

AUDIÊNCIAS JUDICIAIS NA JUSTIÇA PENAL BRASILEIRA E SEUS PROCEDIMENTOS DE VERDADE: UMA INTERVENÇÃO CINEMATOGRAFICA

JUDICIAL HEARINGS IN THE BRAZILIAN CRIMINAL JUSTICE AND THE TRUTH PROCEDURES: A FILM INTERVENTION

Laila Maria Domith Vicente¹

Resumo: As Audiências Judiciais, denominadas Instrução e Julgamento, são a maneira utilizada pela Justiça Penal para atualizar – trazer para o presente – o fato ocorrido que supostamente tenha infringido uma lei. A narrativa é a peça-chave dessa dinâmica, uma vez que as partes envolvidas vão narrar o ocorrido para o juiz, o qual as substituirá e como representante do Estado determinará a forma de resolver a demanda judicial e as consequências da sentença para o réu em questão. A proposta no presente artigo é a de pensar a concepção de verdade presente em tais audiências, momento em que nos apoiaremos nos estudos de Michel Foucault (2001), assim como a intrasmissibilidade da experiência por meio da narrativa no contemporâneo, utilizando os pensamentos de Walter Benjamin (1996). Por outro lado, utilizaremos o cinema como instrumento para nos fazer ver, por meio das cenas dos filmes *Justiça* e *Juízo*, a construção teórica aqui ensaiada.

Palavras-chave: Audiências judiciais. Direitos fundamentais. Narrativas. Verdade. Intervenção cinematográfica.

Abstract: The Judicial Hearings, called Instruction and Judgment, are the way used by the Criminal Justice to upgrade – bring to the present – if the fact that allegedly occurred has violated the law. The narrative is the key of this dynamic, since the parties involved will tell the judge what happened, who in response will replace them and, as State representative, will determine how to solve the lawsuit and judge the consequences for the defendant in question. The purpose of this article was to think the conception of truth present in such hearings, at which time we will support the studies of Michel Foucault (2001), as well as the intrasmissibility experience through contemporary narrative using Walter Benjamin's thoughts (1996). Furthermore, we will work with the cinema as a tool to see the theoretical construction through the scenes of the movies *Justice* and *Judgment*.

Keywords: Judicial hearings. Fundamental rights. Narratives. Truth. Film intervention.

¹ Doutora em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense; Mestrado em Estudios Museísticos y Teoría Crítica pela Universitat Autònoma de Barcelona; Professora na Universidade Estácio de Sá; Avenida Presidente Vargas, 642, Centro, 20071-001, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil; lailamdv@gmail.com

Introdução

A teoria não expressará, não traduzirá, não aplicará uma prática; ela é uma prática. [...] Luta contra o poder, luta para fazê-lo aparecer e feri-lo onde ele é mais invisível, mais insidioso. (FOUCAULT, 2001a, p. 71) em conversa com Gilles Deleuze).

Para introduzirmos o presente artigo, uma indagação: de que serve o estudo do direito se não considerarmos a prática e o que ocorre no cotidiano da sistemática judiciária? Nesse sentido, o presente ensaio nos propõe questionar os postulados de verdade inseridos nos procedimentos das audiências judiciais. Tomaremos um olhar apurado tecnicamente, uma vez que nos apoiará a câmera cinematográfica com a intervenção analítica de filmes utilizados como dispositivos de “fazer ver” – como nos traz Deleuze (1990, p. 1), e para fazer “explodir esse universo carcerário” – que é o nosso cotidiano, nas palavras de Benjamin (1996c, p. 189).

Para tanto, nos parece frutífero analisar a intervenção do cinema em uma seara que faz as arbitrariedades e relações de poder se tornarem, por vezes, invisíveis aos nossos olhos (em virtude de habitualidade, comodidade ou devoção), porém tais relações não escaparam ao olhar minucioso da câmera objetiva que o desenvolver da técnica permitiu aproximar e afastar imagens, reter situações, montar cenas e sequências criando um outro olhar, uma outra forma de nos relacionarmos com o real.

