será retirado do ar¹⁸⁰.

O YouTube segue, de maneira geral, os entendimentos norte-americanos sobre direitos autorais e a utilização não autorizada de qualquer filme está resguardada pela política do *Fair Use* que libera o uso de material protegido em três ocasiões específicas: críticas; paródias; e para fins educacionais. Por este motivo podemos assistir vídeos contendo trechos protegidos por leis autorais. Ou seja, canais específicos de críticas de cinema poderão mostrar o quanto quiserem de filmes protegidos enquanto estiverem analisando os mesmos. Cenas podem ser usadas fora de contexto com objetivo cômico e satírico, visando à realização de paródias e novas formas de entretenimento em cima de uma obra protegida e, por último, para um fim educacional como explicações históricas ou exemplos de aplicações políticas, psicológicas etc. o uso também será liberado¹⁸¹¹⁸².

Vale lembrar que se trata de uma norma aberta a interpretações, então, mesmo dentro do que aparentemente o *fair use* libera, ainda é possível que

¹⁸⁰ YOUTUBE. Direitos autorais no YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/intl/pt-BR/yt/about/copyright/#support-and-troubleshooting>>. Acesso em: 25 fev. 2018.

¹⁸¹ ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA. U. S. COPYRIGHT OFFICE. *U.S. Copyright Office Fair Use Index*. Disponível em: <<https://www.copyright.gov/fair-use/index.html>>. Acesso em: 24 fev. 2018.

¹⁸² ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA. U. S. COPYRIGHT OFFICE. *Study 14: Fair Use of Copyrighted Works*. Disponível em: <<https://www.copyright.gov/history/studies/study14.pdf>>. Acesso em: 01 maio 2018.

canais inteiros com horas de vídeos educacionais, por exemplo, sejam bloqueados ou até retirados permanentemente do ar devido ao entendimento do algoritmo e dos analistas da empresa segundo suas interpretações sobre os vídeos e sobre as leis (norte-americanas e locais). Se um filme entra em domínio público em um país e alguém resolve disponibilizá-lo no *site* YouTube, o vídeo não será bloqueado naquele país, mas sim nos demais que em a lei de direito autoral ainda proteger a obra.

A empresa levará em consideração a origem do sinal de internet do usuário para verificar se ele poderá ter acesso a um vídeo ou não. O mesmo ocorre com seriados e desenhos cujos direitos autorais pertencem ao canal, os vídeos contendo os episódios por vezes são disponibilizados para alguns países, mas não para outros por uma questão contratual¹⁸³.

Muitas questões sobre as novas tecnologias ainda irão surgir, e, no que concerne à percepção do sistema jurídico sobre o subsistema do cinema, novas e específicas legislações serão criadas para acompanhar essas inovações. Bem como as decisões dos tribunais buscarão fomentar a confiança entre esses sistemas, se adaptando em relação as novas formas de violação e proteção dos direitos autorais.

CAPÍTULO III: DIREITO NO CINEMA

1. Introdução

“temos a arte para não sermos mortos pela verdade.”¹⁸⁴

Analisamos a observação do sistema artístico pelo jurídico, porém, a análise da observação inversa (artístico observando o jurídico) não será simples. Enquanto o sistema jurídico possui como funções estabilizar as expectativas, aumentar a confiança e ordenar a sociedade, o sistema artístico oferece uma

¹⁸³ FREITAS, Helena de Sousa. "Este vídeo não está disponível no seu país". **Diário de Notícias**, Lisboa, mar. 2010. Disponível em: <<https://www.dn.pt/ciencia/tecnologia/interior/este-video-na-o-esta-disponivel-no-seu-pais-1519181.html>>. Acesso em: 25 mar. 2018.

¹⁸⁴ NIETZSCHE, Friedrich. **The Will to Power**. Nova Iorque: Random House, 1968. p. 435.

nova possibilidade de observação, uma inovação, uma quebra de paradigma. Aliás, segundo Luhmann:

Em comparação com outras relações intersistêmicas - entre lei e política, por exemplo, entre o sistema de saúde e a economia como sistema de emprego, ou entre a economia e a ciência - o sistema de arte é surpreendentemente isolado. Isso pode explicar por que a arte moderna é capaz de desenvolver uma simbolização dos problemas sociais fundamentais da sociedade moderna, que não depende nem de uma imitação da "natureza" da sociedade, nem de uma crítica sobre seus efeitos.¹⁸⁵

E ainda, conforme Paulo Ferreira da Cunha:

a verdade é que a função cinematográfica que nos importa é precisamente outra: não a de evasão, mas, pelo contrário, a de sugestão (levantamento) de problemas, a apresentação de outros ângulos para questões que o "árido e esqualido" fenômeno intrajurídico não consegue captar. Ou que vai captando com uma objetiva em grande medida deformadora...¹⁸⁶

Enquanto o sistema jurídico regula, o artístico inova. Sua observação será feita de forma desconstrutiva, seguindo a sua própria linguagem e autoreferência, com base em suas informações internas, porém sem se prender a imitações ou críticas. A obra de arte será feita sempre de forma original.

Neste sentido, compreender como a arte observa o direito não será algo cartesiano e sim abstrato.

¹⁸⁵ LUHMANN, Niklas. **Art as a Social System**. California: Stanford University Press, 2000. p. 243. Tradução livre de: "Compared to other intersystemic relationships--between law and politics, for example, between the health care system and the economy as an employment system, or between the economy and science--the art system is surprisingly isolated. This might explain why modern art is capable of developing a symbolization of fundamental social problems of modern society that relies neither on an imitation of society's "nature" nor on a critique of its effects."

¹⁸⁶ CUNHA, Paulo Ferreira da. Apresentação – Direito & Cinema: fundando uma nova área epistémica. In: GRÜNE, Carmela (Coordenadora). **Direito no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Saraiva Jur, 2017. p. 30.

2. A percepção do direito pela arte

A arte faz parte da sociedade desde seus primórdios, é um de seus alicerces e desempenha um importante papel nas investigações sobre as civilizações primordiais. A partir de seus rastros podemos analisar culturas antigas e observar a evolução social das suas bases até a Sociedade da Informação. Como uma representação do *zeitgeist* da sociedade que pertence, ela costuma demonstrar a cultura, os pensamentos, as preocupações, a política, as crenças e os interesses de uma época.

Ao longo da história, inúmeras foram as obras que representaram os elementos do sistema jurídico, como a representação de atos ou personagens relativos à aplicação do direito¹⁸⁷, representações que inspiravam reflexões sobre seus temas¹⁸⁸ ou, até mesmo, a representação simbólica da própria justiça, como a imagem de uma mulher vendada com uma espada em uma mão e uma balança na outra, e suas possíveis variações, a partir de uma conceituação greco-romana deste ideal. Porém, para a nossa análise, utilizaremos apenas o que concerne à arte como um sistema social, que surge a partir da modernidade.

Como o reflexo de uma sociedade, a arte moderna se caracteriza pela crescente complexidade social. A partir do século XIX, influenciada pelas revoluções industriais, pela revolução francesa e pelos avanços das novas tecnologias, a arte acompanha a mudança de pensamento de uma época e se ramifica, se reinventa. O Romantismo, caracterizado por suas visões contrárias ao Racionalismo e o Iluminismo, tem suas bases no nacionalismo inerente a época das grandes revoluções. Porém, conforme a sociedade (europeia) deste século começa a se estratificar, começa também a perder força este movimento sociocultural, dando espaço para novas formas de entretenimento, que, por sua

¹⁸⁷ Como o afresco pintado por Michelangelo finalizado em 1541 intitulado O Juízo Final, que retrata as noções de justiça durante a vigência do direito canônico na Europa. HAUSER, Arnold. *The Social History of Art: Volume II - Renaissance, Mannerism, Baroque*. Londres: Routledge, 1992. p. 52, XIX.

¹⁸⁸ Como, por exemplo, a peça de teatro da Grécia antiga intitulada Antígona, de Sófocles, que demonstra uma preocupação sobre o debate entre o Direito natural (jusnaturalismo) e o Direito positivo (juspositivismo) desde de 400 anos antes de Cristo. SÓFOCLES. *A Trilogia Tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. 15. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

vez, fomentariam o surgimento de novos movimentos artísticos, políticos e críticos.¹⁸⁹

Os novos estilos modernos atenderam a uma demanda social pela arte nos seus mais diversos aspectos. No início do século XX, surgem os movimentos: Fauvista; Futurista; a arte abstrata; o Cubismo, entre outros, e, conforme o século se desenvolve, grandes acontecimentos como as duas guerras mundiais e a crise de 1929, moldam a sociedade e fomentam ainda mais o surgimento de novos estilos artísticos como: o Expressionismo; o Dadaísmo; o Surrealismo etc.¹⁹⁰ Enfim, a arte como um sistema social se adapta as novas comunicações sociais que está à mercê, ao passo que se reafirma e diferencia assimilando novos estilos.

Durante a pós-modernidade podemos analisar criações dentro do sistema da arte e vários de seus subsistemas retratando o tema jurídico de forma contextual. Na pintura, por exemplo, na obra Guernica do artista espanhol Pablo Picasso, que retratou de forma cubista em 1937 os horrores provenientes das guerras. Na música, conforme as análises no caso brasileiro durante o período da ditadura militar e em 2013, no livro Direito e Rock, de Germano Schwartz. Ou até na literatura, como podemos observar desde a obra de Franz Kafka O Processo (que aborda de maneira metafórica o sistema jurídico¹⁹¹), até todo um movimento acadêmico de análise jurídica sobre a comunicação do subsistema da literatura com o jurídico.

Sobre este último ponto, existem inúmeros estudos que abordam este assunto. É o caso em países de língua inglesa como os Estados Unidos¹⁹² e a Inglaterra¹⁹³, países de línguas latinas como a Espanha¹⁹⁴, e, como não poderia

¹⁸⁹ HOBBSAWM, Eric H. *The Age of Revolution: 1789-1848*. Nova Iorque: Random House, 1996. p. 274 – 276.

¹⁹⁰ COTTINGTON, David. *Modern Art: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

¹⁹¹ KAFKA, Franz. *O Processo*. Alfragide: Leya, Sa, 2009.

¹⁹² Para não perder tempo nesta questão penas citarei um exemplo de cada país mencionado, até porque, as pesquisas sobre este assunto não são o escopo deste trabalho: SARAT, Austin. *Studies in Law, Politics, and Society: Special Issue - Law and Literature reconsidered*. Nova Iorque: Jai Press, 2008.

¹⁹³ POSNER, Richard A. *Law and Literature*. 3. ed. Londres: Harvard University Press, 2009.

¹⁹⁴ GONZÁLEZ, Elsa Marina Álvarez. El cine como recurso docente aplicable a la enseñanza del derecho administrativo. *Revista Jurídica de Investigación e Innovación Educativa*, Málaga, n. 11, p.97-108, nov. 2014. Disponível em: <<http://www.eumed.net/rev/rejie/11/cine.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2018.

deixar de ser, no Brasil¹⁹⁵. Este assunto parece ser uma fonte inesgotável de possibilidades para as mais diversas análises.

De maneira geral, o direito e seus elementos são assuntos recorrentes nas mais diversas searas artísticas, independentemente de sua época e, através de sua análise, podemos ver um espelho da complexidade social que existe conforme a comunicação destes.

3. Cinema

Sobre o início do século XX, Celso Sabadin explica:

A época, conhecida como Segunda Revolução Industrial, viu a Humanidade se desenvolver tecnologicamente em poucas décadas mais do que havia se desenvolvido em toda a sua milenar existência até então. Foi o momento em que o ferro se viu substituído pelo aço, e o vapor, pela energia elétrica e pelos derivados do petróleo. A maquinaria automática, a química industrial, a aceleração dos transportes, das comunicações e da urbanização deram origem a novas formas de organização social que transformaram o planeta em velocidade e proporção jamais vistas.¹⁹⁶

Foi nesta atmosfera de mudanças, complexidades e incertezas, que surgiu a sétima arte. Existe um debate sobre os primeiros inventores desta arte. Alguns dizem que foram os chineses mais de cinco mil anos antes de Cristo com os jogos das sombras, outros que foi Leonardo da Vinci no século XV e sua câmara escura, ou ainda, a lanterna mágica criada pelo alemão Athanasius Kirchner no século XVII. De qualquer forma a mais famosa “primeira apresentação” de um filme para um público ocorreu em 28 de dezembro de 1895, no *Le Grand Café*, no centro de Paris. Alguns filmes dos irmãos Lumière foram apresentados para um grupo de pessoas. Com as apresentações dos filmes *A Saída*¹⁹⁷ *A chegada do trem na Estação de Ciotat*¹⁹⁸. Neste mesmo ano, outras

¹⁹⁵ SCHWARTZ, Germano. **A Constituição, Literatura e o Direito**. Porto Alegre: Livraria do Advogado Editora, 2006.

¹⁹⁶ SABADIN, Celso. **A história do cinema para quem tem pressa**. Rio de Janeiro: Editora Valentina, 2018. p. 11.

¹⁹⁷ **A SAÍDA dos operários das usinas Lumière**. Direção de Auguste Lumière e Louis Lumière. França: Auguste Lumière e Louis Lumière, 1895. (1 min.), P&B.

¹⁹⁸ **A CHEGADA do Trem na Estação de Ciotat**. Direção de Auguste Lumière e Louis Lumière. França: Auguste Lumière e Louis Lumière, 1895. (1 min.), P&B.

apresentações como as dos irmãos Lumière também aconteceriam ao redor do globo¹⁹⁹, porém eles foram os primeiros a perceber o cinema como uma forma de entretenimento, como arte, enquanto os outros inventores estavam mais preocupados com o aspecto científico. Desta forma, os irmãos se empenharam em expandir o cinema pelo mundo, negociando a tecnologia pelos cinco continentes. No começo do século o cinema já estava inventado e difundido mundialmente.²⁰⁰

“Se Thomas Alva Edson (para os norte-americanos) e os irmãos Lumière (para praticamente a totalidade do mundo) viabilizaram o cinema como técnica, quem o levou à categoria de arte e espetáculo foi o parisiense Marie-Georges-Jean-Méliès.”²⁰¹ Conforme apontado por Celso Sabadin, as primeiras produções que chamaram atenção de forma artística foram as do escultor, pintor, ilusionista e titereiro Georges Méliès²⁰². Dono de um teatro onde apresentava espetáculos de vários estilos, passou em 1897 a se dedicar integralmente ao cinema, e com a sua bagagem artística, os primeiros filmes com efeitos especiais foram criados, com destaque para *Viagem à Lua*²⁰³ de 1902, considerado o primeiro filme de ficção científica do mundo.

Desta forma, a sétima arte estava consolidada. Da sua invenção até hoje, o cinema se ramificou em vários estilos, buscando adaptar-se às comunicações oriundas da complexa sociedade que o permeia e servindo assim como espelho para esta.

O nascimento do cinema norte-americano²⁰⁴ se deu no início do século XX, em um país (na época) majoritariamente rural²⁰⁵. Neste cenário o primeiro

¹⁹⁹ Thomas Edison, nos Estados Unidos, por exemplo. DIXON, Wheeler Winston; FOSTER, Gwendolyn Audrey. *A short history of film*. Nova Jersey: Rutgers University Press, 2008. p.7.

²⁰⁰ PARKINSON, David. *History of Film: Thames & Hudson world of art*. Londres: Thames & Hudson Ltda., 1995. p.16.

²⁰¹ SABADIN, Celso. *A história do cinema para quem tem pressa*. Rio de Janeiro: Editora Valentina, 2018. p. 26.

²⁰² Parte de sua história e obras são apresentadas em uma obra de Martin Scorsese de 2011: *A INVENÇÃO de Hugo Cabret*. Direção de Martin Scorsese. Estados Unidos da América: Gk Films e Infinitum Nihil, 2011. (127 min.), son., color. Legendado.

²⁰³ *VIAGEM à Lua*. Direção de Georges Méliès. França: Star Film, 1902. (14 min.), P&B.

²⁰⁴ Como escopo deste trabalho, abordaremos primordialmente filmes realizados nos Estados Unidos, motivo pelo qual os demais polos cinematográficos mundiais receberão menos atenção.

²⁰⁵ SABADIN, Celso, Op., cit., p 33.

grande filme realizado no Novo Mundo foi O Nascimento de uma Nação²⁰⁶, dirigido, escrito e produzido pelo cineasta David Llewelyn Wark Griffith, baseado no romance *The Clansman* de Thomas Dixon, Jr. O filme foi um sucesso comercial, segundo Nick Clooney:

O Nascimento de uma Nação foi apresentado por quarenta e quatro semanas consecutivas em Nova Iorque e, por um tempo, quatro salas adicionais tiveram que ser reservadas para acomodar a quantidade de pessoas. Antes de sair de cartaz, um milhão de nova-iorquinos pagaram para assistir. Apresentações também ocorreram da mesma forma em Boston e Chicago. Há um relato de que o filme foi exibido por doze anos consecutivos em alguns teatros do sul, saindo de cartaz apenas quando o som chegou ao cinema em 1927.²⁰⁷

Se, por um lado, o filme foi inovador em técnica e original como arte, por outro, a história narrada glorifica o extinto movimento racista de extrema direita Ku Klux Klan²⁰⁸. O diretor tentou reverter a situação com seu próximo filme *Intolerância*²⁰⁹, mas o filme não cativou o público da época.

Conforme os desdobramentos do século XX ocorriam, seus reflexos reverberavam no cinema. Com a Primeira Guerra Mundial, as indústrias cinematográficas europeias foram arrasadas, criando, assim, uma demanda que foi suprida pelo fortalecimento do cinema norte-americano, surgindo assim as grandes produtoras de Hollywood²¹⁰. Após a guerra, surgem novos movimentos que retratam a sociedade europeia pós-guerra: o Surrealismo, com destaque

²⁰⁶ **O NASCIMENTO de uma Nação.** Direção de D. W. Griffith. Estados Unidos da América: David W. Griffith Corp., 1915. (190 min.), P&B.

²⁰⁷ CLOONEY, Nick. *The Movies That Changed Us: Reflections on the Screen*. Nova Iorque: Atria Books, 2002. p. 286. Tradução livre de: “*The Birth of a Nation ran forty-four consecutive weeks in New York, and, for a time, four additional theaters had to be booked to accommodate the overflow. Before the run was over, one million New Yorkers had paid to see it. There were identical runs in Boston and Chicago. There is a report that the movie ran for twelve consecutive years in a few Southern theaters, yielding only when sound came to the movies in 1927.*”

²⁰⁸ O Ku Klux Klan deixou de existir em 1870, porém a pós a exibição do filme pelo território norte-americano, o movimento surgiu novamente. Uma demonstração robusta do poder do cinema em influenciar a sociedade, porém, infelizmente, neste caso fomentou o ódio e o racismo. PARKINSON, David. *History of Film: Thames & Hudson world of art*. Londres: Thames & Hudson Ltda., 1995. p. 25 – 26.

²⁰⁹ **INTOLERÂNCIA.** Direção de D. W. Griffith. Estados Unidos da América: David W. Griffith Corp., 1916. (182 min.), P&B.

²¹⁰ SABADIN, Celso. **A história do cinema para quem tem pressa**. Rio de Janeiro: Editora Valentina, 2018. p. 60 – 62.

para o filme espanhol *Um Cão Andaluz*²¹¹ (1928), e o Expressionismo Alemão²¹², com filmes inovadores como *O gabinete do doutor Caligari*²¹³ (1920) e *Metrópoles*²¹⁴ (1927), são bons exemplos do clima social desta época.

Após temos a chamada Era de Ouro de Hollywood, com a quebra da bolsa de valores de Nova Iorque em 1929 que fomentou a grande depressão. Esta foi uma das principais razões do crescimento do cinema hollywoodiano, um dos negócios mais perceptíveis e rentáveis da época, pois era a forma mais imediata de fazer com que as pessoas que passavam pela crise conseguissem se distanciar da realidade a partir de um mundo de sonhos e fantasias. Graças a isso este foi um período relevante para a história do cinema. Com o advento dos filmes falados, a revolução do Technicolor (câmera que filmava em 3 cores) e o desenvolvimento de ainda mais gêneros cinematográficos. Durante a década de 1920 viveu-se o tempo do cinema mudo, com outro tipo de linguagem de atuação e produção nos cinemas. Em decorrência disso muitas estrelas do cinema mudo desapareceram por não aderirem à transição do mudo ao falado. Então, com as novas tecnologias de cores e som, foi possível redirecionar a sétima arte para movimentos nunca antes pensados, gerando o seu amadurecimento artístico, fazendo com que a indústria cinematográfica desenvolvesse fortes narrativas e novos gêneros de películas, tais como os filmes de gangster, que logo ficaram populares, os musicais, que, a princípio, eram adaptações da Broadway, filmes de realismo social, comédias, novos filmes de horror etc.²¹⁵

Um dos primeiros marcos para a época foi o lançamento do filme *Anjos do Inferno*²¹⁶ em que a estrela dos filmes mudos, Greta Garbo, falou pela primeira

²¹¹ **UM CÃO ANDALUZ.** Direção de Luis Buñuel. Roteiro: Luis Buñuel e Salvador Dalí. 1929. (21 min.), P&B.

²¹² “Em momentos de crise e abalo social, é comum vermos as artes se apresentarem de modo mais contundente, interpondo como elemento crítico e participativo. Mesmo não sendo o expressionismo cinematográfico explicitamente contra o sistema político vigente, esse movimento conseguiu criar uma atmosfera em seus filmes que hoje muito nos diz sobre a vida na Alemanha dos anos 1920.” FIALHO, Marco Aurélio Lopes. **Sombras que Assombram: O expressionismo no cinema alemão.** Rio de Janeiro: Sesc., 2013.

²¹³ **O GABINETE do Doutor Caligari.** Direção de Robert Wiene. Alemanha: Decla-bioscop, 1920. (71 min.), P&B. Legendado.

²¹⁴ **METRÓPOLES.** Direção de Fritz Lang. Alemanha: Ufa, 1927. (148 min.), P&B. Legendado.

²¹⁵ DIXON, Wheeler Winston; FOSTER, Gwendolyn Audrey. **A short history of film.** Nova Jersey: Rutgers University Press, 2008. p. 89 – 96.

²¹⁶ **ANJOS do Inferno.** Direção de Howard Hughes. Estados Unidos da América: The Caddo Company, 1930. (127 min.), son., P&B. Legendado.

vez em cena. No mesmo ano foi também lançado o filme *O Presídio*²¹⁷, o primeiro do subgênero melodrama prisional, produzido em Hollywood pela Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Houve, concomitantemente, a estreia do primeiro jornal de cinema do mundo, *The Hollywood Reporter*. As estrelas do cinema apareceram nesta época, nomes como Katharine Hepburn, Clark Gable, Fred Astaire e Ginger Rogers, começaram a circular. Também foi a época de personagens icônicos, como o Marinheiro Popeye, Pato Donald, Pateta, todos criados e lançados no início dos anos 1930. Já na área dos musicais, tivemos com Rouben Mamoulian, um diretor da Broadway de sucesso, a crescente produção deste novo gênero cinematográfico. Mamoulian foi o grande responsável pela ascensão do gênero, uma vez que inovou ao adotar uma linguagem diferente daquelas usadas em palco, que não eram tão adequadas às câmeras. Com isso produziu filmes de sucesso, tais como *Ama-me Esta Noite*²¹⁸.

O surgimento do filme em cores, por sua vez, também revolucionou o subsistema da arte. O primeiro a ser produzido em duas cores foi *Annabelle Butterfly Dance*²¹⁹, um curta-metragem pintado à mão. Embora não haja consenso, o filme considerado como o primeiro a ser feito em technicolor, foi o curta-metragem animado *Flores e Árvores*²²⁰ produzido por Walt Disney.

Foi também a época do lançamento de dois populares filmes: *O Mágico de Oz*²²¹ e *...E o Vento Levou*²²², ambos dirigidos por Victor Fleming e lançados simultaneamente no ano de 1939, considerado um dos mais prósperos da Era de Ouro de Hollywood²²³.

Na Europa, o trabalho de realizadores franceses, como Jean Renoir, Jean Vigo, René Clair e Marcel Carné retratavam um prenúncio do confronto mundial

²¹⁷ **O PRESÍDIO**. Direção de George W. Hill. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer, 1930. (87 min.), son., P&B.

²¹⁸ **AMA-ME Esta Noite**. Direção de Rouben Mamoulian. Estados Unidos da América: Paramount Pictures, 1932. (104 min.), son., P&B. Legendado.

²¹⁹ **ANNABELLE Butterfly Dance**. Direção de William Kennedy Dickson. Estados Unidos da América: Continental Commerce Company, 1894. (40 segs.), color.

²²⁰ **FLORES e Árvores**. Direção de Burt Gillett. Produção de Walt Disney. Estados Unidos da América: Walt Disney Productions, 1932. (8 min.), son., color.

²²¹ **O MÁGICO de Oz**. Direção de Victor Fleming. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer, 1939. (101 min.), son., color. Legendado.