Assim, a proposta com o presente artigo foi questionar o procedimento da Audiência Judicial Criminal que se baseia na narrativa para a construção da verdade dos fatos. Isso ocorrerá a partir de um referencial teórico que pensará a produção da verdade a partir do inquérito e a narrativa enquanto meio de transmissão da experiência. O instrumento da análise será o cinema, por meio dos filmes *Justiça e Juízo*.

1 A Verdade

A busca da verdade. É em torno dessa questão que parecem circular os rituais judiciais com suas audiências, narrativas, provas, testemunhas, juízes e réus. A verdade final (sentença) sobre os fatos, sobre a situação ocorrida, a verdade sobre quem tem o direito ou sobre quem é o culpado e, de certa forma, a verdade sobre os próprios sujeitos envolvidos se mostram como fim último do processo, que tem nas audiências seu ponto ápice. Ainda que uma ciência criada em virtude de tais procedimentos de busca pela verdade judicial – a Teoria Geral do Processo Jurídico – diga que o escopo fundamental da jurisdição seja a pacificação social – talvez uma boa justificação mediata –, cabe perceber que a busca imediata de tais encadeamentos de atos jurídicos é a famigerada verdade.

Entretanto, já nesse primeiro momento é interessante uma precaução: trata-se de *uma certa verdade* e não de uma verdade certa. Na contramão da ciência ocidental moderna, que retomou as essências platônicas e o ideal de uma verdade única, será trazida à análise a crítica primeiramente formulada por Nietzsche e entoada por Foucault e diversos outros autores. A verdade aqui será entendida

não como uma essência primeira, assim como a distinção entre verdadeiro e falso não será vista como algo previamente dado e que possua uma *origem*. A distinção entre falso e verdadeiro não passa de uma *invenção*. Foucault (2005, p. 14), trabalhando com Nietzsche, coloca a diferença entre origem (*Ursprung* em alemão) e invenção (*Erfindung* para Nietzsche) para mostrar como, desde que o platonismo se consolidou no pensamento ocidental, acredita-se em uma verdade essencial e primeira.²

O que Foucault e Nietzsche querem nos mostrar é que, ao contrário do que Platão descreve no mito da circulação das almas, o conhecimento da verdade não é uma reminiscência (lembrança de algo estático e dado previamente), mas “uma invenção por trás da qual há outra coisa distinta: jogo de instintos, de impulsos, de desejos, de medo, de vontade de apropriação. É nessa cena de lutas que o conhecimento [e a verdade] vem a se produzir.” (FOUCAULT, 1997, p. 14). O interesse (vontade) é posto antes do conhecimento, e o verdadeiro é o efeito de uma falsificação: a oposição entre o verdadeiro e o falso. Esse efeito de verdade “encontra-se sem sombra de dúvida, o mais longe possível dos postulados da metafísica clássica.” (FOUCAULT, 1997, p. 15).

Partimos, então, do entendimento de que as audiências judiciais se desenvolvem em busca da *verdade* sobre fatos controversos e conflituosos que ocorreram no meio social. Ateremo-nos às controvérsias penais, por isso, trata-se do Estado (por intermédio do Juiz) buscando “descobrir a verdade” (nesse ponto claro está que os procedimentos judiciais se utilizam da concepção platônica da verdade) sobre fatos ocorridos no passado e que de alguma forma atentam contra o próprio Estado de acordo com a legislação penal. Entretanto, no presente artigo não se prenderá a essa concepção platônica, questionando sempre as relações de poder que se estabelecem e se entrelaçam quando se separa o verdadeiro do falso.

Os primeiros cursos de Foucault (1997) no Collège de France³ se passaram com o viés em uma pesquisa que este desenvolveu em torno da verdade: o autor analisou as condições históricas e sociais de surgimento do Inquérito – forma que até hoje direciona o estabelecimento da verdade nos atos jurídicos ocidentais – e como esse modelo se enlaçou em procedimentos desde os judiciais até aqueles das ciências modernas que se fundam nas verdades essenciais platônicas para se desenvolver.

² Lembremos, para ilustrar, o Mito da Circulação das Almas (ou Mito da Parelha Alada) contado no Fedro de Platão, que diz que as almas antes de encarnarem neste mundo passam por um momento de êxtase em que poderão ver o Céu Platônico (o lugar das realidades inteligíveis: a Verdade, a Justiça, a Sabedoria, a Temperança, a Ciência, o Pensamento aí residem. É o céu das ideias eternas (PLATÃO, 2005, p. 84)) onde poderão ver a verdade e os objetos em sua essência, ver as formas puras, belas e harmoniosas, as formas ideais – no sentido platônico de que as coisas, em sua realidade verdadeira, estão no mundo inteligível onde há a ordem, o equilíbrio, a beleza e a harmonia e que se refletem, para nós neste mundo, por meio de todo o universo imperfeito dos sentidos, oportunidade concedida pelos Deuses. Entretanto, os homens observarão o mundo como ele é em sua perfeição sobre dois cavalos – um branco, belo e bom, e um corcel de raça, ruim e de má índole. O corcel seria o cavalo que representa o desejo, e o cavalo branco, a razão. Os homens devem domar o corcel, este que desde sempre se mostra insolente, e serem guiados pelo cavalo bom, a razão. O que ocorre, no entanto, é que várias almas perdem todo o passeio pelo paraíso tentando domar seu corcel desnortado, causando a ira dos Deuses que enviam essas pobres almas ao mundo terreno, fazendo com que elas se esqueçam, logo no nascimento, de tudo o que foi visto naquela oportunidade única. O que fará com que os homens busquem a verdade é a reminiscência, o homem virtuoso – o filósofo (aquele que domou seu corcel na Terra) conhecerá a ideia imutável das coisas, ou melhor, reconhecerá a realidade acabada contemplada pela alma antes da encarnação.

³ São referidos aqui os cursos intitulados: *A Vontade de Saber* (1970-1971), *Teorias e Instituições Penais* (1971-1972) e *A Sociedade Punitiva* (1972-1973). Compõe com tais trabalhos a conferência realizada no Brasil: *A Verdade e as Formas Jurídicas*, em 1973.

Em um primeiro momento, no Direito Germânico da Alta Idade Média, os procedimentos judiciais não passavam pelo inquérito, mas pelo jogo da prova. Neste não há um juiz e nem uma ação pública, apenas procedimentos específicos, rituais que regulamentarão o duelo entre os oponentes, estabelecendo provas de força. O que é importante ressaltar é que em momento algum se justifica a razão dada a algum dos oponentes com base no que se passou, no dano que foi causado ou na culpabilidade de uma das partes; o que o sistema de provas do direito germânico⁴ estabelecia como razão era a força daqueles que se contestavam e não a verdade de suas alegações. Como disse Foucault (2005, p. 59):

No direito feudal o litígio entre dois indivíduos era regulamentado pelo sistema de provas (*épreuve*). Quando um indivíduo se apresentava como portador de uma reivindicação, de uma contestação, acusando um outro de ter matado ou roubado, o litígio entre os dois era resolvido por uma série de provas aceitas por ambos e a que os dois eram submetidos. Esse sistema era uma maneira de provar não a verdade, mas a força, o peso, a importância de quem dizia.

Por outro lado, o inquérito surge como uma forma de prorrogar a atualidade. Foi a maneira encontrada para fazer com que um acontecimento ocorrido no passado – e que não fosse objeto de flagrante delito – pudesse persistir no tempo e ser julgado como um dano atual. E isso seria feito por meio da narrativa de pessoas que, tendo presenciado o ocorrido, pudessem dizer o que viram e como ocorreu, até que todas as peças de um acontecimento se acertassem no complexo quebra-cabeça dos fatos.