²²² **...E o Vento Levou**. Direção de Victor Fleming. 1939. (238 min.), son., color. Legendado.

²²³ PARKINSON, David. *History of Film: Thames & Hudson world of art*. Londres: Thames & Hudson Ltda., 1995. p.98 – 100.

que estava por vir. A Alemanha produzia mais de 200 filmes por ano antes da guerra, destacando-se os trabalhos de Fritz Lang e G.B.Pabst. Após a ascensão de Hitler em 1933, a indústria cinematográfica alemã passou a ser comandada pelo Ministro da Propaganda, Joseph Goebbles, dando origem a intensas e profundas homenagens ao fascismo, tal como no filme de Leni Riefenstahl, *O Triunfo da Vontade*²²⁴. Na Espanha, o cinema passou a ser comandado pela Companhia Industrial del Film Español e, com a ascensão de Francisco Franco no final da década, os filmes passaram para a mão do Estado. Na União Soviética a maior parte das produções era constituída por dramas, adaptações literárias e acontecimentos históricos, destacando-se o trabalho do realizador Sergei Eisentein.

A indústria cinematográfica na década de 1940 foi fortemente marcada pelos efeitos da Segunda Guerra Mundial. Houve um reflexo considerável tanto no número de filmes produzidos quanto nos temas abordados. Se, por um lado, a maioria dos países europeus, que estavam sendo fortemente afetados pela guerra, reduziu drasticamente a sua produção, por outro, tivemos a ascensão dos filmes de propaganda na União Soviética e na Alemanha, como forma de enaltecer e divulgar os respectivos regimes. Na França destacaram-se os trabalhos de Marcel Carné e Robert Bresson, expoentes do realismo poético francês. Na mesma época, foi lançado o primeiro filme americano de Hitchcock. Aliás, os Estados Unidos apenas entrariam oficialmente na Guerra em 1941 com o ataque a Peral Harbor, porém os cineastas já abordavam temas antinazista como: *Casei-me com um Nazista*²²⁵ e *O Homem que Quis Matar Hitler*²²⁶. Assim como a Alemanha e URSS, no momento que os Estados Unidos declaram oficialmente guerra ao Eixo é iniciado um intenso processo de colocar a indústria cinematográfica a serviço do Estado, levantando moral, ou encerrando dicções sobre o comprometimento popular com os interesses do Estado. Neste cenário, surgem filmes como: *A Canção da Vitória*²²⁷, que retrata a história de um artista

²²⁴ **TRIUNFO da Vontade.** Direção de Leni Riefenstahl. Alemanha: Reichsparteitagfilm, 1935. (114 min.), son., P&B. Legendado.

²²⁵ **CASEI-ME com um Nazista.** Direção de Irving Pichel. Estados Unidos da América: 20th Century Fox, 1940. (77 min.), son., P&B. Legendado.

²²⁶ **O HOMEM Que Quis Matar Hitler.** Direção de Fritz Lang. Estados Unidos da América: 20th Century Fox, 1941. (105 min.), son., P&B. Legendado.

²²⁷ **A CANÇÃO da Vitória.** Direção de Michael Curtiz. Estados Unidos da América: Warner Bros., 1942. (126 min.), son., P&B. Legendado.

desolado por não ter ido ao fronte de batalha e *A Sétima Cruz*²²⁸ sobre um grupo de prisioneiros que escapou de um campo de concentração. Por outro lado, um dos filmes mais significativos à época, apesar de ser um dos mais críticos sobre a guerra, não foi realizado com incentivo governamental. O Grande Ditador de Charles Chaplin lançado em 1940 foi um sucesso de crítica e audiência.

O governo norte-americano apostou na indústria do cinema de todas as formas que pode. Atores famosos faziam aparições para as tropas, cineastas foram enviados para Europa e África para cobrir as batalhas, até o estreitamento dos laços políticos com o Brasil foi batizado com a criação de um personagem brasileiro pela Disney, o Zé Carioca.²²⁹

Com as consequências geradas pela Segunda Grande Guerra tivemos, na década de 1950, o desenvolvimento de uma nova mentalidade cinematográfica. Nos Estados Unidos ocorreu o enfrentamento desta indústria com o Estado, devido uma decisão do Supremo Tribunal que obrigou os estúdios a fecharem boa parte das suas salas de cinema. Foi também a época do surgimento da televisão, o que acarretou em uma nova produção destinada ao pequeno ecrã e, conseqüentemente, na diminuição do público que buscava as salas de cinema. Para atrair novamente a atenção dos telespectadores os estúdios investiram em novas tecnologias, como o 3D e os sistemas de projeção de grande formato.

Com a atmosfera pós-segunda guerra e início de guerra fria a desconfiança pairava, vizinhos podiam ser espiões, os retratos cinematográficos deixaram marcas de uma guerra em uma sociedade que não seria mais cativada por filme do corriqueiro bem contra o mal. Surgiu espaço para invenção dos filmes Noir²³⁰. Na Europa, as produções cinematográficas se recuperavam de um período obscuro do pós-guerra, marcando uma época de criatividade e ruptura com antigos paradigmas. Temos como principal expoente deste

²²⁸ **A SÉTIMA Cruz.** Direção de Fred Zinnemann. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer, 1994. (110 min.), son., P&B. Legendado.

²²⁹ SABADIN, Celso. **A história do cinema para quem tem pressa.** Rio de Janeiro: Editora Valentina, 2018. p. 109 – 113.

²³⁰ Uma variação de filme policial, que deriva dos romances e suspenses da época da Grande Depressão, mas segue a influência dos filmes de terror e do expressionismo alemão.

movimento a *Nouvelle Vague*²³¹, inaugurando uma nova estética, mais livre e realista, com aqueles que se tornaram grandes nomes do cinema francês, como François Truffaut e Jean Luc-Godard.

Na década de 1960, além da ascensão da *Nouvelle Vague*, tivemos o desenvolvimento do Cinema Novo no Brasil, destacado pelo foco na igualdade social e intelectualismo, que, por sua vez, (também) criticava o artificialismo e a alienação atribuídos ao cinema norte-americano. Este Cinema Novo foi dividido em dois períodos: o primeiro período, de 1960 a 1964, observamos os primeiros trabalhos de diretores como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Paulo César Seraceni. Já o segundo, de 1964 a 1968, dialoga com a agitada agenda imposta pela ditadura militar. Vale ressaltar que esta foi a época de estreia de diretores consagrados mundialmente, como Woody Allen, Roman Polanski, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, cujas obras reverberam influências e debates cinematográficos e sociais até hoje. Foi a chamada Contracultura.

Nos anos 1960, com o advento da televisão e a compra de grandes estúdios de Hollywood por conglomerados empresariais que apenas visavam lucro²³², a sétima produzida passou a ser pautada no viés econômico. Porém este não se comunica por um acoplamento com os sistemas psíquicos como faz o sistema da arte. Esta empreitada fez com que o cinema Hollywoodiano se descaracterizasse como arte e passasse a ser comércio, insumo, mercadoria. Porém, a sociedade estava mudando, em 1963 a banda *The Beatles* lançava seu primeiro disco, o presidente norte-americano John F. Kennedy foi assassinado e manifestações contrárias a Guerra do Vietnã apareciam. Nos meados da década de 1960, o movimento hippie ganhou força, 40% da população norte-americana tinha menos de 20 anos, a Revolução Cultural Chinesa ocorreu em 1966, em 1967 Che Guevara é assassinado, em 1968 foi Martin Luther King e também ocorrem os movimentos estudantis que paralisam

²³¹ A *New Wave* do cinema francês era caracterizada pela juventude de diretores e atores, e sua energia transgressiva. A ideia era quebrar os paradigmas cinematográficos norte-americanos que foram largamente disseminados durante o pós-guerra. Uma França se reerguendo, cansada de invasões culturais (afinal, durante grande parte da segunda guerra eles foram ocupados pela Alemanha Nazista. Surge então como num reflexo natural dessas imposições, a inovação jovial e subversiva do cinema nacional Frances. Com pouco dinheiro e pouco interesse pelas formalidades heroicas hollywoodianas. SABADIN, Celso, op. cit., p. 140 – 144.

²³² De outra forma não poderia ser, pois eles fazem parte do sistema econômico e sua comunicação é lucro/não lucro.

Paris. O mundo estava mudando e a mudança era rápida. A sétima arte norte-americana não ficaria engessada pelos conglomerados. Filmes inovadores como *Bonnie e Clyde – Uma Rajada de Balas*²³³ (1967) e *2001: Uma Odisseia no Espaço*²³⁴ (1968) surgiram como representações destas mudanças sociais, os filmes não mais trariam a engessada história heroica padrão, surgiria assim a Nova Hollywood.²³⁵

Esta era foi caracterizada pela liberdade que os diretores tiveram, com a quebra de grandes estúdios, eles passaram a ser peça chave na produção de filmes. Os produtores perderam a posição de chefes da indústria cinematográfica. Ou seja, o projeto criativo deixou de ser influenciado pelo sistema econômico e voltou a ser artístico. Nesta época surgiram filmes artisticamente inovadores, realizados de maneira livre por seus diretores e idealizadores. Pode-se dividir esses diretores em dois grupos: os que nasceram nos anos 1930, como por exemplo Francis Ford Coppola, Stanley Kubric, Woody Allen, Dennis Hopper, Robert Benton, e os diretores da geração *baby boom*, como Martin Scorsese, David Lynch, Steven Spielberg e George Lucas. Esta era iria durar até os anos de 1980, quando se inicia a era do *Blockbuster*²³⁶.

Caracterizada pelas grandes bilheterias e o advento dos sistemas de vídeo caseiros como o VHS e, após, o DVD, o cinema se popularizava. A quantidade de salas aumenta, os filmes passam a contar com valores inéditos para suas produções, a indústria começa a experimentar o mercado novo: lançar produtos sobre filmes e personagens, fazer propaganda de produtos nos filmes, vendas casadas de produtos nas salas de cinema. Ou seja, conforme a complexidade social aumentou, o subsistema do cinema acompanhou e gerou mais informação. Observamos os demais sistemas, psíquicos e econômico, por exemplo, lutando para se adaptar as essas inovações. Conforme se deu o avanço das tecnologias, tornou-se mais barato produzir filmes, assistir filmes e

²³³ **BONNIE e Clyde - Uma Rajada de Balas.** Direção de Arthur Penn. Estados Unidos da América: Warner Bros.-seven Arts, 1967. (111 min.), son., color. Legendado.

²³⁴ **2001: Uma Odisseia no Espaço.** Direção de Stanley Kubrick. Estados Unidos da América: Metro-goldwyn-mayer e Stanley Kubrick Productions, 1968. (142 min.), son., color. Legendado.

²³⁵ SABADIN, Celso. **A história do cinema para quem tem pressa.** Rio de Janeiro: Editora Valentina, 2018. p. 145 – 150.

²³⁶ Este termo em inglês, que pode ser traduzido como arrasa-quarteirão, é normalmente utilizado para caracterizar obras como filmes ou livros cuja produção e/ou sucesso comercial e popular foram enormes comparados com a média de suas mídias.
<https://en.oxforddictionaries.com/definition/blockbuster>

divulgar conteúdo. Na Sociedade da Informação a dinamicidade na propagação de informação é uma característica principal, e o subsistema do cinema não ficou para trás. Conforme as comunicações eram percebidas pelo sistema, estreias de cinema passaram a ocorrer em vários países simultaneamente, empresas de compartilhamento de dados pela internet surgiram, redes sociais, Netflix. O cinema sobrevive ao passo que se autoreferencia, se adaptando as novas comunicações e gerando suas próprias, desta forma, ele alcança um certo destaque na atual sociedade. Nunca foram produzidos tantos filmes, sobre os mais diversos assuntos, com as mais diversas tecnologias e influências, dos mais diferentes estilos e gêneros. As fronteiras territoriais passaram a (virtualmente) deixar de existir. Filmes de diversas línguas alcançam prestígio global como o brasileiro *Cidade de Deus*, o francês *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain*²³⁷, a animação japonesa *A Viagem de Chihiro*²³⁸, entre outros.²³⁹

A Sociedade da Informação é caracterizada pelo aumento exponencial de sua complexidade, porém o subsistema do cinema conseguiu se adaptar.

Importante ressaltar que, para Luhmann, a evolução da comunicação do cinema (sua história) se dá a partir de sua autoreferência, ou seja, apenas utilizando-se de seus próprios elementos, porém, o novo, nesta específica ótica da arte, será assim considerado e percebido uma vez que haja uma descontinuidade social, não dentro do sistema artístico, mas sim em relação aos sistemas religiosos, políticos, e os demais (que possuem menor importância para a evolução da arte).²⁴⁰

Ou seja, a comunicação deste subsistema da arte se renovará através de seus próprios elementos, seguindo uma linearidade artística condizente com a sua época e com as expectativas do ambiente em que se encontra²⁴¹. Porém ela

²³⁷ **O FABULOSO Destino de Amélie Poulain.** Direção de Jean-pierre Jeunet. França: Canal+, France 3 Cinéma, Ugc e Ugc Fox Distribution, 2001. (122 min.), son., color. Legendado.

²³⁸ **A VIAGEM de Chihiro.** Direção de Hayao Miyazaki. Japão: Studio Ghibli, 2001. 125, son., color. Legendado.

²³⁹ NOWELL-SMITH, Geoffrey. *The History of Cinema: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2018. p. 102 - 104.

²⁴⁰ LUHMANN, Niklas. A obra de arte e a auto-reprodução da arte. In: OLINTO, Heidrun Krieger. **Histórias de literatura: as novas teorias alemãs.** São Paulo: Ática, 1996. p. 246.

²⁴¹ Mesmo quando um filme retrata uma história do passado (ou do futuro), a história sempre é contada de uma maneira contemporânea, pois a obra, o artista e a audiência são contemporâneos, servindo sempre como uma metáfora pra o presente. **O GUIA Pervertido do Cinema.** Direção de Sophie Fiennes. Roteiro: Slavoj Žižek. Reino Unido: Mischief Films e Amoeba Film, 2006. (150 min.), son., color. Legendado.

será percebida como original quando irritar os demais sistemas enquanto comunica sobre assuntos delicados referentes à ordem social. É o caso, por exemplo, dos filmes que tratam sobre o sistema jurídico.

3.1. A percepção do direito pelo cinema

Para analisarmos os filmes que tratam sobre a temática jurídica, utilizaremos a divisão apresentada por Paulo Ferreira da Cunha, distinguindo os assuntos em dois grupos²⁴².

O primeiro analisa as lições que podem ser obtidas para o sistema jurídico da interpretação de filmes com temáticas pertinentes. Ou seja, filmes que não tenham como enfoque principal o sistema jurídico e seus elementos, mas poderão utilizar-se destes de formas metafóricas, ou simplesmente como temas secundários das narrativas. Este grupo de filmes caracterizado pelas histórias do cinema, subsidia o direito com novas forma de perceber a sociedade. Para este trabalho, este grupo de filmes será intitulado como: filmes com direitos.

O segundo grupo trata dos filmes cujo tema principal seja o direito, a encenação do sistema jurídico. Estes filmes servirão como elo entre sociedade de direito, pois ilustrarão uma realidade diversa de muitos espectadores. Da mesma forma que o primeiro, o sistema jurídico também se beneficia por esta análise. Este grupo que trata das especificidades do cinema será intitulado: filmes sobre direitos.

Desta forma poderemos compreender melhor a observação do sistema jurídico pelo subsistema do cinema.

3.1.1. Filmes com direitos

O primeiro grupo de filme que analisaremos são compostos por uma percepção subjetiva do direito. Estes filmes não têm uma temática jurídica, mas retratam reflexos das comunicações deste sistema na sociedade, ou na história

²⁴² CUNHA, Paulo Ferreira da. Apresentação – Direito & Cinema: fundando uma nova área epistémica. In: GRÜNE, Carmela (Coordenadora). **Direito no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Saraiva Jur, 2017. p. 30 – 35.

retratada. Para exemplificar utilizaremos dois filmes: *Laranja Mecânica*²⁴³ e *Cidade de Deus*²⁴⁴.

O primeiro filme, dirigido e escrito pelo cineasta norte-americano Stanley Kubrick, foi uma livre adaptação do livro homônimo de Anthony Burgess, retrata uma possível sociedade futurística distópica. A localização ou a data dos eventos não são informadas. A trama se desenvolve em três momentos. No primeiro momento são retratadas atrocidades pelo personagem principal, Alex, um adolescente que vive com seus pais em um subúrbio. Líder de uma gangue, o garoto apenas obedece a si mesmo. Com um figurino específico e usando máscaras, ele e sua gangue espancam, estupram, espalham o terror onde passam como se organicamente tivessem a necessidade de satisfazer suas vontades de ultraviolência²⁴⁵. Traído por sua gangue, que sofria nas mãos tirânicas de seu líder, Alex é preso pela polícia por assassinato. No segundo momento acompanhamos o jovem na prisão, onde, para reduzir sua pena, ele concorda em submeter-se a um tratamento experimental que poderá remover os impulsos violentos e sexuais da sua mente. Após o tratamento e livre dos impulsos, Alex é reinserido na sociedade, onde acaba tornando-se vítima de violências e tramas cometidas por suas vítimas (do início do filme) e pelo governo.

O filme aborda vários pontos interessantes para os debates criminológicos, sociológicos e filosóficos jurídicos. Seria a violência de Alex um fruto da sociedade? De quais formas os criminosos deveriam ser reinseridos na vida cotidiana? O próprio título do filme (e do livro) se refere a algo que parece orgânico, mas é robótico: teremos nós arbítrio frente as informações pelas quais somos bombardeados diariamente? Ou até, sobre as políticas governamentais

²⁴³ **LARANJA Mecânica**. Direção de Stanley Kubrick. Estados Unidos da América: Polaris Productions e Hawk Films, 1971. (136 min.), son., color. Legendado.

²⁴⁴ **CIDADE de Deus**. Direção de Fernando Meirelles. Brasil: O2 Filmes e Globo Filmes, 2002. (130 min.), son., color.

²⁴⁵ Termo utilizado no livro e no filme para caracterizar atos de violência exagerada e sem motivação. A violência pela violência. BURGESS, Anthony. **A Laranja Mecânica**. São Paulo: Ediouro, 1992.

e seus resultados legais? Aliás, a obra possibilita todo um debate sobre o sistema prisional^{246, 247, 248}.

De uma maneira geral, um filme que utiliza técnicas cinematográficas para criar uma empatia com o violento adolescente, como escolha de música clássica para representar a subjetividade de uma ideologia²⁴⁹, mostra-nos a possibilidade de uma nova visão sobre a sociedade e o direito para um possível debate, mesmo que este não seja o tema principal tratado na obra.

Do mesmo modo, porém a partir de outro ponto de vista, temos o segundo exemplo, o filme brasileiro *Cidade de Deus*, dirigido por Fernando Meirelles, é uma adaptação do romance homônimo de Paulo Lins. O filme trata da evolução de uma favela no Rio de Janeiro chamada de *Cidade de Deus* e, junto com ela, o crescimento de seus moradores, da comunidade e da violência. O personagem narrador, Buscapé, nasceu e cresceu na cidade e ele, assim como os demais moradores, não vislumbram a possibilidade de quebrar o ciclo de violência, nem de sair da favela. Nas palavras do próprio diretor:

No livro, e na vida real, há apenas três opções para o futuro desses garotos: a morte prematura (por traição, por um ataque de algum inimigo ou pela polícia), a cadeia ou entrar para a igreja. No filme essas

²⁴⁶ PEREIRA, Rita. *A Clockwork Orange: Criminology in the big screen*. Lisboa: Faculdade de Direito Universidade Nova Lisboa, 2013. Disponível em: <https://www.academia.edu/7743872/A_Clockwork_Orange_-_Criminology_in_the_Big_Screen>. Acesso em: 05 set. 2018.

²⁴⁷ COIMBRA, Amanda Cruz; SANTOS, Cleidmar Avelar. As abordagens das teorias sobre crime: Um diálogo com a obra *Laranja Mecânica* de Stanley Kubrick. Brasil: **Jus.com.br**, 2016. Disponível em: <<https://jus.com.br/artigos/53613/as-abordagens-das-teorias-sobre-crim>>. Acesso em: 05 ago. 2018.

²⁴⁸ ROBERTO, Isabella. Crime e Castigo em *A Laranja Mecânica*, de Anthony Burgess: Abordagem Criminológica dos Usos da Violência. **Revista Electrónica de Estudos Angloamericanos /an Anglo-american Studies Journal 2.**, Brasil, p.59-82, 2008. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt>>. Acesso em: 08 ago. 2018.

²⁴⁹ Ao longo do filme e principalmente nas cenas violentas, ouvimos a 9ª Sinfonia de Beethoven que, aliás (e não por um acaso), é a música favorita do protagonista, porém após seu tratamento ela não consegue ouvi-la sem passar mal, chegando até a tentar cometer suicídio. O específico trecho tocado repetidas vezes no filme, que faz referência ao poema alemão *Ode a Alegria*, é comumente percebido como uma ode a própria humanidade, inspirando liberdade e fraternidade ente as pessoas. Desta forma ela já foi usada nos mais variados eventos políticos: na Alemanha Nazista foi utilizada durante grandes eventos públicos; na União Soviética a música era tocada em eventos como se fosse comunista; foi tocada na China durante a Revolução Cultural; o governo de extrema direita da Rodésia, antes de se tornar Zimbábwe, usava a sinfonia como hino; e muitos outros exemplos. **O GUIA Pervertido da Ideologia**. Direção de Sophie Fiennes. Roteiro: Slavoj Žižek. Reino Unido: Remko Schnorr, 2012. (136 min.), son., color. Legendado.

três saídas são apresentadas. Trabalhar e levar uma vida como um cara de classe média não faz parte do repertório nem da aspiração dos traficantes, nem no filme nem na vida real.²⁵⁰

Este tipo de representação cinematográfica realista evidencia, de forma artística o ciclo vicioso de algumas realidades periféricas. Expondo uma sociedade dentro de outra sociedade, com seus próprios códigos, ordenamentos e regras²⁵¹. Criando, assim, uma atmosfera de observação propensa a alguns debates jurídicos e sociais, como a retratação de como a pobreza gera violência (e não o inverso)²⁵², sobre a falta de escolas e ações sociais nas comunidades, dificultando assim uma ascensão social, e até sobre a ocupação militar de periferias. Sobre este último ponto, Álvaro de Azevedo Gonzaga comenta:

Dizemos do extermínio do traficante como solução para o tráfico ou da ocupação militar das comunidades como solução para a violência urbana, que há muito têm falhado na resolução da problemática de segurança pública e que têm propagado mais violação de direitos humanos do que assegurado a paz e a ordem.²⁵³

Enfim, mesmo que o sistema jurídico não seja retratado em um filme, muito ainda se pode tirar desta observação indireta do direito pelo sistema artístico.

3.1.2. Filmes sobre direitos

²⁵⁰ Entrevista de Fernando Meirelles à revista Carta Capital. Disponível em <<https://montagemcinema.blogspot.com/2002/06/os-caminhos-da-violencia-alfredo-maney.html>> Acesso em: 05 ago. 2018.

²⁵¹ LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil Ltda., 2012.

²⁵² SHIRD, Kevin. *Violence is a symptom of poverty, not a cause*. **The Hill**, Washington, D.C. 03 jun. 2017. Disponível em: <<https://thehill.com/blogs/pundits-blog/crime/322568-violence-is-a-symptom-of-poverty-not-a-cause>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

²⁵³ GONZAGA, Álvaro de Azevedo. Cidade de Deus – um retrato do preconceito. In: GRÜNE, Carmela (Coordenadora). **Direito no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Saraiva Jur, 2017. p. 107.

Uma outra forma de observação é a dos filmes que tratam como tema central o ambiente jurídico. Para ilustrar estas comunicações analisaremos os filmes *Doze Homens e uma Sentença*²⁵⁴ e o documentário brasileiro *Justiça*²⁵⁵.

O primeiro filme é uma adaptação de uma peça feita para televisão, produzido nos Estados Unidos pelo cineasta Sidney Lumet, em 1954. Ele retrata a história de um júri que tem o dever de deliberar acerca de um homicídio supostamente cometido por um garoto de 19 anos, decidindo se ele deveria ou não ser considerado culpado e condenado à pena de morte. No início da trama, ainda na corte de julgamentos, o juiz relembra os jurados que a decisão deverá ser unânime e que não pode haver nenhuma dúvida sobre o veredicto (frente ao princípio da presunção de inocência). Os jurados vão a uma sala reservada para debaterem e procederem à votação e, o que inicialmente parecia uma decisão óbvia (o garoto deveria ser considerado culpado) passa a ser questionado quando o jurado número 8 afirma haver insuficiência de provas para incriminar o rapaz. É então instaurado um acalorado debate entre os presentes, que se desdobra a partir das análises feitas pelo supracitado jurado acerca dos testemunhos prestados e provas apresentadas. Fica claro, no decorrer do filme, que as considerações quanto à culpa do garoto eram embasadas mais no preconceito por sua condição social do que pelos fatos em si. Os personagens não possuem nomes, são apresentados apenas por números e profissões, o que facilita a associação de um estereótipo, auxiliando a compreensão do filme. Porém, no decorrer do filme somos surpreendidos pela evolução orgânica dos personagens, criamos empatia. Para Gabriel Lacerda:

O filme aborda dramaticamente um dos temas essenciais do direito. Existe necessariamente, no caso dos fatos cobertos no roteiro, uma verdade absoluta: ou o réu cometeu ou não cometeu o crime que está sendo acusado. Mas essa verdade absoluta não pode ser atingida pelos jurados. É impossível ter certeza plena do que ocorreu exatamente. Não obstante, o júri tem que deliberar e emitir um

²⁵⁴ **DOZE Homens e uma Sentença.** Direção de Sidney Lumet. Produção de Henry Fonda e Reginald Rose. Estados Unidos da América: Orion-nova Productions, 1957. (96 min.), son., P&B. Legendado.

²⁵⁵ **JUSTIÇA.** Direção de Maria Augusta Ramos. Brasil: 2004. (107 min.), son., color.

veredicto de culpado ou inocente, à luz de depoimentos e indícios, nenhum dos quais inquestionável.²⁵⁶

Este é um exemplo de como a arte pode ser utilizada para retratar o direito. Além disso, as técnicas de câmera utilizadas no filme nos transportam para o sistema jurídico. Nas palavras de Roger Ebert:

O filme funciona como um livro didático para diretores interessados em como as escolhas de lentes afetam o humor. Abaixando gradualmente sua câmera, Lumet ilustra outro princípio de composição: uma câmera mais alta tende a dominar; uma câmera mais baixa tende a ser dominada. Quando o filme começa, olhamos para os personagens de cima, e o ângulo sugere que eles podem ser compreendidos e dominados. No final, eles pairam sobre nós e nos sentimos oprimidos pela força de sua paixão.²⁵⁷

Os diálogos apresentados impulsionam uma reflexão ainda atual sobre a eficácia do sistema judiciário. Uma vez submersos no mundo do cineasta, os espectadores são apresentados a uma nova realidade, o que os aproxima do sistema jurídico e instiga o questionamento sobre seus temas.

Não é incomum a apresentação de advogados como salvadores, retratados de uma forma heroica pelos mais diversos estilos, como por exemplo, no drama *Tempo de Matar*²⁵⁸ ou na comédia *O Mentiroso*²⁵⁹, este tipo de filme fomenta o credo no sistema jurídico e demonstra a confiança sistêmica.

Por um outro lado, o documentário brasileiro *Justiça* (2004), da cineasta Maria Augusta Ramos, mostra uma outra face do sistema. Na primeira cena, somos introduzidos ao tema central do documentário. Um jovem negro presta seu depoimento sobre sua prisão, frente a um juiz, o escrevente e uma defensora

²⁵⁶ LACERDA, Gabriel. **O Direito no Cinema**: relato de uma experiência didática no campo do direito. Rio de Janeiro: Editora FGV 2017. p. 23.

²⁵⁷ EBERT, Roger. **The Great Movies II**. Nova Iorque: Broadway Books, 2005. Tradução livre de: "The movie plays like a textbook for directors interested in how lens choices affect mood. By gradually lowering his camera, Lumet illustrates another principle of composition: A higher camera tends to dominate; a lower camera tends to be dominated. As the film begins we look down on the characters, and the angle suggests they can be comprehended and mastered. By the end, they loom over us, and we feel overwhelmed by the force of their passion."

²⁵⁸ **TEMPO de Matar**. Direção de Joel Schumacher. Estados Unidos da América: Regency Enterprises, 1996. (149 min.), son., color. Legendado.

²⁵⁹ **O MENTIROSO**. Direção de Tom Shadyac. Estados Unidos da América: Imagine Entertainment, 1997. (86 min.), son., color. Legendado.

pública nomeada para advogar no caso. No relatório da ocorrência consta que o rapaz foi preso em flagrante, acusado do roubo de uma casa durante uma festa de Carnaval. O réu alega a sua inocência e solicita a transferência para uma prisão especial frente ao fato que o espectador já constatou, ele é cadeirante. O juiz alega não poder atender à solicitação e informa que a defensora irá analisar o caso e pleitear o que julgar ser correto.

De uma maneira visceral, o documentário acompanha a vida de uma defensora pública do Rio de Janeiro, sobretudo no caso de Carlos Eduardo, preso enquanto dirigia um carro roubado. O filme mostra algumas audiências do processo e algumas cenas das vidas pessoais da mãe deste réu, da defensora, e até da juíza do caso, que, durante o processo é promovida à desembargadora, o que faz com que o processo seja julgado por uma substituta. Outros casos são apresentados e acompanhamos superficialmente os elementos do sistema jurídico sobre este ponto de vista.

Segundo Gabriel Lacerda:

Todas as cenas do filme nos levam a refletir sobre algo que atualmente constitui uma das grandes preocupações nacionais: a violência. O foco evidente é se o sistema de repressão existente ajuda a diminuir a violência. O filme parece pretender mostrar que o aparelho de repressão funciona de modo fundamentalmente burocrático, atingindo preferencialmente pequenos infratores. Todos os réus dizem que foram espancados pela polícia, que a prisão é desumana, que as provas são quase que exclusivamente o depoimento de policiais. Há ainda referências claras e críveis a atos de corrupção da própria polícia.

Trata-se então de um filme atual, que aborda de forma crítica e expõem o sistema a uma nova interpretação. Os espectadores são convidados a questionar o que é justiça e como ela se caracteriza no Brasil.

Seja um olhar otimista, pessimista, direto ou indireto, fato é que o cinema observa o sistema jurídico de sua própria forma: oferecendo uma nova possibilidade de observação.

CAPITULO IV: DIREITO E CINEMA

1. A propagação das comunicações dos sistemas no meio

Uma vez analisadas as percepções de um sistema pelo outro, abordaremos agora a propagação de suas comunicações no ambiente. De que forma suas irritações reverberam na sociedade? Suas influências podem moldar ela? Essas informações são aceitas pelos demais sistemas, e, principalmente, pelos sistemas psíquicos?

1.1. Comunicações do sistema jurídico

A importância do direito na sociedade poderia ser traçada desde o início da civilização. Suas origens são das normas de conduta, religiosa, social, ou qualquer outra que tornasse a vida em comunidade possível. Para Norberto Bobbio:

A História pode ser imaginada como uma imensa torrente fluvial represada: as barragens são as regras de conduta, religiosas, morais, jurídicas, sociais, que detiveram a corrente das paixões, dos interesses, dos instintos, dentro de certos limites, e que permitiram a formação daquelas sociedades estáveis, com as suas instituições e com os seus ordenamentos, que chamamos de "civilização". Há, indubitavelmente, um ponto de vista normativo no estudo e na compreensão da história humana: é o ponto de vista segundo o qual as civilizações são caracterizadas pelos ordenamentos de regras nas quais as ações dos homens que as criaram estão contidas.²⁶⁰

Ou seja, "A nossa vida se desenvolve em um mundo de normas."²⁶¹ Essas normas, irão delimitar os limites necessários para os indivíduos, as instituições e para o próprio Estado. Independente da sua visão ideal de Estado, Montesquieu, ensina que as leis possuem um papel visceral no ordenamento, que elas são relações necessárias que derivam da natureza das próprias coisas. Existem regramentos divinos, assim como existem regramentos sacros, materiais, assim como imateriais, animais, assim como sociais.²⁶²

²⁶⁰ BOBBIO, Norberto. **Teoria da Norma Jurídica**. 2. ed. São Paulo: Editora Edipro, 2003. p. 43.

²⁶¹ *Ibidem.*, p. 40.

²⁶² MONTESQUIEU, Charles Louis de Secondat, Baron de. **The Spirit of Laws**. Indiana: Liberty Fund, Inc., 2009.

A relevância do sistema jurídico na vida social é tanta, que o sociólogo francês Émile Durkheim, através de suas análises, entende que a falta de normas sociais, de regras para serem respeitadas e seguidas causa um estado anômico ao indivíduo, resultado de uma confusão moral e da ausência de direcionamento social relacionados a eventos dramáticos, econômicos ou sociais. Segundo autor: “O terceiro tipo de suicídio (...), resulta da falta de regulamentação da atividade do homem e seus consequentes sofrimentos. Em virtude de sua origem, atribuiremos a esta última variedade o nome do suicídio anômico”²⁶³ Aliás, este mesmo estado pode ser percebido até em pessoas recém-divorciadas pelo mesmo choque, que pode levar, em último caso, ao suicídio²⁶⁴.

Ou seja, é necessário que exista um ordenamento e que ele seja imposto de alguma forma, por algum ente com lastro para tal exercício. Segundo o sociólogo, caso não haja limites para a busca desenfreada dos interesses passionais humanos, a sociedade entraria em colapso:

Nosso fio de vida nessas condições é muito fino, quebrável a qualquer momento. Para alcançar qualquer outro resultado, primeiro as paixões precisam ser limitadas. Somente então elas poderão ser harmonizadas com as faculdades e satisfações. Mas como o indivíduo não tem como limitá-las, isso deve ser feito por alguma força exterior. A força deve desempenhar o mesmo papel para necessidades morais que o organismo desempenha para as necessidades físicas. Isso significa que a força só poderá ser moral.²⁶⁵

Sobre este controle estatal no que tange a liberdade, Ana Elizabeth Lapa Wanderley Cavalcanti entende que:

²⁶³ DURKHEIM, Émile. **Suicide: A study in sociology**. Londres: Routledge, 2005. p. 219. Tradução livre de: “*The third sort of suicide, the existence of which has just been shown, results from man’s activity’s lacking regulation and his consequent sufferings. By virtue of its origin we shall assign this last variety the name of anomic suicide.*”

²⁶⁴ Ibidem., p. 236.

²⁶⁵ DURKHEIM, Émile. **Suicide: A study in sociology**. Londres: Routledge, 2005. p. 209. Tradução livre de: “*Our thread of life on these conditions is pretty thin, breakable at any instant. To achieve any other result, the passions first must be limited. Only then can they be harmonized with the faculties and satisfied. But since the individual has no way of limiting them, this must be done by some force exterior to him. A regulative force must play the same role for moral needs which the organism plays for physical needs. This means that the force can only be moral.*”

A “liberdade” prevista no texto constitucional brasileiro vigente como direito humano fundamental não pode ser encarada de forma absoluta, posto que há limitações para o seu exercício, uma vez que para toda ação se enquadra uma responsabilidade.²⁶⁶

Sem as normas para limitar a liberdade, o convívio social se tornaria impossível. Aliás, para Luhmann, não só o sistema jurídico é um sistema vital para a sociedade, como, na específica época que estamos (e objeto desta pesquisa) ele precisa se adaptar conforme as complexidades dos sistemas sociais:

Apesar de toda a autonomia e do desenvolvimento continuado das diferentes noções jurídicas, as mudanças fundamentais do estilo do direito permanecem condicionadas pela mudança estrutural da sociedade, ou seja: são por ela incentivadas e possibilitadas. A complexidade da sociedade, rapidamente cresce na era atual, apresenta novos problemas a todas as esferas do sentido, e portanto, também ao direito.²⁶⁷

E ainda, pelas análises de Giancarlo Corsi, Elena Esposito e Cláudio Baraldi, sobre o direito na teoria dos sistemas de Luhmann:

através do direito, a integração dos indivíduos e o controle social de seu comportamento não são garantidos. As regras, no entanto, garantem uma delimitação do que se pode esperar no tempo e, nesse sentido, limitam a liberdade e separam claramente entre o que é aceitável e o que não é: com a norma, a sociedade tenta tornar possível um futuro em si é inseguro. Somente nessa base os custos sociais surgem a partir desse elo temporal (*Zeitbindung*), que consiste sobretudo em uma restrição de possibilidades futuras para o comportamento dos indivíduos; o risco ante o qual o direito é submetido relaciona a derivação, não só sobre o criminoso, mas também sobre as pessoas antes de saber suas intenções ou motivações de seus comportamentos. A lei discrimina e decide uns contra os outros e faz isso para um futuro que ainda não pode ser previsto.²⁶⁸

²⁶⁶ CAVALCANTI, Ana Elizabeth Lapa Wanderley; LEITE, Flávia Piva Almeida; LISBOA, Roberto Senise. **Direito da Infância, juventude, idoso e pessoa com deficiência**. São Paulo: Editora Atlas S.a., 2014. p. 219.

²⁶⁷ LUHMANN, Niklas. **Sociologia do Direito 1**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983. p. 225.

²⁶⁸ CORSI, Giancarlo; ESPOSITO, Elena; BARALDI, Cláudio. **Glosario sobre la teoría social de Niklas Luhmann**. Tradução Miguel Romero Pérez y Carlos Villalobos. México: Universidad Ibero Americana, 1996. p. 54. Tradução livre de: “a través del derecho no se garantiza la integración de los individuos y tampoco el control social sus comportamientos. Las normas sin embargo garantizan una delimitación de lo que puede esperarse en el tiempo y en este sentido limitan la libertad y separan claramente entre lo que es aceptable y lo que no es: con la norma la sociedad trata de hacer posible un futuro que en sí es inseguro. Sólo sobre esta base surgen

Podemos então entender que existe uma relevante influência do sistema jurídico nos sistemas psíquicos e na sociedade como um todo. Sem ele não haveria ordenamento social. Ele torna a vida comunitária relativamente previsível, tornando possível a convivência para os sistemas psíquicos, ao passo que delimita suas liberdades, criando confiança e expectativa. Aliás, não só para os sistemas psíquicos, mas para todos os demais sistemas sociais.

1.2. Comunicações do subsistema do cinema

A esta altura, já analisamos histórica e sociologicamente os laços entre a evolução da sociedade e a artística, porém, no específico caso do cinema, quais são as irritações resultantes de suas comunicações? Para analisar se as possibilidades de novas interpretações proporcionadas pela sétima arte influenciam os sistemas psíquicos e, com isso, a sociedade, analisaremos alguns casos.

O filme Tubarão²⁶⁹, de Steven Spielberg, baseado no livro homônimo do escritor Peter Benchley, foi às telas em 1975. O clássico, considerado o primeiro *Blockbuster* do cinema²⁷⁰, obteve uma crítica dividida, mas sua popularidade não deixou dúvidas: o filme cativou o público. Com o sucesso, a selachofobia²⁷¹ se espalhou, fazendo com que o turismo em praias diminuísse consideravelmente. Do lançamento do filme até hoje, o “Efeito Tubarão” ainda reverbera na sociedade.²⁷²

costos sociales de este vínculo temporal (Zeitbindung), que consisten sobre todo en una restricción de posibilidades futuras de comportamiento de los individuos; el riesgo ante el cual se somete el derecho y lo relativo a hacer desviados, si no criminales, a las personas sin conocer previamente las intenciones o las motivaciones de sus eventuales desviados comportamientos. El derecho discrimina y decide por unos contra otros y lo realiza para un futuro que no puede todavía preverse.”

²⁶⁹ TUBARÃO. Direção de Steven Spielberg. Estados Unidos da América: Zanuck/brown Productions, 1975. (124 min.), son., color. Legendado.

²⁷⁰ FALCON, Gabriel. Recalling the summer of 'Jaws'. **Cnn**, Nova Iorque, 30 jun. 2010. Disponível em: <<http://edition.cnn.com/2010/SHOWBIZ/Movies/06/29/jaws.anniversary/index.html>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

²⁷¹ Medo extremo de tubarões.

²⁷² REDDOUT, Cassidy. *The 'Jaws' Effect Still Impacts Humans And Sharks Today: Don't go into the water.* **The Odyssey Online**, Nova Iorque, 05 jul. 2016. Disponível em: <<https://www.theodysseyonline.com/the-jaws-effect>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

O caso do Tubarão é um exemplo de como o cinema pode afetar de forma negativa os sistemas psíquicos e econômico. Ainda nesta linha negativa, o filme *O Nascimento de uma Nação*²⁷³ de 1915, como já mencionado anteriormente, trouxe à vida o extinto movimento racista Ku Klux Klan²⁷⁴, demonstrando a aderência de ideias apresentadas na telona. Tal ferramenta foi utilizada também como propaganda governamental, conforme apontado no item 3. Cinema, do capítulo anterior. É o caso de filmes nacionalistas soviéticos, bem como do *Triunfo da Vontade*²⁷⁵, documentário nazista realizado em 1935 que retrata de maneira grandiosa as paradas, discursos e desfiles do partido Nacional-Socialista alemão com intuito de promover suas ideias.

Porém os filmes também podem server para instigar o sentimento inverso como, por exemplo, na obra *O Grande Ditador*²⁷⁶ (1940) de Charles Chaplin, que satirizava os partidos nacionalistas alemão e italiano da época, ou, até mesmo, fomentar debates de conscientizações como no caso do filme *Filadélfia*²⁷⁷ de 1993. Quando foi lançada, a obra foi a primeira de Hollywood a abordar o tema, e o fez durante o auge da epidemia de Aids no mundo²⁷⁸. A história se desenvolve a partir de um advogado que é demitido de um tradicional escritório de advocacia da Filadélfia por ter contraído Aids. O advogado então, processa o escritório que justifica a demissão por incompetência profissional. Ao longo do filme acompanhamos o processo, a evolução da doença e as vidas pessoais do protagonista e de seu advogado. O filme mudou a forma de abordagem da doença pela sociedade, causou um impacto nos preconceitos e paradigmas da

²⁷³ **O NASCIMENTO de uma Nação.** Direção de D. W. Griffith. Estados Unidos da América: David W. Griffith Corp., 1915. (190 min.), P&B.

²⁷⁴ PARKINSON, David. *History of Film: Thames & Hudson world of art.* Londres: Thames & Hudson Ltda., 1995. p.25 – 26.

²⁷⁵ **TRIUNFO da Vontade.** Direção de Leni Riefenstahl. Alemanha: Reichsparteitagfilm, 1935. (114 min.), son., P&B. Legendado.

²⁷⁶ **O GRANDE Ditador.** Direção de Charles Chaplin. Estados Unidos da América: United Artists, 1940. (124 min.), son., P&B. Legendado.

²⁷⁷ **FILADÉLFIA.** Direção de Jonathan Demme. Estados Unidos da América: Clinica Estetico, 1993. (125 min.), son., color. Legendado.

²⁷⁸ ASSUNÇÃO, Linara Oeiras. O acesso à justiça para a pessoa em condição de vulnerabilidade: um debate a partir do filme "Filadélfia". **Pracs: Revista Eletrônica de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da Unifap**, Macapá, v. 1, n. 8, p.189-202, jan. 2015. Disponível em: <<http://periodicos.unifap.br/index.php/pracs>>. Acesso em: 04 fev. 2018.

época e ressoa até hoje como um marco na luta pela conscientização e prevenção.²⁷⁹

Um outro caso de conscientização com consequências sociais é o do documentário norte-americano *Super Size Me - A dieta do palhaço*²⁸⁰, nele o cineasta independente Morgan Spurlock passa um mês inteiro apenas se alimentado de produtos vendidos pelo restaurante de *fast-food* McDonald's. Durante a sua experiência, o filme relata o efeito drástico da alimentação no bem-estar físico, psicológico e social do americano. Spurlock, ganhou 11,1 kg, teve aumento de colesterol para 230 mg/dL e alterações de humor, disfunção sexual e acúmulo de gordura em seu fígado. O cineasta precisou de catorze meses para perder todo o peso. Como consequência da popularidade do filme, a empresa retirou do cardápio a opção “*supersize*”, criou um novo cardápio fomentado uma alimentação saudável e exercícios físicos²⁸¹. Porém, o documentário abriu espaço para debates sobre saúde, a influência de comerciais nos hábitos alimentícios das pessoas, obesidade infantil, processamento e origem de alimentos etc.²⁸² Neste caso, a comunicação do subsistema cinematográfico irritou até o sistema econômico, que por sua vez só percebe a sociedade pelo binômio lucro/não lucro, ou seja, a empresa reagiu para se adaptar aos novos paradigmas sociais visando sempre o seu lucro.

A influência do cinema é tão perceptiva que em um estudo empírico com aproximadamente 300 estudantes da Universidade de Notre Dame constatou-se que filmes com teor sentimental podem influenciar inclinações políticas de uma forma duradoura, sobrevivendo a pré-conceitos partidários ideologias ou

²⁷⁹ GORDON, Elana. Two decades ago, Tom Hanks and 'Philadelphia' prompted changing attitudes toward HIV-AIDS. **Why.org**, Filadélfia, 20 dez. 2013. Disponível em: <<https://why.org/segments/20th-anniversary-of-philadelphia/>>. Acesso em: 08 out. 2018.

²⁸⁰ **SUPER Size Me - A dieta do palhaço**. Direção de Morgan Spurlock. Estados Unidos da América: The Con, 2004. (98 min.), son., color. Legendado.

²⁸¹ SOOD, Suemedha. *Weighing the Impact of "Super Size Me": Is "Super Size Me" just another documentary? Or is it helping change the face of the Fast Food industry?*. **Alternet**, Estados Unidos da América, 29 jun. 2004. Disponível em: <https://www.alternet.org/story/19059/weighing_the_impact_of_%26%238216%3Bsuper_size_me%26%238217%3B>. Acesso em: 04 abr. 2018.

²⁸² GUMBEL, Andrew. *The man who ate McDonald's: When Morgan Spurlock stuffed himself with junk food until his doctors begged him to stop, he threw an industry into a super-size crisis. Now a fierce corporate counter-attack has begun*. **The Independent**, Londres, 19 jun. 2004. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/news/world/americas/the-man-who-ate-mcdonalds-acirc-732716.html>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

conhecimento político.²⁸³ Segundo o autor do artigo: “Os telespectadores esperam se divertir e não estão preparados para encontrar e avaliar mensagens políticas, como fariam durante anúncios de campanha ou notícias da internet”²⁸⁴.

Os filmes influenciam os sistemas psíquicos. Sejam pelos seus medos, pelas ideias impostas por governos extremistas, seu estilo de vida, suas inclinações políticas, e até as suas roupas²⁸⁵. O fato é: o cinema exerce uma influência considerável na sociedade. Porém, quais e de que forma essas influências conversam com o sistema jurídico?

2. A intersecção das comunicações

Analizamos então como as comunicações dos sistemas jurídico e artístico irritam a sociedade. Analizamos também que o sistema jurídico exerce uma perceptível irritação no sistema da arte. Não só no que concerne ao seu acoplamento de leis específicas sobre este, mas também sobre como o ordenamento jurídico influencia as criações artísticas. Especificamente no caso do cinema, temos os exemplos citados nos pontos 3.1.1 Filmes com direitos e 3.1.2. Filmes sobre direitos, do capítulo anterior. Esses filmes são influenciados pela observação do sistema jurídico. Restando evidente as influências de um no outro. Já sobre o inverso, como as comunicações do subsistema cinematográfico irritam o jurídico o suficiente para que este produza comunicações?

O filme norte-americano *A Cova da Serpente*²⁸⁶ de 1948 é um drama baseado em um relato real, mostra a luta de uma mulher com perda de memória que foi injustamente colocada no pavilhão erado do hospital psiquiátrico que fui

²⁸³ ADKINS, Todd; CASTLE, Jeremiah J. *Moving Pictures? Experimental Evidence of Cinematic Influence on Political Attitudes*. **Social Science Quarterly**, Notre Dame, 18 nov. 2013.

²⁸⁴ WITHNALL, Adam. *Sentimental films can influence political attitudes and make you more liberal, scientists say: Study found volunteers showed a leftward shift in their political opinions, regardless of their views prior to watching*. **The Independent**, Londres, 28 nov. 2013. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/news/science/sentimental-films-can-influence-political-attitudes-and-make-you-more-liberal-scientists-say-9028375.html>>. Acesso em: 20 nov. 2018. Tradução livre de: “Viewers come expecting to be entertained and are not prepared to encounter and evaluate political messages as they would during campaign advertisements or network news”

²⁸⁵ COSME, Solange. Dez grandes filmes que influenciaram a forma de vestir. **Expresso**: Group Impresa, Lisboa, 20 ago. 2011. Disponível em: <https://expresso.sapo.pt/blogues/bloguet_lifestyle/Avidadesaltosaltos/dez-grandes-filmes-que-influenciaram-a-forma-de-vestir=f668856#gs.8CBvFE8>. Acesso em: 10 abr. 2018.