E se poderá tratar de gestos, atos, delitos, crimes que não estão mais no campo da atualidade, como se fossem apreendidos em flagrante delito. Tem-se aí uma nova maneira de prorrogar a atualidade, de transferi-la de uma época a outra e de oferecê-la ao olhar, ao saber, como se ela ainda estivesse presente. Esta inserção do procedimento do inquérito reatualizando, tornando presente, sensível, imediato, verdadeiro, o que aconteceu, como se o estivéssemos presenciando, constitui uma descoberta capital. (FOUCAULT, 2005, p. 72).

O autor mostra ainda que, para além dos procedimentos judiciais, a forma da verdade baseada no inquérito expandiu-se pela sociedade ocidental, entre os procedimentos científicos das ciências exatas, biológicas e sociais, estabelecendo-se como a racionalidade dominante. Entretanto, prudência é importante. O estabelecimento de tal racionalidade não se refere a uma “evolução” nas formas de verdade, é, isso sim, um mecanismo de governo que permeou o surgimento dos Estados centralizados na Europa Medieval, trata-se de um “fenômeno político complexo. É a análise das transformações políticas da sociedade medieval que explica como, por que e em que momento

⁴ Algumas das maneiras de estabelecer essas provas são relatadas no livro *A Verdade e As Formas Jurídicas*, de Foucault (2005): “1) Provas sociais: doze testemunhas juravam não ter o agente cometido um crime, mas tal juramento não se fundava no fato de tais testemunhas terem visto o fato criminoso ou de serem álibis do réu, o faziam pelo *status* social do indivíduo, tais testemunhas deveriam ser parentes do acusado ou ter com ele relações muito próximas. 2) Provas de tipo verbal: o réu deveria pronunciar um certo número de fórmulas corretamente, algum erro de gramática, pronúncias indevidas invalidavam a fórmula e condenavam o réu. 3) Provas mágico-religiosas do juramento: caso o acusado se recusasse a prestar juramento era considerado culpado. 4) Provas corporais: um curioso exemplo é o ‘ordálio da água’ em que amarrava-se a mão direita ao pé esquerdo do acusado e atiravam-no na água, caso ele sobrevivesse consideravam-no culpado pois nem água o aceitava. Caso o réu se afogasse ganharia o processo.”

aparece esse tipo de estabelecimento da verdade a partir de procedimentos jurídicos completamente diferentes.” (FOUCAULT, 2005, p. 73).

Mostrar como o estabelecimento da verdade judicial na Alta Idade Média contrastava com o que veio a ser o nosso Direito a partir do surgimento do Estado centralizado serve para negarmos que as atuais concepções jurídicas tenham uma essência *a priori*, uma origem transcendental, serve para mostrar que tais formas são datadas historicamente, surgindo em condições específicas e não ideais de emergência. Contar a história das formas jurídicas e seus mecanismos de verdade serve para utilizar a história como ferramenta, mostrar que a emergência do direito moderno foi obra casual,⁵ que não existiu ao longo dos tempos como se pode imaginar, e por esse motivo é passível de questionamentos e críticas no intuito de abalar as certezas pré-formuladas e os dogmatismos inerentes a certas práticas. Nesse sentido, Foucault (2003, p. 384) afirma:

A experiência ensinou-me que a história das diversas formas de racionalidade é, às vezes, mais bem-sucedida em abalar nossas certezas e nosso dogmatismo do que uma crítica abstrata. Durante séculos, a religião não pôde suportar que se contasse a sua história. Hoje nossas escolas de racionalidade não apreciam que se escreva sua história, o que é sem dúvida significativo.