²⁸⁶ **A COVA da serpente**. Direção de Anatole Litvak. Estados Unidos da América: 20th Century Fox, 1948. (108 min.), son., P&B. Legendado.

para buscar auxílio. Ao invés de permanecer no pavilhão 1, onde ficam os pacientes em fase de recuperação, por uma desavença com uma enfermeira ela é encaminhada para o pavilhão 33 (a cova da serpente), onde são confinados os pacientes sem esperanças de cura. O filme retrata os tratamentos de eletrochoque, os abusos e o ambiente inóspito que os enfermos estavam sujeitos à época. O filme foi um grande sucesso, sendo indicado a 6 Oscar, porém, a verdadeira vitória conquistada pelo filme veio poucos meses depois quando os estados norte-americanos começaram a instituir reformas legislativas sobre os seus hospitais mentais por conscientização e pressão popular baseadas nas experiências apresentadas na obra.²⁸⁷

O filme inglês feito para televisão pela BBC: *Cathy Come Home*²⁸⁸ de 1966, é uma mistura de ficção com fatos reais. Ele conta a história de uma mulher (Cathy) que sai da casa dos pais para morar em Londres. Lá ela arruma um emprego, se apaixona por motorista, eles se casam e passam a morar em um flat. Pouco tempo depois ela engravida e eles se veem forçados a mudar pois o flat não aceita crianças. Ela precisa parar de trabalhar por causa da gravidez e ele, por causa de um acidente de trabalho, acaba desempregado. Sem ter para onde ir, eles se tornam pessoas em situação de rua. Não conseguem abrigo nem emprego. Eles se separam pois os abrigos emergenciais não aceitam maridos. Apesar de conseguir um abrigo, ela se vê obrigada a aceitar o tratamento rude das autoridades. Sem notícias de seu marido, que foi procurar emprego, o tempo de permanência máxima no abrigo se esgota e ela volta a situação de rua. Apesar de tudo o que passou, o filme termina com seus filhos sendo retirados dela pela assistência social frente a sua condição. No dia seguinte da apresentação do filme na televisão, o congresso colocou o caso em pauta, algo precisava ser feito sobre as pessoas em situação de rua. Quase imediatamente após sua exibição, a lei foi alterada para que maridos fossem aceitos em abrigos, para que famílias não fossem mais separadas pela pobreza.²⁸⁹

²⁸⁷ CLOONEY, Nick. *The Movies That Changed Us: Reflections on the Screen*. Nova Iorque: Atria Books, 2002. p. 132 – 144.

²⁸⁸ **CATHY Come Home**. Direção de Ken Loach. Londres: Bbc, 1966. (75 min.), son., P&B. Legendado.

²⁸⁹ BBC. **Witness: Cathy Come Home**. 2011. Disponível em: <<https://www.bbc.co.uk/programmes/p00lf1d3>>. Acesso em: 10 out. 2018.

Num outro exemplo, temos o filme documentário norte-americano *A Tênuê Linha da Morte*²⁹⁰ de 1988, dirigido e escrito pelo ex-detetive Errol Morris. O filme investiga um crime que ocorreu na cidade de Dallas, Texas, nos Estados Unidos em 1976, o assassinato de um policial em uma abordagem de rotina. No dia do crime, Randall Adams ficou sem gasolina quando estava voltando para casa, o jovem de 16 anos David Ray Harris, que havia roubado o carro de seu vizinho e portava algumas armas de seu pai, ofereceu carona, algum tempo depois eles foram parados pela polícia, durante a abordagem o policial que se aproximou do carro foi baleado e sua parceira não viu de quem foram os disparos. Randall Adams foi preso e condenado a morte pelas leis do Texas. Mais de uma década depois, o ex-detetive (Errol Morris) resolveu analisar novamente o caso. O documentário é o resultado desta análise e apresenta depoimentos reais dos envolvidos, das testemunhas, do juiz, bem como investigações e dramatizações sobre os fatos, provendo um novo ponto de vista sobre o caso²⁹¹. A conclusão controversa do filme reabre o caso e, em 1989 ele é solto por meio de um *habeas corpus*.²⁹²

O filme não foi apenas marcante do ponto de vista jurídico, trata-se de uma obra de arte. Segundo Roger Ebert:

O uso desta filmagem é repetitivo e rítmico, e sublinhado pela trilha sonora fria e assustadora de Philip Glass. O resultado é um filme que é documentário e drama, investigação e devaneio, uma meditação sobre o fato de que Adams foi arrancado do centro de sua vida e trancado para sempre por um crime que nenhuma pessoa razoável poderia realmente acreditar que ele cometeu.²⁹³

²⁹⁰ **A TÊNUÊ Linha da Morte**. Direção de Errol Morris. Estados Unidos da América: Miramax Films e Umbrella Entertainment, 1988. (103 min.), son., color. Legendado.

²⁹¹ Exatamente a função do sistema da arte. LUHMANN, Niklas. **Art as a Social System**. California: Stanford University Press, 2000. p. 150.

²⁹² COUTO, José Geraldo. Documentário salvou condenado da morte. **Folha de São Paulo**: ilustrada, São Paulo, 30 dez. 2007. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3012200718.htm>>. Acesso em: 18 out. 2018.

²⁹³ EBERT, Roger. The Thin Blue Line. **rogerebert.com**, Estados Unidos da América, 16 set. 1988. Disponível em: <<https://www.rogerebert.com/reviews/the-thin-blue-line-1988>>. Acesso em: 18 out. 2018. Tradução livre de: “*The use of this footage is repetitive and rhythmic, and underlined by the cold, frightening original music score by Philip Glass. The result is a movie that is documentary and drama, investigation and reverie, a meditation on the fact that Adams was plucked from the center of his life and locked up forever for a crime that no reasonable person could seriously believe he committed.*”

Por um outro lado, o filme *Bernie – Quase um Anjo*²⁹⁴ do diretor Richard Linklater, lançado em 2011, também é baseado em uma história real de um assassinato. A comédia dramática realizada em forma de documentário fictício apresenta a história de Bernhardt "Bernie" Tiede II, um rapaz de 30 anos que cativou uma cidade inteira do Texas com sua prestatividade e simpatia. O rapaz era um membro ativo da comunidade, trabalhava na funerária, cantava nos enterros e era amável com todos. No enterro de Rod Nugent, em 1990, conheceu a recém-viúva Marjorie Nugent, uma senhora velha e amargurada com a vida. O filme retrata a vida do casal e as opiniões da comunidade. Após anos de relacionamento o rapaz assassinou a senhora. Quando encontraram o corpo em um congelador na garagem de sua casa, o rapaz não resistiu a prisão e admitiu o assassinato. Após seu julgamento, Bernie foi condenado a prisão perpétua em 1999.

Após ler uma matéria sobre este caso, o diretor Richard Linklater teve a ideia para o filme. Reuniu produção e elenco, escreveu o roteiro e entrevistou Bernie e membros da comunidade. Na pré-estreia do filme uma advogada se interessou pelo caso e, após conversar com o diretor, resolveu revisar o caso. A nova análise constatou que, além dos abusos cometidos pela senhora (que o fez diminuir seu horário de trabalho para ser seu assistente pessoal, obrigou que implantasse um localizador em seu corpo, entre outros), Bernie havia sido vítima de abusos sexuais por um familiar durante sua infância e sofria a pressão de esconder sua homossexualidade numa cidade do interior do Texas. Após um *habeas corpus*, em 2014, foi concedida liberdade condicional ao condenado, que aguardou um novo julgamento sobre seu caso, frente aos novos fatos apresentadas, morando na garagem do diretor do filme²⁹⁵. Em 2016, porém, após quatro horas de deliberações, ele foi sentenciado a 99 anos de prisão e teve que voltar para a cadeia.²⁹⁶

²⁹⁴ **BERNIE – Quase um Anjo**. Direção de Richard Linklater. Estados Unidos da América: Castle Rock Entertainment, Mandalay Vision, Wind Dancer Films, Detour Filmproduction, Collins House Productions e Horsethief Pictures, 2011. (99 min.), son., color. Legendado.

²⁹⁵ BEAUMONT-THOMAS, Ben. *Killer Bernie Tiede is freed – and will live in Richard Linklater's garage: Bernie Tiede's unlikely story of friendship and murder was adapted by Richard Linklater in 2011 – and now the freed killer will live with the director as part of his bail terms*. **The Guardian**, Londres, 07 maio 2014. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2014/may/07/bernie-tiede-freed-richard-linklater>>. Acesso em: 18 out. 2018.

²⁹⁶ GRISSOM, Brandi. *East Texas widow killer Bernie Tiede, subject of hit movie, gets 99 years to life in re-trial*. **The Dallas Morning News**: Dallas News, Dallas, abr. 2016. Disponível em:

Ou seja, não se trata de usar a arte para fazer direito, mas sim para oferecer uma nova observação. Se esta observação for de encontro com a busca pela justiça, a sociedade é que sairá vitoriosa.

É o caso do filme documentário curdo *Handful of ash*²⁹⁷ de 2004, escrito por Nabaz Ahmed, dirigido por Nabaz Ahmed e Karzan Kardozi. O filme é produto de uma pesquisa de 10 anos feita pelos cineastas através do interior do Iraque levantando dados e colendo entrevistas de homens e mulheres abordando os malefícios à saúde e as cicatrizes sociais da mutilação genitália feminina, quebrando o tabu sobre o assunto e viabilizando o debate no Oriente Médio. Com ajuda da Associação Wadi²⁹⁸, o filme foi exposto ao parlamento e alcançou visibilidade internacional. Em 2011, após pressão interna e internacional, a lei que proíbe a mutilação genitália feminina foi aprovada, tornando a prática ilegal no Curdistão Iraquiano²⁹⁹. Apesar do referendo de independência do país ter sido anulado pelo primeiro ministro iraquiano³⁰⁰, a alteração da lei na região causou um impacto social notável, alcançando até o clero mulçumano local e sendo recebida de forma positiva³⁰¹

Estes são alguns exemplos de como as comunicações do subsistema do cinema afetam o sistema jurídico. Uma outra forma seria no auxílio para

<<https://www.dallasnews.com/news/politics/2016/04/22/jury-begins-deliberations-in-infamous-east-texas-widow-murder-trial>>. Acesso em: 18 out. 2018.

²⁹⁷ **HANDFUL of Ash**. Direção de Nabaz Ahmed e Karzan Kardozi. Roteiro: Nabaz Ahmed. Curdistão Iraquiano: 2005. (33 min.), son., color. Legendado.

²⁹⁸ Wadi é uma organização não governamental curda-germânica: Association for Crisis Assistance and Development Cooperation <https://wadi-online.org/>

²⁹⁹ O Curdistão Iraquiano é uma região federal autônoma do Iraque. A região é administrada pelo Governo Regional do Curdistão e apesar de ser uma democracia parlamentar estruturada, não é reconhecido internacionalmente como um país. A constituição iraquiana, aliás, prevê em seu artigo 117 que o Curdistão e todas as suas autoridades são uma região federal do Iraque. GÜRBEY, Gülistan; HOFMANN, Sabine; SEYDER, Ferhad Ibrahim. ***Between State and Non-State: Politics and Society in Kurdistan-Iraq and Palestine***. Nova Iorque: Palgrave Macmillan Us, 2017. p. 261 – 262.

³⁰⁰ G1. Primeiro-ministro iraquiano exige anulação do referendo de independência do Curdistão: Com 92,73% dos votos, o 'sim' à independência venceu o referendo, de acordo com resultados oficiais divulgados nesta quarta. **G1**, 27 set. 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/primeiro-ministro-iraquiano-exige-anulacao-do-referendo-de-independencia-do-curdistao.ghtml>>. Acesso em: 18 out. 2018.

³⁰¹ O'KANE, Maggie; FARRELLY, Patrick. FGM: 'It's like neutering animals' – the film that is changing Kurdistan: A film made over 10 years with the stories of girls and women affected by female genital mutilation is tackling a taboo subject. **The Guardian**, Londres, 24 out. 2013. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/society/2013/oct/24/female-genital-mutilation-film-changing-kurdistan-law>>. Acesso em: 20 out. 2018.

investigações jurídico-sociais, conforme comumente abordado por artigos³⁰² e livros³⁰³. Porém, a arte produzida dentro deste subsistema conseguiria comunicar de uma forma tal que a intersecção de suas irritações com as provenientes do sistema jurídico fomentaria a inclusão social?

3. Influências e alterações sociais

Segundo o filósofo Albert Camus: “Todo pensamento que renuncia à unidade exalta a diversidade. E a diversidade é o lugar da arte.”³⁰⁴ Complementando este pensamento, nas palavras de Eric Hobsbawn: “mesmo as artes de uma pequena minoria da sociedade ainda podem ecoar trovões nos terremotos que sacodem toda a humanidade.”³⁰⁵

Conforme a Sociedade da Informação é retratada pelo cinema, ela instiga os espectadores de uma forma imersiva, podendo fomentar os pensamentos sobre diversidade, as análises sobre problemas de inclusão social de minorias e instigar a empatia entre as pessoas. Segundo Renato de Oliveira Martinez:

o Cinema pode ser um veículo de crítica ao Direito - sobretudo quando aborda problemas de gênero, etnia ou opressão de classe -, além de proporcionar uma melhor compreensão do contexto em que operam as normas jurídicas.³⁰⁶

³⁰² Como exemplos, cito alguns trabalhos de Maria Regina de Oliveira: Direito e moral na pós-modernidade: análise interdisciplinar do filme A Pele Que Habito. **Revista da Faculdade de Direito** (USP), v. 106/10, p. 591-612, 2013; O Mercador de Veneza e o Problema da Justiça. **Revista Brasileira de Filosofia**, v. 232, p. 293-317, 2009; e Aborto legal e aborto clandestino: análise do documentário O Aborto dos Outros. **Prática Jurídica**, v. 120, p. 44, 2012.

³⁰³ Como exemplos: GRÜNE, Carmela (Coordenadora). **Direito no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Saraiva Jur, 2017; GREENFIELD, Steve; OSBORN, Guy; ROBSON, Peter. **Film & the Law**. Londres: Cavendish Publishing, 2001; e GIMÉNEZ, Alfonso Ortega; TORTOSA, Francesc Pérez; VALCÁRCEL, Maria Cristina Pastor. **Cine y Derecho en 21 películas: materiales y recursos para el estudio del Derecho a través del cine**. San Vicente del Raspeig: Ecu. Editorial Club Universitario, 2013.

³⁰⁴ CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Record, 2010. p. 144.

³⁰⁵ HOBBSAWM, Eric H. **The Age of Revolution: 1789-1848**. Nova Iorque: Random House, 1996. p. 257. Tradução livre de: “*But even the arts of a small minority in society can still echo the thunder of the earthquakes which shake all humanity.*”

³⁰⁶ MARTINEZ, Renato de Oliveira. **Direito e cinema no Brasil: perspectivas para um campo de estudo**. 2015. 194 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Direito, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. p. 81.

O cinema influencia o direito e vice-versa, gerando irritações perceptíveis na sociedade. Porém, essas irritações seriam suficientes para serem concretizadas em alterações reais no que tange a discussão sobre inclusão social de minorias?

Antes de adentrarmos no tema, necessário se faz definirmos o conceito de minoria, suas relações coletivas naturais e seu desenvolvimento de assimilação social. Segundo o sociólogo Louis Wirth:

podemos definir uma minoria como um grupo de pessoas que, por causa de sua condição física ou cultural característica, são destacadas das demais na sociedade em que vivem por um tratamento diferente e desigual, e que, portanto, se consideram como objetos de discriminação coletiva. A existência de uma minoria numa sociedade implica a existência de um grupo dominante, que goza de maior status social e maiores privilégios.³⁰⁷

Aliás, sobre a inclusão das minorias no cenário brasileiro, Antônio Sérgio Alfredo Guimarães destaca que:

tais movimentos e reivindicações encontraram ambientes políticos interno e externo favoráveis ao amadurecimento de suas demandas. Internamente, contou, em primeiro lugar, com a solidariedade de outros movimentos sociais de minorias, tais como os movimentos de mulheres, de indígenas, de homossexuais, de moradores de periferia, dos sem-terra etc.; em segundo lugar, com a apatia ou lentidão governamental para responder a tais demandas. Apenas neste século XXI o governo federal brasileiro, por exemplo, tem construído políticas sociais eficazes de combate às desigualdades.³⁰⁸

Ou seja, grupos socialmente excluídos, tratados de maneira desigual pelos demais, tendem a se agrupar e ajudar. Após, será a vez do Estado fazer

³⁰⁷ WIRTH, Louis. *The Problem of Minority Groups*. In: PARSONS, Talcott; SHILS, Edward; NAEGELE, Kaspar D. ***Theories of Society: Foundations of Modern Sociological Theory***. Glencoe: Free Press, 1961 Tradução livre de: “we may define a minority as a group of people who, because of their physical or cultural characteristics, are singled out from the others in the society in which they live for differential and unequal treatment, and who therefore regard themselves as objects of collective discrimination. The existence of a minority in a society implies the existence of a corresponding dominant group enjoying higher social status and greater privileges.”

³⁰⁸ GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Desigualdade e diversidade: os sentidos contrários da ação. In: SCHWARCZ, Lília Moritz; BOTELHO, André. ***Cidadania, Um Projeto Em Construção: Minorias, Justiça e Direitos***. São Paulo: Editora Claro Enigma Ltda., 2013.

algo para fomentar a diminuição do abismo entre um grupo de minorias e um de maiorias. Conforme Louis Wirth, sobre a relação desses dois grupos:

As relações entre os dois grupos normalmente são relações de externalidade. Os problemas são resolvidos por regras e leis, não por contato pessoal e discussão íntima. É porque os contatos entre o maior e o menor grupo, entre o dominante e o subordinado, limitam-se a meros elementos externos, que, por sua vez, são o mínimo necessário para que esses grupos vivam tão próximos uns dos outros. Nestes casos, humanos de grupos diferentes conseguem coabitar lado a lado, muito parecido com plantas e animais, na chamada associação simbiótica. A economia que surge persiste sem a consciência estar envolvida. Mas, entre os seres humanos, a consciência e os sentimentos surgirão, e dois grupos podem ocupar uma determinada área sem perder a identidade própria, porque cada lado tem permissão para viver sua própria vida interior, e cada um, de algum modo, teme o outro ou o idealiza. Essa relação foi adequadamente descrita como acomodação, para distingui-la da assimilação que ocorre quando duas pessoas conseguem ficar sob a pele uma da outra, por assim dizer, e passam a compartilhar a vida interior uma da outra e assim se tornar uma.³⁰⁹

Ou seja, os grupos de minorias e os grupos de maiorias coabitam o mesmo ambiente. De forma orgânica, surge uma empatia recíproca entre os grupos de minorias, que passam a influenciar o sistema jurídico e, após mais tempo de convivência, segundo o sociólogo, os sentimentos e a consciência humana irão aflorar, transformando o estado social de acomodação em assimilação, que ocorrerá por intermédio da empatia.

3.1. O cinema, o direito e mulher

³⁰⁹ WIRTH, Louis. *The Ghetto*. Chicago: The University of Chicago Press, 1956. p. 282 – 283. Tradução livre de: “*The relations between the two groups in such instances are usually relations of externality. Problems are settled by rules and laws, not by personal contact and intimate discussion. It is because the contacts between the larger and the smaller, between the dominant and the subordinate groups, are confined to mere externals that they are able to live so close to each other at all. In such cases human groups manage to live side by side, much like plants and animals, in what is known as symbiosis. The economy that arises persists without consciousness-being at all involved. But among human beings consciousness and feelings will arise, and two groups can occupy a given area without losing their' separate identity because each side is permitted to live its own inner life, and each somehow fears the other or idealizes the other. This relationship has been properly described as accommodation, to distinguish it from the assimilation that takes place when two people succeed in getting under each other's skins, so to speak, and come to share each other's inner life and thus become one.*”

Quando a filósofa existencialista francesa Simone de Beauvoir publicou seu livro *O Segundo Sexo* em 1949, a sociedade machista patriarcal não recebeu o livro de braços abertos, conforme apresentado no filme *Os Amantes do Café Flore*³¹⁰. É de se entender, afinal a sociedade não estava acostumada a ler verdades ácidas sobre sua acomodação comunitária. A autora expôs as normas sociais de forma visceral:

É preciso que haja esgotos para assegurar a salubridade dos palácios, diziam os padres da Igreja. E Mandeville, em uma obra que teve repercussão: “É evidente que existe uma necessidade de sacrificar uma parte das mulheres para conservar a outra e evitar uma sujeira de natureza mais repugnante.” Um dos argumentos dos escravocratas norte-americanos em favor da escravidão era que, estando os brancos do Sul desobrigados das tarefas servis, podiam manter entre si as relações mais democráticas, mais requintadas; do mesmo modo, a existência de uma casta de “mulheres perdidas” permite tratar as “mulheres honestas” com o mais cavalheiresco respeito. A prostituta é o bode expiatório; o homem liberta-se nela de sua turpitude e a renega. Quer um estatuto legal a coloque sob a fiscalização policial, quer trabalhe na clandestinidade, é ela sempre tratada como pária.³¹¹

Em sua obra, ela também aponta o juízo de valor social. Algo positivo costuma ser caracterizado como masculino, algo neutro se caracteriza com o termo “ser humano” e para algo negativo utiliza-se o feminino. Foi uma quebra de paradigma grande para a metade do século XX. Será que o cenário é outro na Sociedade da Informação?

Para analisar de forma sucinta a evolução do papel da mulher na sociedade utilizaremos algumas das idealizações sobre princesas dos filmes realizados pelos Estúdios Walt Disney. Independente da época que o filme retrata, ele irá representar a sociedade, como um espelho, isso porque o sistema da arte possui um acoplamento estrutural com os sistemas psíquicos, ou seja, mesmo que o filme seja distópico, futurista, ou retrate uma sociedade medieval, ele estará fazendo isso com uma linguagem contemporânea, retratando um comportamento que sempre irá refletir ideias socialmente aceitas para a época

³¹⁰ **OS AMANTES do Café Flore**. Direção de Ilan Duran Cohen. França: Pampa Production e Fugitive Productions, 2006. (104 min.), son., color. Legendado.

³¹¹ BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.a., 2014.

de sua realização. *A Branca de Neve e os Sete Anões*³¹², como primeiro exemplo, foi o primeiro longa de animação realizado pela empresa. O filme estreou em 1937 e foi um sucesso de bilheteria. Ele se passa na Alemanha medieval e nele temos uma protagonista que é inteiramente focada nos afazeres domésticos. Ela limpa, lava, cozinha, arruma a casa, é amável, simpática, ingênua e prestativa. A floresta é retratada como um local perigoso, subentendendo-se que seu lugar é dentro de casa. Ao final do filme, nossa heroína é salva por um príncipe e com isso temos a décima maior bilheteria da história do cinema até hoje³¹³.

*Cinderela*³¹⁴, de 1950, segue a mesma linha. A heroína se limita aos afazeres do lar, mas não é isso que a incomoda, não é isso que faz ela sonhar com uma vida melhor, mas sim as injustiças cometidas por sua madrasta e filhas. A história tem um desfecho similar à animação de 1937, o príncipe mais uma vez salva a princesa de uma vida triste e solitária. Em 1959 foi a estreia de *A Bela Adormecida*³¹⁵, que iria seguir a mesma linha de redenção e sucesso que os demais filmes citados.

Em 1989, com o filme *A Pequena Sereia*³¹⁶ vemos uma inovação social. Ariel, a princesa protagonista, tem contato e vive com seu pai biológico, o Rei Tritão. Até então as princesas protagonistas não tinham contato com seu núcleo familiar sanguíneo³¹⁷, porém, com as alterações dos paradigmas sociais, o núcleo familiar não era mais uma estrutura imutável, era aceito pela sociedade que uma mulher saísse de casa para buscar os sonhos, e Ariel faz isso. Ela sai de sua casa (o oceano), deixando seu pai e seus amigos para trás, mas o sonho dela ainda é encontrar um marido. A ideia de uma mulher independente de um homem não estava enraizada nos sistemas psíquicos. O mote de vida de uma

³¹² **BRANCA de Neve e os Sete Anões.** Direção de David Hand. Estados Unidos da América: Walt Disney Productions, 1937. (83 min.), son., color. Legendado.

³¹³ LYNCH, John. The 10 biggest blockbuster movies of all time, and how much they raked in. **Business Insider**, Nova Iorque, 19 maio 2018. Disponível em: <<https://www.businessinsider.com/the-highest-grossing-movies-of-all-time-adjusted-for-inflation-2016-9>>. Acesso em: 10 out. 2018.

³¹⁴ **CINDERELA.** Direção de Clyde Geronimi, Hamilton Luske e Wilfred Jackson. Estados Unidos da América: Walt Disney Pictures, 1950. (75 min.), son., color. Legendado.

³¹⁵ **A BELA Adormecida.** Direção de Les Clark, Eric Larson e Wolfgang Reitherman. Estados Unidos da América: Walt Disney Pictures, 1959. (75 min.), son., color. Legendado.

³¹⁶ **A PEQUENA Sereia.** Direção de Ron Clements e John Musker. Estados Unidos da América: Walt Disney Pictures, 1989. (83 min.), son., color. Legendado.

³¹⁷ Os anos 1930 a 1960 ainda não haviam debates expressivos sobre a socioafetividade.

mulher era achar um homem. Da mesma forma *A Bela e a Fera*³¹⁸ de 1991 retrata uma mulher letrada, independente, segura de si e interessada em seus próprios gostos. A heroína é assediada por um homem de sua vila (Gastão) que, apesar de ser o homem mais cobiçado da região, é grosso, frustrado porque Bela não aceitou seu convite de casamento, e acredita que mulheres não deveriam pensar ou ler, só servir seus maridos. Apesar de mostrar uma mulher muito mais independente que as demais, sua felicidade só é realmente alcançada quando encontra o homem certo, ou melhor, um príncipe.

Em *Mulan*³¹⁹ de 1998, a protagonista não é uma princesa, tão pouco está interessada em um homem. A jovem corajosa e independente decide se alistar no exército para proteger sua família e seu país. Vemos então a quebra de paradigma sobre qualidades masculinas não serem mais vistas como exclusivas do homem. No filme a questão não é o biotipo masculino e feminino, mas sim sobre o que mulheres podem ou não fazer em uma sociedade machista. A heroína desempenha de maneira igual todas as funções dos outros soldados, se não melhor. O filme termina com um possível romance entre a protagonista e o capitão do exército chinês, fomentado pelos membros familiares, ou seja, a sociedade poderia terminar o filme tranquila pois a mulher achou o homem, mas este não era o mote nem da protagonista e nem do filme.

Quatorze anos depois, o filme *Valente*³²⁰, de 2012 finalmente mostra uma princesa completamente capaz de independente. A trama principal do filme é sobre o relacionamento com sua mãe e a subtrama se desenvolve em cima do fato de outras tribos terem visitado o seu reino para decidir quem se casaria com ela. Jogos são realizados e o melhor ficaria com a mão da princesa, mas ela não só resolve participar dos jogos, como vence de todos os seus pretendentes. O filme termina com as tribos indo embora, sem casamento e a protagonista e sua mãe andando a cavalo com um discurso sobre o destino estar dentro de si e não predestinado por alguém.

³¹⁸ **A BELA e a Fera.** Direção de Gary Trousdale e Kirk Wise. Estados Unidos da América: Walt Disney Feature Animation e The Jim Henson Company Animation, 1991. (84 min.), son., color. Legendado.

³¹⁹ **MULAN.** Direção de Tony Bancroft e Barry Cook. Estados Unidos da América: Walt Disney Animation Studios, 1998. (90 min.), son., color. Legendado.

³²⁰ **VALENTE.** Direção de Mark Andrews e Brenda Chapman. Estados Unidos da América: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2012. (93 min.), son., color. Legendado.

Do início dos anos 1930 até 2012, pudemos analisar através da evolução das protagonistas dos filmes de fantasia da Disney o papel da mulher na sociedade e sua percepção e aceitação pelos sistemas psíquicos que a caracterizam. Porém, numa outra ótica, para um público mais adulto, veremos o filme de 1991 *O Silêncio dos Inocentes*³²¹. O filme é estrelado por Jodi Foster, no papel de Clarice Starling, uma jovem agente do FBI que está à procura de um serial-killer acusado de matar e esfolar as suas vítimas, sendo todas mulheres e com uma ligação muito incomum: casulos de mariposa tropical eram sempre encontrados nos seus corpos. O assassino então sequestra a filha de uma senadora, que mobiliza todo o aparato policial para a sua captura. Para encontrá-lo, Clarice utiliza a ajuda do Dr. Hannibal Lecter, interpretado por Anthony Hopkins, um psiquiatra sociopata condenado à prisão perpétua por nove assassinatos. No decorrer da trama, com a ajuda de Hannibal, Clarice acaba por encontrar a casa do assassino, e sua captura se dá após uma cena no porão da casa. Enquanto isso, Hannibal consegue planejar uma fuga e o filme termina com ele livre, nas ruas do Haiti, indo atrás de Dr. Chilton, o diretor de seu antigo sanatório.

O filme foi um sucesso de público e crítica, sendo indicado a cinco Oscars, e fazendo com que muitas mulheres se tornassem agentes do Gabinete Federal de Investigação (FBI) dos Estados Unidos. Porém o ponto principal de análise para este trabalho é como a história nos é apresentada pelo diretor. Na primeira cena do filme vemos Clarice no seu treinamento para se tornar uma agente, ela está sozinha, o treinamento parece árduo, mas ela não irá desistir. Somos apresentados a uma protagonista real e carismática, de fácil identificação pelo espectador. Sem perceber, o filme nos mostra repetidas vezes como é ser uma mulher em um ambiente predominantemente masculino. Nos são apresentadas cenas que retratam a disparidade física, a objetificação, o assédio de seus companheiros de trabalho, e a luta de uma mulher para manter o profissionalismo em um ambiente cujo qual não é tratada respeito. O filme é uma alegoria do que é ser silenciada sem ter motivo. Aliás, a metáfora para a mulher

³²¹ **O SILENCIO dos Inocentes.** Direção de Jonathan Demme. Estados Unidos da América: Strong Heart/demme Production, 1991. (118 min.), son., color. Legendado.

na sociedade machista, é feita pelo sociopata Hannibal Lecter e não pelo antagonista. Nas palavras de Roger Ebert:

Eles compartilham muito. Ambos são banidos pelos mundos que querem habitar - Lecter, pela raça humana, porque ele é um serial killer e um canibal, e Clarice, pela profissão de agente da lei, porque ela é uma mulher. Ambos se sentem impotentes - Lecter porque ele está trancado em uma prisão de segurança máxima (e amarrado e amordaçado como King Kong quando ele é movido) e Clarice porque ela está cercada por homens que se elevam sobre ela e a acariciam com os olhos. Ambos usam seus poderes de persuasão para escapar de suas armadilhas. Lecter é capaz de se livrar da praga na próxima cela, fazendo-o sufocar em sua própria língua, e Clarice consegue persuadir Lecter a ajudá-la na busca pelo serial killer chamado Buffalo Bill. E ambos compartilham feridas semelhantes na infância. (...) Esses temas paralelos são espelhados por padrões na estratégia visual. Note que tanto Lecter em sua cela de prisão quanto Buffalo Bill em seu porão são alcançados por Starling depois de descer vários lances de escada e passar por várias portas; eles vivem no submundo. Observe a maneira como o filme sempre parece estar olhando para Clarice: a câmera do ponto de vista toma o lugar dos homens examinadores em sua vida e, quando entra em espaços perigosos, está ali esperando por ela, em vez de segui-la.³²²

O filme nos faz simpatizar com a protagonista e, enquanto assistimos um filme policial, somos transportados, mesmo que subconscientemente, para a vida de uma minoria: a mulher.

A história do papel da mulher na sociedade poderia ser traçada desde as civilizações primitivas e sua trajetória, da família consanguínea³²³, evoluindo

³²² EBERT, Roger. *The Great Movies*. Nova Iorque: Broadway Books, 2002. p. 410 – 411. Tradução livre de: “*They share so much. Both are ostracized by the worlds they want to inhabit—Lecter, by the human race, because he is a serial killer and a cannibal, and Clarice, by the law enforcement profession, because she is a woman. Both feel powerless—Lecter because he is locked in a maximum security prison (and bound and gagged like King Kong when he is moved) and Clarice because she is surrounded by men who tower over her and fondle her with their eyes. Both use their powers of persuasion to escape from their traps. Lecter is able to rid himself of the pest in the next cell by talking him into choking on his own tongue, and Clarice is able to persuade Lecter to aid her in the search for the serial killer named Buffalo Bill. And both share similar childhood wounds. (...) These parallel themes are mirrored by patterns in the visual strategy. Note that both Lecter in his prison cell and Buffalo Bill in his basement are arrived at by Starling after descending several flights of stairs and passing through several doors; they live in underworlds. Note the way the movie always seems to be looking at Clarice: The point-of-view camera takes the place of the scrutinizing men in her life, and when she enters dangerous spaces, it is there waiting for her instead of following her in.*”

³²³ Caracterizada por grupos familiares onde os laços conjugais eram por gerações, ou seja, todos os avós e avós de um grupo seriam maridos e mulheres entre si, seguindo a diante para a nova geração e assim sucessivamente. ENGELS, Friedrich. **A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado**: Trabalho relacionado com as investigações de L. H. Morgan.

para a punaluana³²⁴, depois sindiásmica³²⁵, e, finalmente, para a monogâmica patriarcalista³²⁶. Entretanto esta última, por mais que ainda aparente na sociedade contemporânea³²⁷, foi suprimida por uma manifestação social mais visceral que a necessidade de reprodução ou o surgimento de riquezas: a crença religiosa.

Pouco a pouco, no entanto, o mundo cresceu sua primeira juventude. Cada reino expandido; a família se tornou uma tribo, a tribo uma nação. Cada um desses grupos de pessoas reunidos em torno de um centro comum e reinos apareceram. O impulso nômade foi substituído pelo impulso social. Os acampamentos deram lugar a cidades, tendas a palácios, arcos a templos. Os líderes desses estados embrionários ainda eram pastores, mas pastores de pessoas; os cajados de seus pastores já estavam começando a parecer cetros. Tudo ficou resolvido e fixo. Religião assumiu uma forma; a oração era ditada por rituais, adoração por dogmas. Assim, o sacerdote e o rei compartilhavam a paternidade de seu povo; uma a sociedade teocrática substituiu a patriarcal.³²⁸

Neste trecho da obra do poeta francês Victor Hugo, vemos o entrelaçar dos moldes sociais com os familiares e sua evolução para uma organização estatal centralizada e religiosa. A família passa a contar com o casamento como ferramenta primordial de sua caracterização. Porém estes moldes iriam perdurar

Tradução de Leandro Konder. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1984. p. 37-39.

³²⁴ Organização familiar onde irmãos deixam de se relacionar sexualmente, passando a surgir um novo laço familiar específico, a do companheiro íntimo (punalua). *Ibidem* p. 39-48.

³²⁵ Este ordenamento familiar foi caracterizado pelo matriarcado, posto que a mulher era responsável pelos encargos da família e extinguiu-se o relacionamento por grupos, cada mulher se relacionaria intimamente apenas com um homem. *Ibidem* p. 48-58.

³²⁶ Conforme a evolução natural da organização sindiásmica, a monogamia parece inevitável, o núcleo familiar é reduzido a sua fração binária: homem e mulher, e agora, deixando de fazer parte de um grupo, o homem passa a ter um papel chave com a criação de animais e atividades agrícolas, surgindo assim o patriarcado colocando o pai como o responsável pela subsistência familiar. *Ibidem* p. 49-62 e 66-70.

³²⁷ “Desaparecida a família pagã, a cristã guardou esse caráter de unidade de culto, que na verdade nunca desapareceu por completo, apesar de o casamento ser tratado na história mais recente apenas sob o prisma jurídico e não mais ligado à religião oficial do Estado.” VENOSA, Sílvio de Salvo. **Direito Civil: Família**. 17. ed. São Paulo: Editora Atlas Ltda., 2017. p. 21.

³²⁸ HUGO, Victor; BLACKMORE, E. H.; BLACKMORE, A. M. **The essential Victor Hugo**. Oxford: Oxford University Press Inc., 2004. p. 18. No original: “*Little by little, however, the world outgrew its first youth. Every realm expanded; the family became a tribe, the tribe a nation. Each of these groups of people gathered around a common centre, and kingdoms appeared. The nomadic impulse was replaced by the social impulse. Camps gave way to cities, tents to palaces, arks to temples. The leaders of these embryonic states were still shepherds, but shepherds of people; their shepherds’ staffs were already starting to look like sceptres. Everything became settled and fixed. Religion assumed a form; prayer was dictated by rituals, worship by dogmas. Thus priest and king shared the fatherhood of their people; a theocratic society replaced a patriarchal one.*”

da idade média até o período das grandes guerras mundiais, ao menos para o mundo ocidental, devido às quebras de paradigmas provenientes do relativo aumento de atribuições da mulher durante e após este período.³²⁹

Durante as guerras, as mulheres passaram a aumentar gradativamente suas responsabilidades, fosse pela duração do conflito, fosse por se alistarem no serviço militar, ou até mesmo pela morte do marido. O fato é que os padrões foram alterados e a sociedade iria sofrer esta mudança. Mais mulheres ingressaram no mercado de trabalho e passaram a conciliar as tarefas de casa com atividades externas para poderem sustentar suas famílias ou mesmo simplesmente como busca de independência financeira.

Conforme a sociedade muda, o legislativo precisa adaptar o ordenamento. O Código de Civil brasileiro de 1916 tornou-se ultrapassado frente as inovações das percepções sociais de justiça e igualdade surgindo então o Estatuto da Mulher Casada, em 1962 (Lei nº 4.121/62) diminuindo o abismo que havia entre direitos e deveres de homens e mulheres matrimonialmente ligados. Após, foi editada a Emenda Constitucional nº 9, de 28.6.1977, que permitia a instituição do divórcio. Com o surgimento das pílulas anticoncepcionais e os movimentos feministas (durante a década de 1960) uma maior percepção social com relação à proteção da mulher e sua liberdade, fomenta o surgimento da lei que versa sobre o assédio sexual. Além das modificações sociais, evoluções na biologia e tecnologia, como o aprimoramento nos estudos sobre o DNA³³⁰ e as experiências com células-tronco pressionam a comunidade jurídica a se adaptar e responder as novas indagações criadas. Surge então a Constituição de 1988, que buscando encerrar o assunto e fomentar a igualdade de gêneros, dispõem:

Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

I - homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, nos termos desta Constituição;

³²⁹ NADER, Paulo. **Curso de Direito Civil: Direito de Família**. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2016. Vol. 5. p. 51.

³³⁰ Ácido desoxirribonucleico.

Outras disposições e leis surgiram para equilibrar a desigualdade social sofrida pela mulher, como o caso da Lei 11.340 de 2006³³¹, intitulada Lei Maria da Penha, que versa sobre mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher.

A luta pelos direitos da mulher está longe de acabar, mas, conforme analisado, o seu papel na sociedade é, cada vez mais, representado e percebido como o de um indivíduo capaz e independente. E o cinema retrata esta evolução bem como fomenta este entendimento. Seria este o caso de outros grupos de minorias?

3.2. O cinema, o direito e a homossexualidade

Demorou até que a homossexualidade fosse retratada nas salas de cinema de uma forma digna e como uma característica comum da experiência humana. Isso faz sentido quando analisamos que até 1967 era crime ser homossexual na Inglaterra³³², que nos Estados Unidos as leis de criminalização só foram derrubadas por completo em 2003³³³, que o Conselho Federal de Medicina brasileiro apenas retirou “homossexualismo” da lista de transtornos em

³³¹ BRASIL. Lei nº 11.340, de 07 de agosto de 2006. **Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências.** Brasília.

³³² D'SILVA, Beverley. When Gay Meant Mad: In the 1960s, homosexuality was a crime - and a mental illness. Gays desperate for a cure tried, or were forced into, aversion therapy. Some believe the after-effects ruined their lives; one did not survive. **The Independent**, Londres, 04 ago. 1996. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/when-gay-meant-mad-1308085.html>>. Acesso em: 15 out. 2018.

³³³ GREENHOUSE, Linda. The Supreme Court: Homosexual Rights; Justices, 6-3, Legalize Gay Sexual Conduct In Sweeping Reversal Of Court's '86 Ruling. **The New York Times**, Nova Iorque, jun. 2003. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2003/06/27/us/supreme-court-homosexual-rights-justices-6-3-legalize-gay-sexual-conduct.html>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

1985³³⁴ e que a relação homossexual ainda é crime em 71 países do mundo, inclusive sob pena de morte em alguns deles³³⁵.

Obviamente não está sendo uma caminhada fácil, mas conscientização, e a informação são o melhor caminho para se harmonizar a vida em sociedade. E o cinema pode auxiliar nesta busca.

Do início do cinema até o fim do século passado, os personagens homossexuais eram caricatos (quando existiam), não possuíam papéis principais em filmes relevantes, ou eram estereotipados. Não existia a possibilidade da audiência se identificar com um personagem com uma condição sexual divergente da socialmente aceita. Nos Estados Unidos, Hollywood, durante os anos 1930 a 1968, produzia filmes que se enquadravam no conjunto de normas morais intitulado Código de Produção de Cinema, ou Código Hays³³⁶. Durante esta época, filmes com nudez ou que retratassem personagens homossexuais de uma forma que não fossem estereótipos caricatos não poderiam ser produzidos. Com a contracultura dos anos 1960, abordada no capítulo III, a sociedade não engolia mais a história clássica de mocinho e bandido. O cinema havia mudado, havia seguido as irritações dos sistemas psíquicos e, aos poucos, os diretores norte-americanos passaram a violar o código de maneira deliberada, sendo então substituído em 1968 pelo sistema de classificação MPAA (*Motion Picture Association of America*)³³⁷ que, diferente de

³³⁴ VIDALE, Giulia. Por que considerar a homossexualidade um distúrbio é errado: A homossexualidade é uma questão de orientação sexual, que, por um equívoco, ficou anos classificada como desordem mental. **Veja**, São Paulo, 20 set. 2017. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/saude/por-que-considerar-a-homossexualidade-um-disturbio-e-errado/>>. Acesso em: 12 out. 2018.

³³⁵ MANTOVANI, Flávia. Relação homossexual é crime em 71 países; 7 preveem pena de morte: Índia deixa lista após descriminalizar relação entre pessoas do mesmo sexo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 06 set. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2018/09/relacao-homossexual-e-crime-em-71-paises-7-preveem-pena-de-morte.shtml>>. Acesso em: 12 out. 2018.

³³⁶ O Código de Produção de Cinema foi elaborado pelo norte-americano Will H. Hays, advogado, político e presidente da Associação de Produtores e Distribuidores de Filmes da América. O código versava sobre assuntos como sexo e moralidade e foi imposto aos cineastas. Dos anos 1930 a 1968, se o filme não seguisse os moldes do código ele não poderia ser produzido ou reproduzido nos Estados Unidos, era uma autocensura. DOHERTY, Thomas. **Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema; 1930-1934**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1999.

³³⁷ Assim como o Código Hays, o sistema de classificação também foi elaborado e imposto pela Associação de Produtores e Distribuidores de Filmes da América, porém deixou de ser uma censura.

seu antecessor, apenas indicaria uma faixa etária apropriada para um controle parental e não moral ou jurídico.

Foi um avanço no que concerne a liberdade de expressão inerente ao sistema da arte. Mas o debate homossexual ainda apareceria de forma tímida. O caminho encontrado pelos diretores foi de representar e debater o assunto através de metáforas. Um dos gêneros mais explorados foi o de filmes de monstros e de terror. Ainda nas primeiras décadas do cinema, a homossexualidade foi apresentada em filmes como *O Médico e o Monstro*³³⁸ (1931), *O Lobisomem de Londres*³³⁹ (1935) e *A Filha de Drácula*³⁴⁰ (1936), após nos filmes *A Noiva do Monstro*³⁴¹ (1956), *Noite das Assombrações*³⁴² (1959), , chegando em filmes mais recentes, temos *Fome de Viver*³⁴³ (1983) e *A Hora do Pesadelo 2 - A Vingança de Freddy*³⁴⁴ (1985).^{345, 346}

Segundo Harry Benshoff:

Em um estudo de 1984 sobre atitudes anti-homossexualismo, os investigadores destrincharam o medo dos heterossexuais, de sexualidade gay e lésbica em três áreas de tópicos:

(1) Homossexualidade como uma ameaça ao indivíduo - esse alguém que você saber (ou você mesmo) pode ser homossexual.

(2) A homossexualidade como uma ameaça aos outros - os homossexuais têm sido frequentemente ligados na mídia a molestar crianças, estupro e violência.

(3) A homossexualidade como uma ameaça para a comunidade e outros componentes da cultura - os homossexuais supostamente representam a destruição da família nuclear procriadora, os tradicionais papéis de gênero, e (...) "valores familiares".

³³⁸ **O MÉDICO e o Monstro.** Direção de Victor Fleming. 1941. (113 min.), son., P&B. Legendado.

³³⁹ **O LOBISOMEM de Londres.** Direção de Stuart Walker. Estados Unidos da América: Universal Pictures, 1935. (75 min.), son., P&B. Legendado.

³⁴⁰ **A FILHA de Drácula.** Direção de Lambert Hillyer. Estados Unidos da América: Universal Pictures, 1936. (71 min.), son., P&B. Legendado.

³⁴¹ **A NOIVA do Monstro.** Direção de Edward D. Wood Jr.. Estados Unidos da América: Rolling M. Productions, 1955. (69 min.), son., P&B. Legendado.

³⁴² **NOITE das Assombrações.** Direção de Edward D. Wood Jr.. Estados Unidos da América: Edward D. Wood Jr., 1959. (69 min.), son., P&B. Legendado.

³⁴³ **FOME de Viver.** Direção de Tony Scott. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer, 1983. (100 min.), son., color. Legendado.

³⁴⁴ **A HORA do Pesadelo 2 - A Vingança de Freddy.** Direção de Jack Sholder. Estados Unidos da América, 1985. (85 min.), son., color. Legendado.

³⁴⁵ BENSHOFF, Harry M. *Monsters in the closet: Homosexuality and the Horror Film (Inside Popular Film)*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

³⁴⁶ MENNEL, Barbara. *Queer Cinema: Schoolgirls, Vampires, and Gay Cowboys*. Nova Iorque: Wallflower Press, 2012.

Em suma, para muitas pessoas em nossa cultura compartilhada em inglês, a homossexualidade é uma condição monstruosa. (...) Para criar uma analogia abrangente, monstro está para a "normalidade" como homossexual está para o heterossexual.³⁴⁷

Percebe-se então a escolha desse gênero de filme para abordar este assunto. Um marco nesta linha é o filme *Entrevista com Vampiro*³⁴⁸ de 1994. O filme é um suspense baseado no livro de mesmo nome da escritora Anne Rice, e conta a história de Louis de Point du Lac, interpretado por Brad Pitt, um vampiro que vivia infeliz com a sua condição e se recusava a tirar a vida de outros seres humanos. Ele havia sido transformado por Lestat de Lioncourt (Tom Cruise), que acreditava ter dado à dádiva máxima a Louis. Um dia Louis, já não aguentando mais conter seus instintos, não resiste e morde uma garotinha chamada Claudia. Lestat, muito empolgado com o ocorrido, a transforma também em vampira e a oferece como presente a Louis, porém acaba enciumado pela relação tão próxima dos dois e decide se afastar de ambos. O filme é composto por cenas sensuais dos protagonistas homens e afeto pela menina. As cenas não chocam a audiência pois são monstros e não humanos, vampiros e não homossexuais. Em entrevista, a escritora do livro confirmou tratar-se de um romance sobre um casal homossexual que adota uma criança³⁴⁹.

Por outro lado, um ano antes de *Entrevista com o Vampiro*, estreava *Filadélfia*, de 1993, que, como já abordado, trouxe os holofotes da sociedade

³⁴⁷ BENSHOFF, Harry M. *Monsters in the closet: Homosexuality and the Horror Film (Inside Popular Film)*. Manchester: Manchester University Press, 1997. p. 1 – 2. Tradução livre de: “in a 1984 study of anti-homosexual attitudes, the investigators broke heterosexuals’ fears of gay and lesbian sexuality into three topic areas:

(1) *Homosexuality as a threat to the individual - that someone you know (or you yourself) might be homosexual.*

(2) *Homosexuality as a threat to others - homosexuals have been frequently linked in the media to child molestation, rape, and violence.*

(3) *Homosexuality as a threat to the community and other components of culture - homosexuals supposedly represent the destruction of the procreative nuclear family, traditional gender roles, and (...) ‘family values.’*

In short, for many people in our shared English-language culture, homosexuality is a monstrous condition. (...) To create a broad analogy, monster is to “normality” as homosexual is to heterosexual.”

³⁴⁸ **ENTREVISTA com o Vampiro**. Direção de Neil Jordan. Estados Unidos da América: The Geffen Film Company, 1994. (123 min.), son., color. Legendado.

³⁴⁹ HALE-STERN, Kaila. *Anne Rice confirms that the vampires Louis and Lestat are a same-sex couple with a child*. **io9**: Gawker Media LLC, Nova Iorque, 17 out. 2012. Disponível em: <<https://io9.gizmodo.com/5952076/anne-rice-confirms-that-the-vampires-louis-and-lestat-are-a-same-sex-couple-with-a-child>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

para o debate sobre a Aids no ápice de sua crise. Porém ele também foi um dos primeiros a retratar como personagem principal um homossexual. De maneira inovadora, o filme retrata um personagem que não é caricato, ou estereotipado pela sua condição sexual, é alguém que foi injustiçado e, mais importante, alguém com quem a audiência possa se identificar. Ao contrário do filme sobre vampiros, este filme não tem nenhuma cena íntima do personagem principal e seu companheiro, aliás, qualquer cena de mais afeto protagonizada pelos personagens foi retirada da versão que foi aos cinemas (mas permanecendo no DVD)³⁵⁰.