O edifício jurídico é, sem dúvidas, baseado na concepção platônica da verdade essencial, e ensaiar uma proposta com base em outro viés⁶ já é colocar em questão a sistemática jurídica. Ir além, historicizando as formas jurídicas de afirmação e postulação das verdades nos conflitos, é colocar em questão tal sistemática novamente. Nesse passo, no presente ensaio pretende-se colocar em análise as audiências judiciais em sua busca pela “história verdadeira” e pela “verdade sobre os sujeitos” que acaba por ser a única forma de justificar a sentença e a imposição aos cidadãos de penas restritivas de liberdade, de direito e de dignidade.

2 Audiências como Narrativa

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes. (BENJAMIN, 1996c, p. 201).

Para avançar um pouco mais na análise que pretendemos propor, retomaremos a ciência jurídica e a denominada Teoria Geral do Processo Judicial, que conceitua a jurisdição como: “uma das funções do Estado, mediante a qual este, por intermédio do juiz, *se substitui aos titulares dos interesses em conflito* para, *imparcialmente*, buscar a pacificação do conflito que os envolve.” (CINTRA; DINAMARCO; GRINOVER, 2001, p. 131, grifo nosso).

⁵ Casual, como está definido no Dicionário *on-line*: “Que depende do acaso; fortuito; eventual; acidental.” (PRIBERAM DICIONÁRIO, 2009).

⁶ O que significa afirmar com Foucault (2001b, p. 12) que “a verdade não existe fora do poder ou sem o poder.”

Primeiramente, atente-se à expressão *substituição dos titulares dos direitos envolvidos* que deverá ser feita pelo Estado por meio de um juiz imparcial. Evoca-se a palavra *substituição* com referência ao fato de que o juiz deverá, conhecendo a experiência das partes envolvidas, substituí-las e resolver para elas o conflito de forma justa. Questiona-se se poderá o juiz, de fato, interiorizar todas as mazelas presenciadas ou sentidas pelas partes na situação conflituosa para, assim, substituí-las. Na atual dinâmica judiciária será a audiência oportunidade em que o juiz conhecerá as partes e ouvirá suas narrativas, o momento oportuno para serem transmitidas as experiências dos fatos ocorridos.

Tendo como o alegado escopo maior da jurisdição a pacificação e a busca da verdade por meio da *substituição das partes* envolvidas em algum conflito por um juiz imparcial e tendo como forma atualmente utilizada a *narrativa* desenvolvida nas audiências judiciais como forma de atualizar, trazer para o atual tais fatos, cabe-nos indagar: é possível, contemporaneamente, a transmissão da experiência (substituição das partes) por meio da narrativa no contemporâneo?

É importante frisar que dentro do âmbito de investigação do presente artigo – a intervenção analítica do cinema nas audiências de instrução e julgamento penais no Brasil – existem especificidades no que se refere ao procedimento adotado constitucionalmente para tais audiências analisadas: o denominado Sistema Acusatório. Nesse sentido, existem limitações para a atuação do juiz nas audiências de instrução e julgamento que as diferenciam das audiências cíveis. Isso ocorrerá dessa maneira, pois, segundo a principiologia do Direito Processual Penal, é garantido ao réu a separação das funções de acusar, defender e julgar por parte do Estado e, por isso, o órgão de acusação deve ser diverso do órgão de julgamento. Nesse sentido, é impossibilitado ao Juiz produzir provas ou diligenciar na busca do material probatório. Entretanto, diversos e renomados doutrinadores do Direito Processual Penal afirmam que, ainda que a Constituição Federal de 1988 garanta um Sistema Penal Acusatório, o nosso sistema atual guarda resquícios do Sistema Inquisitório – aquele em que o acusador e o julgador se encontram na mesma pessoa – com o Inquérito Penal, mesmo que esse seja um instituto pré-processual. Postulam, ainda, os doutrinadores mais críticos, que por este e por outros motivos todo o nosso sistema é Inquisitório. Nesse diapasão, podemos citar Lopes Junior (2007), Carvalho (2002) e Coutinho (2001), por exemplo. Nesse sentido, apesar de ser previsto constitucionalmente um Sistema Acusatório, com a garantia da separação dos órgãos estatais e com a preservação do julgador no que se refere à colheita e à análise de provas, no intuito de que este não se envolva na busca cega pela “verdade” para estabelecer uma sentença, concordamos com os críticos do processo penal ao postularem que nem mesmo se trata de um Sistema Misto, algo como uma quimera entre o Sistema Acusatório e o Inquisitório, uma vez que a existência de um Inquérito Policial, com a sua discricionariedade característica, já macula todo o sistema de provas e a suposta posição de afastamento e neutralidade do órgão julgador.