Em 1994 foi lançado o curta-metragem *Trevor*³⁵¹. O filme conta a história de um menino homossexual de treze anos que após ser rejeitado pelos amigos tenta se suicidar. A obra foi ganhadora do Oscar na categoria de melhor curta-metragem em 1995 e em 1998 foi criado nos Estados Unidos o *The Trevor Project*, uma organização não governamental focada na prevenção de suicídio de lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros.³⁵²

Dos anos 1990 em diante, passou-se a perceber uma nova era do cinema, caracterizado pela comunicação de e para uma sociedade diferente, dinâmica, informada e complexa. Uma das inovações do cinema é o chamado Novo Cinema Queer³⁵³, que se popularizou até no Brasil³⁵⁴. Segundo Susan Hayward:

Novo Cinema Queer defende multiplicidade: de vozes e de sexualidades. Multiplicidade em um sentido genérico também: filmes de vampiros e comédia, *thrillers* e musicais. Libere o queer da representação moribunda que grande parte do cinema *mainstream* confinou a 'isto'. Queers não são nem a anomia deprimida nem os *serial killers* que alguns cineastas querem que acreditemos (ver o ofensivo *Beijo de Borboleta* de Winterbottom, 1994). Para reescrever Foucault: 'Queer está em toda parte'. Os sinais da globalização queer estão aí

³⁵⁰ **FILADÉLFIA**. Direção de Jonathan Demme. Estados Unidos da América: Clinica Estetico, 1993. (125 min.), DVD, son., color. Legendado.

³⁵¹ **TREVOR**. Direção de Peggy Rajski. Estados Unidos da América: Randy Stone e Peggy Rajski, 1994. (23 min.), son., color. Legendado.

³⁵² <https://www.thetrevorproject.org/>

³⁵³ MENNEL, Barbara. **Queer Cinema: Schoolgirls, Vampires, and Gay Cowboys**. Nova Iorque: Wallflower Press, 2012. P 67 – 74.

³⁵⁴ BARROS, Sullivan Charles. O cinema queer brasileiro: o pensamento queer no Brasil a partir dos filmes *Madame Satã* e *Elvis & Madona*. **Textos e Debates**: Boa Vista, Brasília, n. 29, p.51-68, jun. 2016.

para quem quiser ver. (...) Não é mais o caso de procura-lo, mas sim de 'conectar-se'.³⁵⁵

Conforme a autora, a homossexualidade no cinema é uma coisa real, inerente à Sociedade da Informação. Não há mais a necessidade de esconder, assim como pessoas não deveriam se esconder da vida social pela sua condição sexual. Trata-se então, da necessidade de se conectar, compreender, aceitar as diferenças dos diversos e únicos sistemas psíquicos que coabitam na mesma sociedade. Esta evolução pode ser percebida desde a descriminalização da condição até a legalidade de uniões homoafetivas pelo poder judiciário, porém, assim como o caso das mulheres, a sociedade, as leis e a arte ainda podem fazer mais pela assimilação social.

3.3. O cinema, o direito e a afrodescendência

O caso dos grupos afrodescendentes não é muito divergente dos citados anteriormente. Apesar dos Estados Unidos abolirem a escravidão em 1863 e o Brasil em 1888, as cicatrizes de uma sociedade escravista ainda são aparentes e seus reflexos podem ser percebidos pela análise cinematográfica.

No filme *O Nascimento de uma Nação*, de 1915, conforme já analisado, é demonstra de forma contundente o racismo inerente a época. Não só os vilões são negros, como são ridicularizados e estereotipados, além de terem sido interpretados por atores brancos usando maquiagem³⁵⁶. Até os anos 1950, negros apenas apareciam em papéis pequenos no cinema, isso quando apareciam. A segregação racial ainda era bem presente na sociedade. Os cineastas negros, aliás, apenas poderiam exhibir seus filmes para a comunidade negra. E isso condizia com as legislações e tratamentos sociais do início do século XX. Apenas nos anos 1970 podemos perceber uma mudança expressiva,

³⁵⁵ HAYWARD, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. 2. ed. Londres: Taylor & Francis Routledge, 2000. p. 310. Tradução livre de: "New Queer Cinema advocates multiplicity: of voices and of sexualities. Multiplicity in a generic sense also: vampire films and comedy, thrillers and musicals. Unstick the queer from the moribund representation to which much of mainstream cinema has confined 'it'. Queers are neither the depressed anomics nor the serial killers some film-makers would have us believe (see Winterbottom's offensive *Butterfly Kiss*, 1994). To rewrite Foucault: 'Queer is everywhere'. The signs of queer globalization are there to see. (...) It is no longer a case of having to find it, but 'to connect'."

³⁵⁶ EBERT, Roger. *The Great Movies II*. Nova Iorque: Broadway Books, 2005. p. 65 – 66.

ou seja, após todo o movimento da contracultura dos anos 1960, a revogação das leis de Jim Crow³⁵⁷, junto com a aprovação dos Direitos Civis em 1964, as alterações sobre o direito ao voto em 1965, a fundação do Partido dos Panteras Negras em 1966, os assassinatos de Malcon X em 1965 e Martin Luther King Jr. em 1968, dentre vários outros eventos históricos. A luta dos afrodescendentes pelo direito de serem tratados como iguais foi conturbada e marcada pela violência.^{358, 359}

O cinema afrodescendente a partir da virada da década de 1970 passa a se tornar expressivo, conforme os entraves sociais afrouxaram. Surge o subgênero *Blacksploitation*³⁶⁰, podendo-se destacar o filme *Shaft*³⁶¹ de 1971, um filme de ação policial, com elementos de *Noir*. Com um protagonista e um diretor afrodescendentes, tinha o início uma nova era do cinema (seguindo uma nova era social para esta minoria). Por outro lado, neste filme o protagonista tem como vilões mafiosos italianos estereotipados. O norte-americano “padrão” não poderia ser vilão. Ou poderia?

O filme *Blacula*³⁶² de 1972, pertencente aos gêneros suspense, terror e *blacksploitation*, e narra a história de príncipe africano negro que em 1780 se encontra com o Conde Drácula para acabar com o tráfico de escravos. Ele é transformado em vampiro e aprisionado em um caixão, numa cripta embaixo de seu castelo. Em 1972, o caixão é comprado e aberto em Los Angeles. Livre, acompanhamos a história de um anti-herói na busca por sua amada enquanto é frequentemente perseguido pela polícia. Utilizando o mesmo artifício metafórico do gênero de horror citado anteriormente para representar uma minoria, o protagonista é assediado por policiais por ser um vampiro, não por ser negro,

³⁵⁷ Foram leis estaduais que alguns Estados do sul dos Estados Unidos promulgaram. As leis institucionalizavam a segregação racial. O seu nome é baseado em um personagem interpretado por um humorista norte-americano que se pintava de preto para satirizar de forma caricata a comunidade afrodescendente. As leis entraram em vigor em 1876. <https://www.britannica.com/event/Jim-Crow-law>

³⁵⁸ GRANT, William R. *Post-Soul Black Cinema: Discontinuities, Innovations and Breakpoints, 1970-1995 (Studies in African American History and Culture)*. Hamilton Village: Colgate University, 2004.

³⁵⁹ ROCCHIO, Vincent F. *Reel Racism: Confronting Hollywood's Construction of Afro-American Culture*. Boulder: Westview Press, 2000.

³⁶⁰ A palavra é uma aglutinação de *black* (negro) e *exploitation* (exploração).

³⁶¹ **SHAFT**. Direção de Gordon Parks. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer, 1971. (100 min.), son., color. Legendado.

³⁶² **BLACULA**. Direção de William Crain. Estados Unidos da América: American International Pictures, 1972. (92 min.), son., color. Legendado.

mas a audiência é cativada ao passo que testemunha em primeira mão relatos de injustiça puramente racial.

O cinema, como arte, sempre irá encontrar uma forma de comunicar os diversos pontos de vista de uma sociedade. Nesta mesma linha, conforme a sociedade aumenta seu grau de complexidade, temos o filme *Corra!*³⁶³ De 2017. Também utilizando-se do artifício do gênero de terror, o suspense psicológico nos apresenta um protagonista afrodescendente e sua jornada para conhecer os pais de sua namorada branca. O próprio diretor do filme disse que a peça chave de empatia com o personagem principal é que a situação é socialmente recorrente, segundo ele: todo mundo já ficou nervoso ao ser apresentado aos pais de sua namorada/namorado³⁶⁴. As expectativas preconceituosas iniciais do filme são logo quebradas quando nos deparamos com uma família aparentemente amável, respeitosa e pós-racista³⁶⁵. Aliás, o assunto recorrente da casa é como ser afrodescendente é algo bom na nossa sociedade atual.³⁶⁶ Após algum tempo a trama se desenvolve e entendemos que tudo não passou de uma armação para sequestrar e hipnotizar o garoto visando a realização de um transplante de cérebro de algum branco rico que pagou pelo seu corpo. O diretor sabia que era um movimento ousado não ter nenhum personagem branco

³⁶³ **CORRA!** Direção de Jordan Peele. Estados Unidos da América: Blumhouse Productions, Monkeypaw Productions e Qc Entertainment, 2017. (103 min.), son., color. Legendado.

³⁶⁴ Em entrevista, o diretor disse: “Eu acho que uma das razões que o filme (...) ressoou tão poderosamente é que é uma situação universal. Tirei vantagem disso, todos podemos nos identificar com o medo de encontrar nossos sogros pela primeira vez, e com o sentimento de que talvez não sejamos o que estão esperando.” GROSS, Terry. *'Get Out' Sprang From An Effort To Master Fear, Says Director Jordan Peele*. **National Public Radio**, Washington, D.C., 15 mar. 2017. Disponível em:

<<https://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=520130162>>. Acesso em: 20 out. 2018. Tradução livre de: “*I think one of the reasons that film (...) resonated so powerfully is that it's a universal situation. Take race out of it, we can all relate to the fears of meeting our potential in-laws for the first time and the feelings like we might not be what is expected.*”

³⁶⁵ O termo inicialmente foi apresentado em uma edição de 1971 do jornal *The New York Times* e é embasado na ideia de que um grupo composto de majorias acredita ter superar o racismo pois ao invés de odiar ou evitar, passaram a adorar uma determinada característica de um grupo minoritário. WOOTEN, James T. *Compact Set Up for 'Post-Racial' South*. **The New York Times**, Nova Iorque, 05 out. 1971. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1971/10/05/archives/compact-set-up-for-postracial-south.html>>.

Acesso em: 10 out. 2018 e

³⁶⁶ No caso da comunidade afrodescendente, o termo apresentado em 1920 pela artista britânica Petrine Archer-Straw foi *Negrophilia* e, ao contrário do que o pós-racista imagina, uma objetificação, seja ela boa ou ruim, continua sendo uma objetificação. Não há contato com o outro, apenas pré-conceito. ARCHER, Petrine. *Negrophilia, diaspora, and moments of crisis*. In: [https://www.liverpool.ac.uk/media/livacuk/csis-2/blackatlantic/research/Archer_text\[1\]_Defined.pdf](https://www.liverpool.ac.uk/media/livacuk/csis-2/blackatlantic/research/Archer_text[1]_Defined.pdf).

que fosse bom, todos eram vilões³⁶⁷. Conforme o filme se desenrola, cativados pelo protagonista, a audiência é induzida a torcer por este, frente a fácil empatia gerada pelo personagem. Na última cena, porém, no meio de uma estrada deserta, de noite, machucado, o protagonista desiste de matar sua namorada branca, mesmo depois de tudo que passou. Os dois no chão, feridos, vemos a luz de uma sirene refletida em seus rostos, um carro da polícia se aproxima, a garota branca sorri, o garoto negro levanta os braços, a audiência sabe o final da história. Apesar de ter gravado um final em que o protagonista é preso, na versão original do filme o carro é de seu melhor amigo, vigia de aeroporto e alívio cômico do filme. Apesar do final otimista, o filme expõe a existência do racismo mesmo após todos os avanços sociais.

Entre outros prêmios, O filme foi indicado ao prêmio do cinema Globo de Ouro na categoria comédia/musical. Quando questionado sobre o ocorrido, o diretor e roteirista Jordan Peele respondeu: “Chame do que quiser, mas o filme é uma expressão da minha verdade, da minha experiência, das experiências de muitos negros e minorias. Qualquer um que se sintam como o outro. Qualquer conversa que limite o que ele pode ser irá colocá-lo em uma caixa.”³⁶⁸

O cinema acompanha a evolução da comunicação social, e com os recentes avanços do Novo Cinema Negro³⁶⁹, podemos observar o aumento da representatividade, seja como atores principais, como em *Pantera Negra*³⁷⁰, em filmes históricos como no *Estrelas Além do Tempo*³⁷¹, ou até histórias de amor

³⁶⁷ RAMOS, Dino-ray. ‘Get Out’ Director Jordan Peele On Divisiveness, Black Identity & The “White Savior”. **Deadline**, Los Angeles, 22 out. 2017. Disponível em: <<https://deadline.com/2017/10/jordan-peeel-get-out-film-independent-forum-keynote-speaker-diversity-inclusion-1202192699/>>. Acesso em: 15 out. 2018.

³⁶⁸ VIRTUE, Graeme. *Is Get Out a horror film, a comedy ... or a documentary?: Jordan Peele's film has been submitted in the comedy/musical category at the Golden Globes, prompting debate over which genre it belongs to. What's inarguable is the significance of its race-relations message.* **The Guardian**, Londres, 17 nov. 2017. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/filmblog/2017/nov/17/get-out-golden-globes-race-horror-comedy-documentary-jordan-peeel>>. Acesso em: 10 out. 2018. Tradução livre de: “*Call it what you want, but the movie is an expression of my truth, my experience, the experiences of a lot of black people and minorities. Anyone who feels like the other. Any conversation that limits what it can be is putting it in a box.*”

³⁶⁹ FIELD, Allyson; HORAK, Jan-christopher; STEWART, Jacqueline Najuma. **L.A. Rebellion: Creating a New Black Cinema**. Oakland: University of California Press, 2015.

³⁷⁰ **PANTERA Negra**. Direção de Ryan Coogler. Estados Unidos da América: Marvel Studios, 2018. (134 min.), son., color. Legendado.

³⁷¹ **ESTRELAS Além do Tempo**. Direção de Theodore Melfi. Estados Unidos da América: Fox 2000 Pictures, Chernin Entertainment, Levantine Films e Tsg Entertainment, 2016. (127 min.), son., color. Legendado.

como a retratada em *Moonlight: Sob a Luz do Luar*³⁷². O fato é que a sociedade, bem como a sua percepção da minoria afrodescendente, está mudando, e isso gera comunicações que irritam os demais sistemas sociais, produzindo, como consequência, reflexos no sistema jurídico.

No Brasil, a Lei 12.288, intitulada Estatuto da Igualdade Racial³⁷³, apenas foi promulgada em 2010. O estatuto dispõe sobre os Direitos Fundamentais da população negra, abrangendo as áreas da saúde; educação, esporte e lazer; liberdade de consciência e de crença e o livre exercício de cultos religiosos; acesso à terra e à moradia; a cultura etc. É, de fato, um avanço na direção da inclusão social desta minoria. Porém, o direito, a sociedade e a arte andam de mãos dadas, e a representatividade dos afrodescendentes na Sociedade da Informação precisa continuar crescendo, ainda estamos aquém de uma sociedade idealmente agregadora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Direito e cinema possuem uma relação social, eles permeiam todos os pontos da sociedade. O direito existe para estabilizar as expectativas normativas (criar ordem e fomentar confiança), ao passo que a arte existe para criar novas possibilidades de observação (fornecer subsídios para a desconstrução da ordem criada). De formas quase que inversamente proporcionais, estes sistemas regulam a sociedade à sua própria forma, enquanto se alimentam das informações provenientes do meio para continuar sua auto reprodução. Porém, o sistema jurídico é suficiente para garantir a confiança na supercomplexa Sociedade da Informação? E, ainda, teria a arte perdido sua poesia, frente as inovações socioculturais?

A Teoria dos Sistemas de Niklas Luhmann pode nos ajudar a analisar a sociedade e responder estes questionamentos de uma forma efetiva. A partir dos conceitos de autopoiese dos biólogos Humberto R. Maturana e Francisco J.

³⁷² **MOONLIGHT: Sob a Luz do Luar**. Direção de Barry Jenkins. Estados Unidos da América: A24, Plan B Entertainment e Pastel Productions, 2016. (110 min.), son., color. Legendado.

³⁷³ BRASIL. Lei nº 12.288, de 20 de julho de 2010. **Institui o Estatuto da Igualdade Racial; altera as Leis nos 7.716, de 5 de janeiro de 1989, 9.029, de 13 de abril de 1995, 7.347, de 24 de julho de 1985, e 10.778, de 24 de novembro de 2003**. Brasília.

Varela, temos que os sistemas sociais são fechados (autopoiéticos) e tudo o que não está contido em um sistema, será caracterizado como seu meio, por exemplo, no caso do sistema jurídico, o sistema artístico será seu meio, assim como os sistemas psíquicos. Ao passo que o sistema se diferencia do meio tornando ambos, sistema e meio, menos complexos, ele produz comunicação a partir de sua autoreferência.

O sistema jurídico se autoreferencia pelo binômio licito/ilícito, e sua comunicação é gerada da mesma forma. Sua função é a estabilização contrafática de expectativas normativas. O sistema jurídico torna a vida em sociedade possível, ao passo que se diferencia e gera comunicação, ele ordena seu entorno e emana confiança. A vida continua imprevisível para um sistema psíquico, mas, graças ao sistema jurídico, cada vez menos.

O sistema artístico, por sua vez, utiliza o binômio belo/feio para interpretar as comunicações do meio, enquanto o torna menos complexo e o alimenta com mais comunicação, proveniente de seu binômio. Sua função é a de oferecer ao mundo uma possibilidade nova de observação, ou seja, enquanto o sistema do direito torna a vida social possível, o artístico a torna suportável. A desconstrução proporcionada por este sistema acompanha a sociedade e cria novas interpretações, novos pontos de vista, sobre algo que, originalmente, não comunicaria nada.

O subsistema do cinema é uma das várias auto diferenciações do sistema da arte. Conforme sua complexidade aumenta, faz-se necessário, para diminuir seu próprio grau de complexidade, sua estratificação. Conforme o ambiente social se torna mais complexo, os demais sistemas o acompanham. Em um determinado momento de complexidade social, surgiu o sistema artístico e, posteriormente, com o aumento de complexidade, o cinematográfico. Este subsistema será regido pelo mesmo binômio que o artístico e, da mesma forma, estará sujeito as comunicações provenientes do meio. Caso estas comunicações se tornem muito frequentes poderá ocorrer um acoplamento estrutural, ou seja, uma alteração na estrutura de ambos os sistemas de forma mútua. No caso, por exemplo, dos sistemas jurídico e político, a constituição é o acoplamento estrutural.

O sistema artístico possui um acoplamento estrutural com o sistema jurídico de forma similar: para os diferentes nichos artísticos surgirão leis específicas.

Esta é uma das formas de observação entre eles. É o caso do direito autoral na obra cinematográfica. Esses direitos estão pautados na liberdade de expressão e no direito da personalidade, podendo ser traçada uma evolução desde o início do aumento de complexidade de forma exponencial na sociedade, com a invenção da imprensa, até a sociedade da informação e os novos meios de compartilhamento de informação *on line*.

Uma outra forma de observação do sistema artístico pelo jurídico é através de sua interpretação. Assim como nos estudos sobre direito e literatura, o cinema pode ser utilizado pelo judiciário para fomentar entendimentos, analisar pontos de vista e servir como subsídio de uma maneira geral para uma análise mais profunda da sociedade e dos fatos.

Por outro lado, o subsistema do cinema observa o jurídico à medida que o retrata. Essa comunicação pode ser feita de duas formas: filmes que tratam sobre o sistema jurídico de uma forma subjetiva, onde os direitos são retratados, mas não como material principal da obra e sim como contextualização social (filmes com direitos), e filmes que abordam o tema jurídico de forma direta, expondo o sistema e fornecendo novas formas de observação sobre este (filmes sobre direitos).

Ambos os sistemas exercem uma perceptiva influência na sociedade através da propagação de suas comunicações. O sistema jurídico, de forma simples, ordena a vida cotidiana e sua comunicação é percebida pelos demais ao passo que os restringe por meio de normas, leis, códigos e principalmente decisões. Já a comunicação do cinematográfico reflete os pensamentos do *zeitgeist*, enquanto oferece novas possibilidades de observação da realidade apresentando outros pontos de vista.

Quando unidas, as comunicações desses sistemas exercem uma força social notável. Enquanto um sistema se adapta ao outro, a sociedade recebe essa dupla comunicação e se adequa a ela. Os sistemas psíquicos estão à mercê de toda esta informação e, conforme os demais sistemas, precisam se adaptar ao aumento de complexidade gerada pela intercomunicação dos sistemas jurídico e cinematográfico.

Quando aplicadas na questão das minorias sociais e sua representação, essas comunicações servem uma análise social abrangente. A evolução dos sistemas reflete a evolução social e, através de sua irritação recíproca, é possível fomentar o aumento de representatividade de minorias, que pode levar a inclusão social.

Em um artigo publicado em 26 de julho de 2015 no *site* norte-americano HuffPost, intitulado *No, White People Will Never Understand the Black Experience* (Não, Pessoas Brancas Nunca Irão Entender a Experiência Negra)³⁷⁴, a autora sugere que, por menos racista que uma pessoa branca seja, ela jamais saberá como é a vida de uma pessoa negra. Isso se estende a qualquer outro grupo de minoria cujo observador não faça parte. Não importa se mulher, homossexual, negro, asiático, gordo, baixo, alto etc., a experiência humana é única e jamais saberemos como é estar na pele dos outros. Somos todos sistemas psíquicos fechados, autopoieticos e autoreferenciais, apenas observamos o mundo a partir de nossas próprias experiências individuais. Porém, o cinema, devido a possibilidade de imersão em sua narrativa, pode nos ajudar a compreender um pouco mais a vida dos outros.

Os filmes utilizam os recursos cinematográficos nos proporcionando experiências alheias a nossa cor, raça, etnia ou gênero. E essa é a sua beleza, nós somos sugados em vidas e experiências que jamais poderíamos vivenciar sozinhos e alguns diretores usam essa habilidade para nos mostrar e ensinar algo sobre o mundo ao nosso redor. Quando suas técnicas são usadas de uma forma artística, nos é possível aprender algo sobre a experiência humana alheia.

Definitivamente este estudo não faz jus à complexidade e seriedade dos assuntos aqui trazidos, porém seu intuito foi analisar uma nova forma de abordar o tema. Utilizando a teoria dos sistemas como base, a compreensão da individualidade dos sistemas psíquicos e sua autopoiese pode nos fazer aceitar melhor as divergências sociais. Utilizando o cinema como ferramenta não só para refletir os acontecimentos e os pensamentos de uma determinada época, mas para adentrarmos na submersão proporcionada por este específico

³⁷⁴ WILKE, Lorraine Devon. No, White People Will Never Understand the Black Experience. **Huffpost**, Nova Iorque, 26 jul. 2015. Disponível em: <https://www.huffingtonpost.com/lorraine-devon-wilke/no-white-people-will-neve_b_7875608.html>. Acesso em: 06 jun. 2018.

subsistema artístico. Desta forma, podemos experimentar de uma nova maneira as realidades dos diversos tipos sociais, podemos exercitar a empatia, o que, por sua vez, fomentará o convívio social e comunicará (irritará) os demais sistemas sociais, como o jurídico, para que a representatividade das minorias seja cada vez mais aparente, caminhando para um maior bem estar social no que concerne a todos os elementos dos sistema.

Ou seja, respondendo às perguntas inicialmente propostas, por mais complexa e dinâmica que a sociedade esteja, os seus sistemas sociais irão se reinventar para acompanhar o aumento de complexidade. O sistema jurídico continuará garantindo a confiança necessária para a vivência em sociedade, buscando se adaptar às novas realidades, enquanto que, da mesma forma, a poesia do cinema nunca esteve mais viva e ativa, principalmente no que concerne as minorias e novas formas de inclusão social.

BIBLIOGRAFIA

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.a., 2014.

BENSHOFF, Harry M. *Monsters in the closet: Homosexuality and the Horror Film (Inside Popular Film)*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

BOBBIO, Norberto. **Teoria da Norma Jurídica**. 2. ed. São Paulo: Editora Edipro, 2003.

BURGESS, Anthony. **A Laranja Mecânica**. São Paulo: Ediouro, 1992.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CAPRA, Fritjof. **A Teia da Vida: Uma nova compreensão científica dos sistemas vivos**. São Paulo: Editora Cultrix, 1996.

CAVALCANTI, Ana Elizabeth Lapa Wanderley; LEITE, Flávia Piva Almeida; LISBOA, Roberto Senise. **Direito da Infância, juventude, idoso e pessoa com deficiência**. São Paulo: Editora Atlas S.a., 2014.

CLOONEY, Nick. ***The Movies That Changed Us: Reflections on the Screen.*** Nova Iorque: Atria Books, 2002.

CORNEA, Christine. ***Science Fiction Cinema: Between fantasy and reality.*** Edimburgo: *Edinburgh University Press Ltd*, 2007.

CORSI, Giancarlo; ESPOSITO, Elena; BARALDI, Cláudio. ***Glosario sobre la teoría social de Niklas Luhmann.*** Tradução Miguel Romero Pérez y Carlos Villalobos. México: Universidad Ibero Americana, 1996.

COTTINGTON, David. ***Modern Art: A Very Short Introduction.*** Oxford: Oxford University Press, 2005.

DINIZ, Maria Helena. ***Curso de Direito Civil Brasileiro: Teoria Geral do Direito Civil.*** 29. ed. São Paulo: Editora Saraiva, v 1. 2012.

DIXON, Wheeler Winston; FOSTER, Gwendolyn Audrey. ***A short history of film.*** Nova Jersey: *Rutgers University Press*, 2008.

DOHERTY, Thomas. ***Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema; 1930-1934.*** Nova Iorque: Columbia University Press, 1999.

DURKHEIM, Émile. ***Suicide: A study in sociology.*** Londres: Routledge, 2005.

EBERT, Roger. ***The Great Movies II.*** Nova Iorque: Broadway Books, 2005.

ENGELS, Friedrich. ***A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado:*** Trabalho relacionado com as investigações de L. H. Morgan. Tradução de Leandro Konder. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1984.

FIALHO, Marco Aurélio Lopes. ***Sombras que Assombram: O expressionismo no cinema alemão.*** Rio de Janeiro: Sesc., 2013.

FIELD, Allyson; HORAK, Jan-christopher; STEWART, Jacqueline Najuma. ***L.A. Rebellion: Creating a New Black Cinema.*** Oakland: University of California Press, 2015.

GIMÉNEZ, Alfonso Ortega; TORTOSA, Francesc Pérez; VALCÁRCEL, Maria Cristina Pastor. ***Cine y Derecho en 21 películas: materiales y recursos para el***

estudio del Derecho a través del cine. San Vicente del Raspeig: Ecu. Editorial Club Universitario, 2013.

GUERRA FILHO, Willis Santiago **Teoria da Ciência Jurídica**. 2ª ed. São Paulo: Saraiva, 2009.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Desigualdade e diversidade: os sentidos contrários da ação. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; BOTELHO, André. **Cidadania, Um Projeto Em Construção**: Minorias, Justiça e Direitos. São Paulo: Editora Claro Enigma Ltda., 2013.

GÜRBEY, Gülistan; HOFMANN, Sabine; SEYDER, Ferhad Ibrahim. **Between State and Non-State: Politics and Society in Kurdistan-Iraq and Palestine**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan Us, 2017.

GRANT, William R. **Post-Soul Black Cinema: Discontinuities, Innovations and Breakpoints, 1970-1995 (Studies in African American History and Culture)**. Hamilton Village: Colgate University, 2004.

GREENFIELD, Steve; OSBORN, Guy; ROBSON, Peter. **Film & the Law**. Londres: Cavendish Publishing, 2001.

GRÜNE, Carmela (Coordenadora). **Direito no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Saraiva Jur, 2017.

HAUSER, Arnold. **The Social History of Art: Volume II - Renaissance, Mannerism, Baroque**. Londres: Routledge, 1992.

HAYWARD, Susan. **Cinema Studies: The Key Concepts**. 2. ed. Londres: Taylor & Francis Routledge, 2000.

HOBBSAWM, Eric H. **The Age of Revolution: 1789 – 1848**. Nova Iorque: Random House, 1996.

_____, Eric H. **Age of Extremes: the short Twentieth Century 1914 – 1991**. Grã-Bretanha: Abacus, 1995.

HUGO, Victor; BLACKMORE, E. H.; BLACKMORE, A. M. **The essential Victor Hugo**. Oxford: Oxford University Press Inc., 2004.

KAFKA, Franz. **O Processo**. Alfragide: Leya, Sa, 2009.

KANT, Immanuel. **A Metafísica dos Costumes**. São Paulo: Editora Edipro, 2003.

LACERDA, Gabriel. **O Direito no Cinema**: relato de uma experiência didática no campo do direito. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2017.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil Ltda., 2012.

LISBOA, Roberto Senise. **Confiança Contratual**. São Paulo: Editora Atlas S.A., 2012.

_____, Roberto Senise. **Manual Elementar de Direito Civil**: volume 4: Direitos Reais e Direitos Intelectuais. 2. ed. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais Ltda., 2002.

LUHMANN, Niklas. **La Economía de la Sociedad**. Cidade do México: Herder, 2017.

_____, Niklas. **O direito da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

_____, Niklas. **Sistemas Sociais: Esboço de uma teoria geral**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 2016.

_____, Niklas. **Law as a Social System**. Oxford: *Oxford University Press*, 2008.

_____, Niklas. **La sociedad de la sociedad**. Cidade do México: Editora Herder - Universidad Iberoamericana, 2006.

_____, Niklas. **The Reality of the Mass Media**. Palo Alto: Stanford University Press, 2000.

_____, Niklas. **Art as a Social System**. California: Stanford University Press, 2000.

_____, Niklas. **Sistemas Sociales: Lineamientos para una teoría general**. 2. ed. Bogotá: Editora Anthropos, 1998.

_____, Niklas, **Confianza**. Barcelona, Anthropos, México, Universidad Iberoamericana, Santiago de Chile, Instituto de Sociología. Pontificia Universidad Católica de Chile, 1996.

_____, Niklas. **Sociologia do Direito 1**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

MARTINEZ, Renato de Oliveira. **Direito e cinema no Brasil: perspectivas para um campo de estudo**. 2015. 194 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Direito, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

MATURANA, Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2001.

_____, Humberto; VARELA, Francisco. **El Árbol del Conocimiento: Las Bases Biológicas del Entendimiento Humano**. Santiago: Editorail Universitaria S.A., 1984.

MORAIS, Rodrigo (coordenador). **Estudos de Direito Autoral**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2017.

MORATO, Antonio Carlos. **Direito de Autor em Obra Coletiva**. São Paulo: Editora Saraiva, 2007.

NADER, Paulo. **Curso de Direito Civil: Direito de Família**. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2016. Vol. 5.

MENNEL, Barbara. **Queer Cinema: Schoolgirls, Vampires, and Gay Cowboys**. Nova Iorque: Wallflower Press, 2012.

MIRANDA, Pontes de. **Tratado de Direito Privado**. Tomo XVI. 2. ed. Campinas: Bookseller, 2002.

MONTESQUIEU, Charles Louis de Secondat, Baron de. **The Spirit of Laws**. Indiana: Liberty Fund., Inc., 2009.

NEVES, Marcelo da Costa Pinto. **Entre Têmis e Leviatã: uma relação difícil**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

NEVES, Rômulo Figueira. **Acoplamento estrutural, fechamento operacional e processos sobre comunicativos na teoria dos sistemas sociais de Niklas Luhmann**. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **The Will to Power**. Nova Iorque: Random House, 1968.

NOWELL-SMITH, Geoffrey. **The History of Cinema: A Very Short Introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2018.

PARKINSON, David. **History of Film: Thames & Hudson world of art**. Londres: Thames & Hudson Ltda., 1995.

PRETTEJOHN, Elizabeth. **Beauty and Art: Oxford History of Art**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

POOKE, Grant; NEWALL, Diana. **Art History: The Basics**. Nova Iorque: Routledge, 2008.

POSNER, Richard A. **Law and Literature**. 3. ed. Londres: Harvard University Press, 2009.

ROCCHIO, Vincent F. **Reel Racism: Confronting Hollywood's Construction of Afro-American Culture**. Boulder: Westview Press, 2000.

SABADIN, Celso. **A história do cinema para quem tem pressa**. Rio de Janeiro: Editora Valentina, 2018.

SANTOS, José Manuel. **O Pensamento de Niklas Luhmann**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2005.

SCHWARTZ, Germano. **Direito e Rock: O BRock e as expectativas normativas da Constituição de 1988 e do Junho de 2013**. Porto Alegre: Livraria do Advogado Editora Ltda., 2014.

_____, Germano. **A Constituição, Literatura e o Direito**. Porto Alegre: Livraria do Advogado Editora, 2006.

SÓFOCLES. **A Trilogia Tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona**. 15. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

TARTUCE, Flávio. **Manual de Direito Civil**: volume único. 6. ed. São Paulo: Editora Forense Ltda., 2015.

TEUBNER, Gunther. **O Direito como Sistema Autopoiético**; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

TOLSTÓI, Leon. **O que é arte?** São Paulo: Editora Experimento, 1994.

VENOSA, Sílvio de Salvo. **Direito Civil**: Família. 17. ed. São Paulo: Editora Atlas Ltda., 2017.

VIEIRA, Alexandre Pires. **Direito Autoral na Sociedade Digital**. São Paulo: Editora Montecristo, 2011.

VILLAS BÔAS FILHO, Orlando. **O direito na teoria dos sistemas de Niklas Luhmann**. São Paulo: Editora Max Limonad, 2006.

WALD, Arnoldo; CAVALCANTI, Ana Elizabeth L. W.; PAESANI, Liliana Minardi. **Direito Civil**: Introdução e Parte Geral. 14. ed. São Paulo: Editora Saraiva, 2015.

WIRTH, Louis. *The Problem of Minority Groups*. In: PARSONS, Talcott; SHILS, Edward; NAEGELE, Kaspar D. **Theories of Society: Foundations of Modern Sociological Theory**. Glencoe: Free Press, 1961

1. Artigos e conteúdo da internet.

ABOUT BitTorrent: *Company Overview*. *Company Overview*. Disponível em: <<http://www.bittorrent.com/lang/pt/company/about>>. Acesso em: 06 maio 2018.

ADKINS, Todd; CASTLE, Jeremiah J. *Moving Pictures? Experimental Evidence of Cinematic Influence on Political Attitudes*. **Social Science Quarterly**, Notre Dame, 18 nov. 2013.

AGÊNCIA Cnj de Notícias. **CNJ Serviço: O que é direito autoral e propriedade industrial?** 2016. Disponível em: <<http://www.cnj.jus.br/noticias/cnj/83832-cnj-servico-o-que-e-direito-autoral-e-propriedade-industrial>>. Acesso em: 21 abr. 2018.

ALLEN, Erin. **Centennial of Cinema Under Copyright Law**. 2012. Disponível em: <<https://blogs.loc.gov/loc/2012/10/centennial-of-cinema-under-copyright-law/>>. Acesso em: 25 fev. 2018.

AMAZON desbanca Google e é empresa mais valiosa do mundo. **Infomoney**. 2018. Disponível em: <<http://www.infomoney.com.br/negocios/como-vender-mais/noticia/7257631/amazon-desbanca-google-empresa-mais-valiosa-mundo-veja-ranking>>. Acesso em: 06 maio 2018.

ASSUNÇÃO, Linara Oeiras. O acesso à justiça para a pessoa em condição de vulnerabilidade: um debate a partir do filme “Filadélfia”. **Pracs: Revista Eletrônica de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da Unifap**, Macapá, v. 1, n. 8, p.189-202, jan. 2015. Disponível em: <<http://periodicos.unifap.br/index.php/pracs>>. Acesso em: 04 fev. 2018.

BARROS, Sullivan Charles. O cinema queer brasileiro: o pensamento queer no brasil a partir dos filmes Madame Satã e Elvis & Madona. **Textos e Debates**: Boa Vista, Brasília, n. 29, p.51-68, jun. 2016.

BBC. **Witness**: Cathy Come Home. 2011. Disponível em: <<https://www.bbc.co.uk/programmes/p00lf1d3>>. Acesso em: 10 out. 2018.

BEAUMONT-THOMAS, Ben. *KillerBernie Tiede is freed – and will live in Richard Linklater's garage: Bernie Tiede's unlikely story of friendship and murder was adapted by Richard Linklater in 2011 – and now the freed killer will live with the director as part of his bail terms*. **The Guardian**, Londres, 07 maio 2014. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2014/may/07/bernie-tiede-freed-richard-linklater>>. Acesso em: 18 out. 2018.

BISHOP, Bryan; **The Verge**. *Inside the greatest sci-fi film never made: Before 'Star Wars' and 'Alien,' there was Alejandro Jodorowsky's 'Dune'*. 2014. Disponível em: <<https://www.theverge.com/2014/3/27/5554126/jodorowskys-dune-interview-greatest-sci-fi-film-never-made>>. Acesso em: 07 abr. 2018.

BURR, Ty; *Documenting an unfilmed 'Dune' and its influence: Is Alejandro Jodorowsky's "Dune" the most influential movie never made?* **Boston Globe**. 2014. Disponível em:

<<https://www.bostonglobe.com/arts/movies/2014/04/03/documenting-unfilmed-dune-and-its-influence/u7Hm0MqnUTUAICoFpfwGbO/story.html>>. Acesso em: 08 abr. 2018.

CAVEDO, Keith. *Alien Encounters and the Alien/Human Dichotomy in Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey and Andrei Tarkovsky's Solaris*. 2010. 176 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, *University Of South Florida*, Tampa, 2010. Disponível em: <<https://scholarcommons.usf.edu/etd/1593/>>. Acesso em: 10 set. 2018.

CARLISLE, Stephen. *Mickey's Headed to the Public Domain! But Will He Go Quietly?* 2014. **Nova Southeastern University**. Disponível em: <<http://copyright.nova.edu/mickey-public-domain/>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

COIMBRA, Amanda Cruz; SANTOS, Cleidmar Avelar. As abordagens das teorias sobre crime: Um diálogo com a obra Laranja

Mecânica de Stanley Kubrick. Brasil: **Jus.com.br**, 2016. Disponível em: <<https://jus.com.br/artigos/53613/as-abordagens-das-teorias-sobre-crime>>. Acesso em: 05 ago. 2018.

CONFIRA quais são as marcas mais valiosas do mundo. **Globo.com**. 2018. Disponível em: <<https://epocanegocios.globo.com/Marketing/noticia/2018/02/confira-quais-sao-marcas-mais-valiosas-do-mundo.html>>. Acesso em: 06 maio 2018.

COSME, Solange. Dez grandes filmes que influenciaram a forma de vestir. **Expresso**: Group Impresa, Lisboa, 20 ago. 2011. Disponível em: <https://expresso.sapo.pt/blogues/bloguet_lifestyle/Avidadesaltosaltos/dez-grandes-filmes-que-influenciaram-a-forma-de-vestir=f668856#gs.8CBvFE8>. Acesso em: 10 abr. 2018.

COUTO, José Geraldo. Documentário salvou condenado da morte. **Folha de São Paulo**: ilustrada, São Paulo, 30 dez. 2007. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3012200718.htm>>. Acesso em: 18 out. 2018.

EBERT, Roger. The Thin Blue Line. **rogerebert.com**, Estados Unidos da América, 16 set. 1988. Disponível em: <<https://www.rogerebert.com/reviews/the-thin-blue-line-1988>>. Acesso em: 18 out. 2018.

ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA. U. S. COPYRIGHT OFFICE. **International Issues**. Disponível em: <<https://www.copyright.gov/international-issues/>>. Acesso em: 24 fev. 2018.

ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA. U. S. COPYRIGHT OFFICE. **Study 14: Fair Use of Copyrighted Works**. Disponível em: <<https://www.copyright.gov/history/studies/study14.pdf>>. Acesso em: 01 maio 2018.

ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA. U. S. COPYRIGHT OFFICE. **U.S. Copyright Office Fair Use Index**. Disponível em: <<https://www.copyright.gov/fair-use/index.html>>. Acesso em: 24 fev. 2018.

EZABELLA, Fernanda. "À Deriva" ressoa "Chuva de Verão": Filme brasileiro lançado há duas semanas, após exibição em Cannes, chama atenção por semelhanças com longa neozelandês. **Folha de São Paulo**: Ilustrada, São Paulo, 12 ago. 2009. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1208200908.htm>>. Acesso em: 06 dez. 2018.

FALCON, Gabriel. Recalling the summer of 'Jaws'. **Cnn**, Nova Iorque, 30 jun. 2010. Disponível em: <<http://edition.cnn.com/2010/SHOWBIZ/Movies/06/29/jaws.anniversary/index.html>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

FREITAS, Helena de Sousa. "Este vídeo não está disponível no seu país". **Diário de Notícias**, Lisboa, mar. 2010. Disponível em: <<https://www.dn.pt/ciencia/tecnologia/interior/este-video-nao-esta-disponivel-no-seu-pais-1519181.html>>. Acesso em: 25 mar. 2018.

FRONCZAK, Tom. **Monday Movie Trivia: Aronofsky bought Perfect Blue rights**. 2011. Disponível em: <<https://www.flixist.com/monday-movie-trivia-aronofsky-bought-perfect-blue-rights-205425.phtml>>. Acesso em: 08 abr. 2018.

G1. 'A forma da água', favorito ao Oscar, é processado por plágio nos EUA. **G1** (Brasil). 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/oscar/2018/noticia/a-forma-da-agua-favorito-ao-oscar-e-processado-por-plagio-nos-eua.ghtml>>. Acesso em: 23 fev. 2018.

G1. Primeiro-ministro iraquiano exige anulação do referendo de independência do Curdistão: Com 92,73% dos votos, o 'sim' à independência venceu o referendo, de acordo com resultados oficiais divulgados nesta quarta. **G1**, 27 set. 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/primeiro-ministro-iraquiano-exige-anulacao-do-referendo-de-independencia-do-curdistao.ghtml>>. Acesso em: 18 out. 2018.

GELTEN, Simon. ***What is a Spaghetti Western?: BEGINNER'S GUIDE TO THE SPAGHETTI WESTERN.*** Disponível em: <<https://www.spaghetti-western.net/index.php/Introduction>>. Acesso em: 06 abr. 2018.

GONZÁLEZ, Elsa Marina Álvarez. *El cine como recurso docente aplicable a la enseñanza del derecho administrativo. Revista Jurídica de Investigación e Innovación Educativa*, Málaga, v. 0, n. 11, p.97-108, nov. 2014. Disponível em: <<http://www.eumed.net/rev/rejie/11/cine.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2018.

GORDON, Elana. Two decades ago, Tom Hanks and 'Philadelphia' prompted changing attitudes toward HIV-AIDS. **Why.org**, Filadélfia, 20 dez. 2013. Disponível em: <<https://why.org/segments/20th-anniversary-of-philadelphia/>>. Acesso em: 08 out. 2018.

GRÁCIO, Ricardo. O Conceito de Comunicação em Niklas Luhmann: Consequências semióticas de uma redefinição da noção de unidade social. **Revista Comunicando: Os novos caminhos da comunicação**, Braga, v. 3, p.100-120, 2014.

GREENHOUSE, Linda. The Supreme Court: Homosexual Rights; Justices, 6-3, Legalize Gay Sexual Conduct In Sweeping Reversal Of Court's '86 Ruling. **The New York Times**, Nova Iorque, jun. 2003. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2003/06/27/us/supreme-court-homosexual-rights-justices-6-3-legalize-gay-sexual-conduct.html>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

GRISSOM, Brandi. *East Texas widow killer Bernie Tiede, subject of hit movie, gets 99 years to life in re-trial*. **The Dallas Morning News**: Dallas News, Dallas, abr. 2016. Disponível em: <<https://www.dallasnews.com/news/politics/2016/04/22/jury-begins-deliberations-in-infamous-east-texas-widow-murder-trial>>. Acesso em: 18 out. 2018.

GROSS, Terry. 'Get Out' Sprang From An Effort To Master Fear, Says Director Jordan Peele. **National Public Radio**, Washington, D.C., 15 mar. 2017. Disponível em: <<https://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=520130162>>. Acesso em: 20 out. 2018.

GUMBEL, Andrew. *The man who ate McDonald's: When Morgan Spurlock stuffed himself with junk food until his doctors begged him to stop, he threw an industry into a super-size crisis. Now a fierce corporate counter-attack has begun*. **The Independent**, Londres, 19 jun. 2004. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/news/world/americas/the-man-who-ate-mcdonalds-acirc-732716.html>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

H.R. Giger. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/H._R._Giger>. Acesso em: 20 maio 2018.

H.R. Giger - Data Base - *Movie Projects*. Disponível em: <<http://www.hrgiger.com/>>. Acesso em: 07 abr. 2018.

HALE-STERN, Kaila. *Anne Rice confirms that the vampires Louis and Lestat are a same-sex couple with a child*. **io9**: Gawker Media LLC, Nova Iorque, 17 out. 2012. Disponível em: <<https://io9.gizmodo.com/5952076/anne-rice-confirms-that-the-vampires-louis-and-lestat-are-a-same-sex-couple-with-a-child>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

HOWERS, Lewis. **Jason Silva on The Power of the Mind to Create Your Reality**. 2016. (64 min. 30 s.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1C7XZbT-5jU>>. Acesso em: 10 out. 2018.

IMDB Trivia. *Darren Aronofsky owns the American Fliming rights to Perfect Blue, which he purchased for \$59,000 to use the infamous "bath scene," in his film "Requiem for a Dream".* **Imdb.** Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0156887/trivia>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

JEAN Giraud. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Giraud>. Acesso em: 20 maio 2018.

KANAAN, Gregory R. *Cinema Law: Does an International Copyright Protect My Film in Foreign Countries?* Movie Maker. **moviemaker.com.** 2016. Disponível em: <https://www.moviemaker.com/archives/series/cinema_law/international-copyright-foreign-countries/>. Acesso em: 01 maio 2018.

KUNZLER, Caroline de Moraes. A Teoria dos sistemas de Niklas Luhmann. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, n. 16, p.123-136, 2004.

LEE, Timothy B. *Why Mickey Mouse's 1998 copyright extension probably won't happen again.* **Ars Technica.** 2018. Disponível em: <<https://arstechnica.com/tech-policy/2018/01/hollywood-says-its-not-planning-another-copyright-extension-push/>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

LEVIN, Sam. *Exclusive: playwright's estate says The Shape of Water used his work without credit.* **The Guardian.** 2018. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2018/jan/25/shape-of-water-oscar-paul-zindel-similarities>>. Acesso em: 26 fev. 2018.

LUC Besson lourdement condamné pour contrefaçon de New York 1997. **BFM Business.** 2016. Disponível em: <<http://bfmbusiness.bfmtv.com/entreprise/luc-besson-lourdement-condamne-pour-contrefacon-de-new-york-1997-1020542.html>>. Acesso em: 01 maio 2018.

LUHMANN, Niklas. *Operational Closure and Structural Coupling: The Differentiation of The Legal System.* **Cardozo Law Review**, Nova York, n. 13, p.1419-1441, 1992. Disponível em: <<http://www.socio-legal.sjtu.edu.cn/Uploads/Papers/2011/ZMN110605121456689.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

_____, Niklas. *Familiarity, Confidence, Trust: Problems and Alternatives*. **Trust: Making And Breaking Cooperative Relations**, electronic edition, Department of Sociology, University of Oxford, Oxford, p.94-107, Disponível em: <<http://www.sociology.ox.ac.uk/papers/luhmann94-107.pdf>>. Acesso em: 06 out. 2017.

_____, Niklas. A obra de arte e a auto-reprodução da arte. In: OLINTO, Heidrun Krieger. **Histórias de literatura: as novas teorias alemãs**. São Paulo: Ática, 1996. p. 241 – 271.

LYNCH, John. The 10 biggest blockbuster movies of all time, and how much they raked in. **Business Insider**, Nova Iorque, 19 maio 2018. Disponível em: <<https://www.businessinsider.com/the-highest-grossing-movies-of-all-time-adjusted-for-inflation-2016-9>>. Acesso em: 10 out. 2018.

MANTOVANI, Flávia. Relação homossexual é crime em 71 países; 7 preveem pena de morte: Índia deixa lista após descriminalizar relação entre pessoas do mesmo sexo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 06 set. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2018/09/relacao-homossexual-e-crime-em-71-paises-7-preveem-pena-de-morte.shtml>>. Acesso em: 12 out. 2018.

O'KANE, Maggie; FARRELLY, Patrick. *FGM: 'It's like neutering animals' – the film that is changing Kurdistan: A film made over 10 years with the stories of girls and women affected by female genital mutilation is tackling a taboo subject*. **The Guardian**, Londres, 24 out. 2013. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/society/2013/oct/24/female-genital-mutilation-film-changing-kurdistan-law>>. Acesso em: 20 out. 2018.

PARIS, Agence France-press In (Ed.). **Luc Besson told to pay €450,000 for plagiarism of John Carpenter classic**. 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2016/jul/29/luc-besson-told-to-pay-450000-for-plagiarism-of-john-carpenter-classic>>. Acesso em: 03 mar. 2018.

PATTERSON, John. **Why Hollywood can't get enough Akira Kurosawa remakes**. 2011. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2011/sep/01/akira-kurosawa-remakes>>. Acesso em: 25 fev. 2018.

PAUL ZINDEL **LET ME HEAR YOU WHISPER**. Disponível em: <<http://www.paulzindel.com/hisworks/synopsis/plays/letmewhisper.htm>>.

Acesso em: 08 abr. 2018.

PEREIRA, Rita. **A Clockwork Orange: Criminology in the big screen**. Lisboa: Faculdade de Direito Universidade Nova Lisboa, 2013. Disponível em:

<https://www.academia.edu/7743872/A_Clockwork_Orange_-_Criminology_in_the_Big_Screen>.