Idiosincrasias que não mudam a essência das análises a serem propostas, uma vez que nos referimos mais especificamente à função de substituição das partes para o julgamento frente ao que

chamamos, ao lado de Benjamin (1996b), de intransmissibilidade da experiência por meio da narrativa no contemporâneo, e à análise filosófica do conceito de verdade inserido nesse procedimento judicial.

3 Experiência e Pobreza

Ainda em 1933, em meados do capitalismo moderno, Benjamin (1996b), no texto intitulado *Experiência e Pobreza*, questionava se os homens e as mulheres em meio ao contexto urbano e do pós-Primeira Grande Guerra seriam capazes de transmitir experiências da forma como faziam em outrora.

De forma ainda mais específica, em 1936 o autor questiona se a narrativa como “a faculdade de intercambiar experiências” (Benjamin, 1996c, p. 199) ainda se fazia possível em um mundo em que, como já haviam dito Marx e Engels (2007), tudo o que era sólido desmanchava no ar.

O surgimento das grandes cidades – que reunia multidões no mesmo espaço –, as novas tecnologias que surgiam a todo o momento e traziam praticidade para o dia a dia, e as novas formas de produção foram alguns dos fatores analisados por Walter Benjamin em seus escritos que passam pela análise da subjetividade e das relações entre indivíduos a partir dessa nova dinâmica urbana e moderna.

Em *O conforto isola*, Benjamin (2000, p. 124) afirma que a modernidade não se refere apenas às mudanças relativas à economia, aos progressos tecnológicos e aos modos de produção, mas também se insere nas mais sutis e íntimas relações entre os indivíduos e entre estes e seu ambiente.

A mecanização dos procedimentos faz com que apenas um gesto desencadeie uma série de movimentos que em tempos antigos demandaria esforços maiores, e a união entre os indivíduos, para tanto, seria necessária. A invenção do fósforo é um exemplo: o desencadeamento de uma série de processos por meio de um movimento simples, assim como as mudanças no mecanismo do telefone que em certo tempo dispensam a manivela, tudo em nome da praticidade e do conforto, que cada vez mais levam os indivíduos a desconhecem o caminho trilhado por aquilo de que se utilizam. Benjamin (2000, p. 124) traz, ainda, o exemplo da fotografia: “o ‘click’ do fotógrafo trouxe consigo muitas consequências. Uma pressão do dedo bastava para fixar um acontecimento por tempo ilimitado.”

O modo de produção em série e a divisão funcional do trabalho têm nas produções em massa e no aumento do lucro que daí advém as suas mais conhecidas consequências, principalmente para os autores economistas e liberais da época. Entretanto, outros estudiosos perceberam que tais processos de longo alcance incidiam de forma significativa também na subjetividade, nos relacionamentos sociais e na percepção e memória das pessoas.

A organização do trabalho que prevalecia na época pré-capitalista era o artesanato, e nele o artesão tinha o domínio sobre todo o produto que fazia. Todas as etapas da produção dependiam exclusivamente dele, e ele conhecia passo a passo o seu ofício, reconhecendo como seu trabalho o

resultado final. A *experiência*,⁷ da mesma forma, era passada para seus aprendizes, que, no dia a dia, aprendiam a deixar seus vestígios no barro da cerâmica ao manipular as formas dos artesanatos que manufaturavam.