Acesso em: 05 set. 2018.

RAMOS, Dino-ray. 'Get Out' Director Jordan Peele On Divisiveness, Black Identity & The "White Savior". **Deadline**, Los Angeles, 22 out. 2017. Disponível em:

<<https://deadline.com/2017/10/jordan-peeel-get-out-film-independent-forum-keynote-speaker-diversity-inclusion-1202192699/>>. Acesso em: 15 out. 2018.

REDDING, Paul. **Georg Wilhelm Friedrich Hegel**. 2015. Disponível em:

<<https://plato.stanford.edu/entries/hegel/>>. Acesso em: 22 nov. 2017.

REDDOUT, Cassidy. *The 'Jaws' Effect Still Impacts Humans And Sharks Today: Don't go into the water*. **The Odyssey Online**, Nova Iorque, 05 jul. 2016.

Disponível em: <<https://www.theodysseyonline.com/the-jaws-effect>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

RIBEIRO, Gerlaine Marinotte; CHAGAS, Ricardo de Lima; PINTO, Sabine Lino.

O Renascimento cultural a partir da imprensa: o livro e sua nova dimensão no contexto social do século XV. **Akrópolis**, Umuarama, v. 15, n. 1, p.29-36, jan. 2007.

ROBERTO, Isabella. Crime e Castigo em *A Laranja Mecânica*, de Anthony Burgess: Abordagem Criminológica dos Usos da Violência. **Revista Electrónica de Estudos Angloamericanos /an Anglo-american Studies Journal 2.**, Brasil,

p.59-82, 2008. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt>>. Acesso em: 08 ago. 2018.

ROSEN, Zvi S. **The Forgotten Origins of Copyright for Photographs**. 2017.

Disponível em: <<http://www.zvirosen.com/2017/10/10/the-forgotten-origins-of-copyright-for-photographs/>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

SHIRD, Kevin. *Violence is a symptom of poverty, not a cause*. **The Hill**, Washington, D.C. 03 jun. 2017. Disponível em: <<https://thehill.com/blogs/pundits-blog/crime/322568-violence-is-a-symptom-of-poverty-not-a-cause>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

D'SILVA, Beverley. When Gay Meant Mad: In the 1960s, homosexuality was a crime - and a mental illness. Gays desperate for a cure tried, or were forced into, aversion therapy. Some believe the after-effects ruined their lives; one did not survive. **The Independent**, Londres, 04 ago. 1996. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/when-gay-meant-mad-1308085.html>>. Acesso em: 15 out. 2018.

SOOD, Suemedha. *Weighing the Impact of "Super Size Me": Is "Super Size Me" just another documentary? Or is it helping change the face of the Fast Food industry?*. **Alternet**, Estados Unidos da América, 29 jun. 2004. Disponível em: <https://www.alternet.org/story/19059/weighing_the_impact_of_%26%238216%3Bsuper_size_me%26%238217%3B>. Acesso em: 04 abr. 2018.

STRAUSS, Ilana E. The Myth of the Barter Economy. **The Atlantic**, Boston, fev. 2016. Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/business/archive/2016/02/barter-society-myth/471051/>>. Acesso em: 07 abr. 2018.

United States Copyright Office. Copyright Basics. 2017. Disponível em: <<https://www.copyright.gov/circs/circ01.pdf>>. Acesso em: 21 abr. 2018.

VIDALE, Giulia. Por que considerar a homossexualidade um distúrbio é errado: A homossexualidade é uma questão de orientação sexual, que, por um equívoco, ficou anos classificada como desordem mental. **Veja**, São Paulo, 20 set. 2017. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/saude/por-que-considerar-a-homossexualidade-um-disturbio-e-errado/>>. Acesso em: 12 out. 2018.

VIRTUE, Graeme. *Is Get Out a horror film, a comedy ... or a documentary?: Jordan Peele's film has been submitted in the comedy/musical category at the Golden Globes, prompting debate over which genre it belongs to. What's inarguable is the significance of its race-relations message*. **The Guardian**, Londres, 17 nov. 2017. Disponível em:

<<https://www.theguardian.com/film/filmblog/2017/nov/17/get-out-golden-globes-race-horror-comedy-documentary-jordan-peelee>>. Acesso em: 10 out. 2018.

WERTHEIN, Jorge. A sociedade da informação e seus desafios. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 29, n. 2, p.71-77, maio 2000.

WILKE, Lorraine Devon. No, White People Will Never Understand the Black Experience. **Huffpost**, Nova Iorque, 26 jul. 2015. Disponível em: <https://www.huffingtonpost.com/lorraine-devon-wilke/no-white-people-will-never_b_7875608.html>. Acesso em: 06 jun. 2018.

WITHNALL, Adam. *Sentimental films can influence political attitudes and make you more liberal, scientists say: Study found volunteers showed a leftward shift in their political opinions, regardless of their views prior to watching.* **The Independent**, Londres, 28 nov. 2013. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/news/science/sentimental-films-can-influence-political-attitudes-and-make-you-more-liberal-scientists-say-9028375.html>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

WOOTEN, James T. *Compact Set Up for 'Post-Racial' South.* **The New York Times**, Nova Iorque, 05 out. 1971. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1971/10/05/archives/compact-set-up-for-postracial-south.html>>. Acesso em: 10 out. 2018

YOUTUBE **Company Statistics.** 2018. Disponível em: <<https://www.statisticbrain.com/youtube-statistics/>>. Acesso em: 06 maio 2018.

YOUTUBE. **Direitos autorais no YouTube.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/intl/pt-BR/yt/about/copyright/#support-and-troubleshooting>>. Acesso em: 25 fev. 2018.

YOUTUBE para a imprensa: **YouTube em números.** YouTube em números. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/yt/about/press/>>. Acesso em: 06 maio 2018.

ZANINI, Leonardo Estevam de Assis. O Estatuto da Rainha Ana: estudos em comemoração dos 300 anos da primeira lei de copyright. **Revista de Doutrina**

da **4ª Região**, Porto Alegre, n. 39, dez. 2010. Disponível em: <<http://bdjur.stj.jus.br/dspace/handle/2011/34976>>. Acesso em: 11 mar. 2018.

2. Filmes

2001: Uma Odisseia no Espaço. Direção de Stanley Kubrick. Estados Unidos da América: Metro-goldwyn-mayer e Stanley Kubrick Productions, 1968. (142 min.), son., color. Legendado.

ADVOGADO do Diabo. Direção de Taylor Hackford. Estados Unidos da América: Regency Enterprises, 1997. (144 min.), DVD, son., color. Legendado.

ALIEN, o Oitavo Passageiro. Direção de Ridley Scott. Estados Unidos da América: Brandywine Productions, 1979. (117 min.), son., color. Legendado.

AMA-ME Esta Noite. Direção de Rouben Mamoulian. Estados Unidos da América: Paramount Pictures, 1932. (104 min.), son., P&B. Legendado.

OS AMANTES do Café Flore. Direção de Ilan Duran Cohen. França: Pampa Production e Fugitive Productions, 2006. (104 min.), son., color. Legendado.

ANNABELLE Butterfly Dance. Direção de William Kennedy Dickson. Estados Unidos da América: Continental Commerce Company, 1894. (40 segs.), color.

ANJOS do Inferno. Direção de Howard Hughes. Estados Unidos da América: The Caddo Company, 1930. (127 min.), son., P&B. Legendado.

OS AVENTUREIROS do bairro Proibido. Direção de John Carpenter. Estados Unidos da América: 20th Century Fox, 1986. (99 min.), son., color. Legendado.

BASTARDOS Inglórios. Direção de Quentin Tarantino. Produção de Lawrence Bender. Estados Unidos da América: A Band Apart, 2009. (153 min.), DVD, son., color. Legendado.

A BELA Adormecida. Direção de Les Clark, Eric Larson e Wolfgang Reitherman. Estados Unidos da América: Walt Disney Pictures, 1959. (75 min.), son., color. Legendado.

A BELA e a Fera. Direção de Gary Trousdale e Kirk Wise. Estados Unidos da América: Walt Disney Feature Animation e The Jim Henson Company Animation, 1991. (84 min.), son., color. Legendado.

BERNIE – Quase um Anjo. Direção de Richard Linklater. Estados Unidos da América: Castle Rock Entertainment, Mandalay Vision, Wind Dancer Films, Detour Filmproduction, Collins House Productions e Horsethief Pictures, 2011. (99 min.), son., color. Legendado.

BLACULA. Direção de William Crain. Estados Unidos da América: American International Pictures, 1972. (92 min.), son., color. Legendado.

BONNIE e Clyde - Uma Rajada de Balas. Direção de Arthur Penn. Estados Unidos da América: Warner Bros.-seven Arts, 1967. (111 min.), son., color. Legendado.

BRANCA de Neve e os Sete Anões. Direção de David Hand. Estados Unidos da América: Walt Disney Productions, 1937. (83 min.), son., color. Legendado.

A CANÇÃO da Vitória. Direção de Michael Curtiz. Estados Unidos da América: Warner Bros., 1942. (126 min.), son., P&B. Legendado.

CASEI-ME com um Nazista. Direção de Irving Pichel. Estados Unidos da América: 20th Century Fox, 1940. (77 min.), son., P&B. Legendado.

CATHY Come Home. Direção de Ken Loach. Londres: Bbc, 1966. (75 min.), son., P&B. Legendado.

A CHEGADA do Trem na Estação de Ciotat. Direção de Auguste Lumière e Louis Lumière. França: Auguste Lumière e Louis Lumière, 1895. (1 min.), P&B.

CIDADE de Deus. Direção de Fernando Meirelles. Brasil: O2 Filmes e Globo Filmes, 2002. (130 min.), son., color.

CINDERELA. Direção de Clyde Geronimi, Hamilton Luske e Wilfred Jackson. Estados Unidos da América: Walt Disney Pictures, 1950. (75 min.), son., color. Legendado.

CISNE Negro. Direção de Darren Aronofsky. Estados Unidos da América: Cross Creek Pictures, Phoenix Pictures, Protozoa Pictures e Dune Entertainment, 2010. (108 min.), son., color. Legendado.

CONTATO. Direção de Robert Zemeckis. Estados Unidos da América: Warner Bros. e South Side Amusement Company, 1997. (150 min.), son., color. Legendado.

CORRA! Direção de Jordan Peele. Estados Unidos da América: Blumhouse Productions, Monkeypaw Productions e Qc Entertainment, 2017. (103 min.), son., color. Legendado.

A COVA da serpente. Direção de Anatole Litvak. Estados Unidos da América: 20th Century Fox, 1948. (108 min.), son., P&B. Legendado.

DARK Star. Direção de John Carpenter. Estados Unidos da América: Jack H. Harris Enterprises e University Of Southern California, 1974. (83 min.), son., color. Legendado.

DOZE Homens e uma Sentença. Direção de Sidney Lumet. Produção de Henry Fonda e Reginald Rose. Estados Unidos da América: Orion-nova Productions, 1957. (96 min.), son., P&B. Legendado.

EL Topo. Direção de Alejandro Jodorowsky. México: Producciones Panicas, 1970. (124 min.), DVD, son., color. Legendado.

ELES Vivem. Direção de John Carpenter. Estados Unidos da América: Alive Films e Larry Franco Productions, 1988. (94 min.), son., color. Legendado.

ENTREVISTA com o Vampiro. Direção de Neil Jordan. Estados Unidos da América: The Geffen Film Company, 1994. (123 min.), son., color. Legendado.

ESTRELAS Além do Tempo. Direção de Theodore Melfi. Estados Unidos da América: Fox 2000 Pictures, Chernin Entertainment, Levantine Films e Tsg Entertainment, 2016. (127 min.), son., color. Legendado.

O EXTERMINADOR do Futuro. Direção de James Cameron. Estados Unidos da América: Hemdale Film Corporation, Pacific Western Productions e Cinema '84, 1984. (108 min.), son., color. Legendado.

O FABULOSO Destino de Amélie Poulain. Direção de Jean-pierre Jeunet. França: Canal+, France 3 Cinéma, Ugc e Ugc Fox Distribution, 2001. (122 min.), son., color. Legendado.

FILADÉLFIA. Direção de Jonathan Demme. Estados Unidos da América: Clínica Estetico, 1993. (125 min.), son., color. Legendado.

A FILHA de Drácula. Direção de Lambert Hillyer. Estados Unidos da América: Universal Pictures, 1936. (71 min.), son., P&B. Legendado.

FOME de Viver. Direção de Tony Scott. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer, 1983. (100 min.), son., color. Legendado.

FONTE da Vida. Direção de Darren Aronofsky. Estados Unidos da América: Warner Bros., Regency Enterprises e Protozoa Pictures, 2006. (96 min.), son., color. Legendado.

A FORMA da Água. Direção de Guillermo del Toro. Estados Unidos da América: Bull Productions, 2017. (123 min.), son., color. Legendado.

FLORES e Árvores. Direção de Burt Gillett. Produção de Walt Disney. Estados Unidos da América: Walt Disney Productions, 1932. (8 min.), son., color.

FUGA de Nova York. Direção de John Carpenter. Estados Unidos da América: Avco Embassy Pictures, International Film Investors e Goldcrest Films International, 1981. (99 min.), son., color. Legendado.

O GABINETE do Doutor Caligari. Direção de Robert Wiene. Alemanha: Decla-bioscop, 1920. (71 min.), P&B. Legendado.

O GRANDE Ditador. Direção de Charles Chaplin. Estados Unidos da América: United Artists, 1940. (124 min.), son., P&B. Legendado.

GUERRA nas Estrelas: Episódio IV - Uma Nova Esperança. Direção de George Lucas. Estados Unidos da América: Lucasfilm Ltd., 1977. (121 min.), DVD, son., color. Legendado.

GUERRA nas Estrelas: Episódio V - O Império Contra-Ataca. Direção de George Lucas. Estados Unidos da América: Lucasfilm Ltd., 1980. (124 min.), DVD, son., color. Legendado.

GUERRA nas Estrelas: Episódio VI - O Retorno de Jedi. Direção de George Lucas. Estados Unidos da América: Lucasfilm Ltd., 1983. (134 min.), DVD, son., color. Legendado.

O GUIA Pervertido da Ideologia. Direção de Sophie Fiennes. Roteiro: Slavoj Žižek. Reino Unido: Remko Schnorr, 2012. (136 min.), son., color. Legendado.

O GUIA Pervertido do Cinema. Direção de Sophie Fiennes. Roteiro: Slavoj Žižek. Reino Unido: Mischief Films e Amoeba Film, 2006. (150 min.), son., color. Legendado.

HALLOWEEN - A Noite do Terror. Direção de John Carpenter. Estados Unidos da América: Compass International Pictures e Falcon International Productions, 1978. (91 min.), son., color. Legendado.

HANDFUL of Ash. Direção de Nabaz Ahmed e Karzan Kardozi. Roteiro: Nabaz Ahmed. Curdistão Iraquiano: 2005. (33 min.), son., color. Legendado.

THE Holy Mountain. Direção de Alejandro Jodorowsky. México: Abkco Films e Producciones Zohar, 1973. (115 min.), DVD, son., color. Legendado.

O HOMEM Que Quis Matar Hitler. Direção de Fritz Lang. Estados Unidos da América: 20th Century Fox, 1941. (105 min.), son., P&B. Legendado.

A HORA do Pesadelo 2 - A Vingança de Freddy. Direção de Jack Sholder. Estados Unidos da América, 1985. (85 min.), son., color. Legendado.

INTOLERÂNCIA. Direção de D. W. Griffith. Estados Unidos da América: David W. Griffith Corp., 1916. (182 min.), P&B.

A INVENÇÃO de Hugo Cabret. Direção de Martin Scorsese. Estados Unidos da América: Gk Films e Infinitum Nihil, 2011. (127 min.), son., color. Legendado.

IRACEMA - Uma Transa Amazônica. Direção de Jorge Bodanzky e Hermano Penna. Brasil: Hermano Penna, 1974. (90 min.), DVD, son., color.

JUSTIÇA. Direção de Maria Augusta Ramos. Brasil: 2004. (107 min.), son., color.

JOANA d'Arc. Direção de Luc Besson. França: Gaumont, 1999. (158 min.), son., color. Legendado.

JODOROWSKY'S Dune: The greatest science fiction movie never made. Direção de Frank Pavich. França: Snowfort Pictures, 2014. (90 min.), DVD, son., color. Legendado.

LARANJA Mecânica. Direção de Stanley Kubrick. Estados Unidos da América: Polaris Productions e Hawk Films, 1971. (136 min.), son., color. Legendado.

O LOBISOMEM de Londres. Direção de Stuart Walker. Estados Unidos da América: Universal Pictures, 1935. (75 min.), son., P&B. Legendado.

MÃEI. Direção de Darren Aronofsky. Estados Unidos da América: Paramount Pictures e Protozoa Pictures, 2017. (115 min.), son., color. Legendado.

O MÁGICO de Oz. Direção de Victor Fleming. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer, 1939. (101 min.), son., color. Legendado.

MATRIX. Direção de Lilly e Lana Wachowski. Estados Unidos da América: Village Roadshow Pictures e Silver Pictures, 1999. (136 min.), son., color. Legendado.

O MÉDICO e o Monstro. Direção de Victor Fleming. 1941. (113 min.), son., P&B. Legendado.

O MENTIROSO. Direção de Tom Shadyac. Estados Unidos da América: Imagine Entertainment, 1997. (86 min.), son., color. Legendado.

METRÓPOLES. Direção de Fritz Lang. Alemanha: Ufa, 1927. (148 min.), P&B. Legendado.

MOONLIGHT: Sob a Luz do Luar. Direção de Barry Jenkins. Estados Unidos da América: A24, Plan B Entertainment e Pastel Productions, 2016. (110 min.), son., color. Legendado.

MULAN. Direção de Tony Bancroft e Barry Cook. Estados Unidos da América: Walt Disney Animation Studios, 1998. (90 min.), son., color. Legendado.

O NASCIMENTO de uma Nação. Direção de D. W. Griffith. Estados Unidos da América: David W. Griffith Corp., 1915. (190 min.), P&B.

O NEVOEIRO. Direção de John Carpenter. Estados Unidos da América: Debra Hill Productions, 1980. (89 min.), son., color. Legendado.

A NOIVA do Monstro. Direção de Edward D. Wood Jr. Estados Unidos da América: Rolling M. Productions, 1955. (69 min.), son., P&B. Legendado.

NOITE das Assombrações. Direção de Edward D. Wood Jr. Estados Unidos da América: Edward D. Wood Jr., 1959. (69 min.), son., P&B. Legendado.

PANTERA Negra. Direção de Ryan Coogler. Estados Unidos da América: Marvel Studios, 2018. (134 min.), son., color. Legendado.

- A PEQUENA Sereia.** Direção de Ron Clements e John Musker. Estados Unidos da América: Walt Disney Pictures, 1989. (83 min.), son., color. Legendado.
- PERFECT Blue.** Direção de Satoshi Kon. Japão: Madhouse, 1997. (81 min.), son., color. Legendado.
- PI.** Direção de Darren Aronofsky. Estados Unidos da América: Protozoa Pictures, 1988. (84 min.), son., color. Legendado.
- POR um Punhado de Dólares.** Direção de Sergio Leone. Itália: Jolly Film, Constantin Film e Ocean Films, 1964. (100 min.), son., color. Legendado.
- POR uns Dólares a Mais.** Direção de Sergio Leone. Itália: P.e.a, Constantin Films, 1965. (132 min.), son., color. Legendado.
- O PRESÍDIO.** Direção de George W. Hill. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer, 1930. (87 min.), son., P&B.
- O PROFISSIONAL.** Direção de Luc Besson. França: Gaumont e Les Films Du Dauphin, 1994. (133 min.), son., color. Legendado.
- PROMETHEUS.** Direção de Ridley Scott. Estados Unidos da América: Scott Free Productions e Brandywine Productions, 2012. (124 min.), son., color. Legendado.
- O QUINTO Elemento.** Direção de Luc Besson. França: Gaumont, 1997. (126 min.), son., color. Legendado.
- RÉQUIEM para um Sonho.** Direção de Darren Aronofsky. Estados Unidos da América: Thousand Words e Protozoa Pictures, 2000. (102 min.), son., color. Legendado.
- A SAÍDA dos operários das usinas Lumière.** Direção de Auguste Lumière e Louis Lumière. França: Auguste Lumière e Louis Lumière, 1895. (1 min.), P&B.
- SEQUESTRO no Espaço.** Direção de Stephen Saint Leger e James Mather. Roteiro: Luc Besson. França: Europacorp, Canal+ e Ciné+, 2012. (95 min.), son., color. Legendado.
- A SÉTIMA Cruz.** Direção de Fred Zinnemann. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer, 1994. (110 min.), son., P&B. Legendado.

SHAFT. Direção de Gordon Parks. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer, 1971. (100 min.), son., color. Legendado.

O SILENCIO dos Inocentes. Direção de Jonathan Demme. Estados Unidos da América: Strong Heart/demme Production, 1991. (118 min.), son., color. Legendado.

SOCIEDADE dos Poetas Mortos. Direção de Peter Weir. Estados Unidos da América: Touchstone Pictures e Silver Screen Partners Iv, 1989. (140 min.), son., color. Legendado.

SODOMA e Gomorra. Direção de Sergio Leone e Robert Aldrich. Itália: Pathé, Sgc e Titanus, 1962. (154 min.), son., color. Legendado.

SUPER Size Me - A dieta do palhaço. Direção de Morgan Spurlock. Estados Unidos da América: The Con, 2004. (98 min.), son., color. Legendado.

TÁXI - Velocidade nas Ruas. Direção de Luc Besson. França: Arp, Tf1 Films Productions, Le Studio Canal+, Cofimage 9, Studio Image 4 e Europacorp, 1998. (86 min.), son., color. Legendado.

TEMPO de Matar. Direção de Joel Schumacher. Estados Unidos da América: Regency Enterprises, 1996. (149 min.), son., color. Legendado.

A TÊNUE Linha da Morte. Direção de Errol Morris. Estados Unidos da América: Miramax Films e Umbrella Entertainment, 1988. (103 min.), son., color. Legendado.

TRÊS Homens em Conflito. Direção de Sergio Leone. Itália: Produzioni Europee Associati (pea), Arturo González Producciones Cinematográficas e Constantin Film United Artists, 1966. (161 min.), son., color. Legendado.

TREVOR. Direção de Peggy Rajski. Estados Unidos da América: Randy Stone e Peggy Rajski, 1994. (23 min.), son., color. Legendado.

TRIUNFO da Vontade. Direção de Leni Riefenstahl. Alemanha: Reichsparteitagfilm, 1935. (114 min.), son., P&B. Legendado.

TUBARÃO. Direção de Steven Spielberg. Estados Unidos da América: Zanuck/brown Productions, 1975. (124 min.), son., color. Legendado.

OS ÚLTIMOS Dias de Pompéia. Direção de Sergio Leone e Mario Bonnard. Itália: Procosa, Cineproduzioni Associate, Transocean-film Vasgen, Badal & Co. e Kg Abc Filmverleih, 1959. (100 min.), son., color. Legendado.

UM Cão Andaluz. Direção de Luis Buñuel. Roteiro: Luis Buñuel e Salvador Dalí. 1929. (21 min.), P&B.

..E o Vento Levou. Direção de Victor Fleming. 1939. (238 min.), son., color. Legendado.

VALENTE. Direção de Mark Andrews e Brenda Chapman. Estados Unidos da América: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2012. (93 min.), son., color. Legendado.

VIAGEM à Lua. Direção de Georges Méliès. França: Star Film, 1902. (14 min.), P&B.

A VIAGEM de Chihiro. Direção de Hayao Miyazaki. Japão: Studio Ghibli, 2001. 125, son., color. Legendado.

YOJIMBO, o guarda-costas. Direção de Akira Kurosawa. Japão: Kurosawa Production e Toho, 1961. (110 min.), son., P&B. Legendado.

3. Legislação.

3.1. Brasileira

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.** Brasília, DF.

BRASIL. Lei nº 12.288, de 20 de julho de 2010. **Institui o Estatuto da Igualdade Racial; altera as Leis nos 7.716, de 5 de janeiro de 1989, 9.029, de 13 de abril de 1995, 7.347, de 24 de julho de 1985, e 10.778, de 24 de novembro de 2003.** Brasília.

BRASIL. Lei nº 11.340, de 07 de agosto de 2006. **Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher;**

dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências. Brasília.

BRASIL. Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002. **Institui O Código Civil.** Brasília.

BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. **Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências.** Brasília.

BRASIL. Lei nº 9.279, de 14 de maio de 1996. **Regula Direitos e Obrigações Relativos à Propriedade Industrial.** Brasília.

BRASIL. Decreto nº 75.699, de 06 de maio de 1975. **Promulga a Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, de 9 de setembro de 1886, revista em Paris, a 24 de julho de 1971.** Brasília.

3.2. Estrangeria.

ESTADOS Unidos da América. ***The Constitution of the United States.*** Washington, D.C., Disponível em: <<http://constitutionus.com/>>. Acesso em: 30 abr. 2018.