De forma diversa o trabalhador industrial se dispõe de modo alheio ao que realiza. A conexão entre os movimentos do trabalhador fabril é automatizada, “no trato com a máquina, os operários aprendem a coordenar seu próprio movimento ao movimento uniforme, constante, de um autônomo.” (BENJAMIN, 2000, p. 125). Dessa forma, não há experiência a ser apreendida (no máximo um manual de instrução com *informações*) e nem mesmo a ser vivida quando todo movimento é repetitivo, determinado e alheio ao todo e ao próprio trabalhador, ou nas palavras de Benjamin (2000, p. 126): “O operário não especializado é o mais profundamente degradado pelo condicionamento imposto pela máquina. Seu trabalho se torna alheio a qualquer experiência. Nele a prática não serve para nada.”

Narrar uma experiência é transmiti-la para alguém, no sentido de comungá-la, torná-la comum entre narrador e ouvinte que, por sua vez, também estará investido dessa experiência, apto a retransmiti-la, agora misturada aos seus vestígios. Bela é a colocação de Benjamin (1996c, p. 200) quanto ao conselho: “Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada.”

Nesse sentido, a narrativa está em sintonia com o trabalho do artesão que se identifica com aquilo que produz, deixa seus vestígios no produto final, dando forma, utilidade e substância àquilo que tem em mãos. Da mesma forma, a narrativa, como nos traz Benjamin (1996c, p. 205): “não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ das coisas narradas como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.”

Nesse sentido, pode-se trazer à tona a forma de comunicação que em muito difere da narrativa e que cada vez mais se difunde no mundo contemporâneo: a informação. Nesta não há excessos, não há espaços para o ouvinte se colocar na experiência (e conseqüentemente colocá-la em si), somente há transmissão de um acontecimento que se basta. “Os fatos já nos chegam acompanhados de explicação”, como já diria Benjamin (1996c, p. 203). Dessa vez, quem nos acrescenta é Deleuze (1992, p. 95), ao perceber que a transmissão de informação nos retira o suplemento⁸ (uma certa função estética), restando apenas o “olho profissional”, “olho técnico-social”, informativo, que sufoca um potencial suplemento e cria o “consenso por excelência.” Tal consenso, por excelência, pode ser

⁷ Experiência aqui será entendida como Benjamin nos traz, porém, tal conceito não nos é dado de forma direta em seus textos. Entretanto, pelo conjunto de sua obra fragmentária, o entendemos como uma tradição – no sentido do que nos é transmitido – que nos compõe. Como disse Bondía (2002, p. 2) “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece.”

⁸ Deleuze (1992) se refere à noção de suplemento em Derrida utilizada por Serge Daney à sua maneira e voltada para o cinema. Suplemento em Derrida se refere àquilo que a escrita faz sobrar em relação ao sentido, refere-se à impossibilidade de um sentido único ou certo das palavras e de um texto, considerando o *jogo da différance*.

visto em seu aspecto nefando em diversos sentidos quando as informações são passadas como dados em si, quando se sabe – retomando aqui a discussão acerca da verdade já colocada – que se trata de um recorte. Entretanto, para não fugir do proposto, frisa-se a incompatibilidade entre a informação asséptica e a transmissão da experiência que se mistura entre o narrador e os ouvintes durante a narrativa. Isso porque como prossegue, no mesmo sentido, Benjamin (1996c, p. 203):

A informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada ela precisa ser compreensível “em si e para si” [...] é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa. Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio.

E, por fim, para ilustrar tal intranmissibilidade da experiência na modernidade, a cena descrita por Benjamin (1996c, p. 198):

Com a guerra mundial, tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiências comunicáveis [...] uma geração que ainda fora à escola de bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano.

Para Benjamin (1996c, p. 203), “Cada manhã no mundo recebemos notícias de todo mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes.” Nada mais atual.

4 A Intervenção do Cinema

A arte é a linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras. A arte não tem opinião. (DELEUZE; GUATTARI, 2001, p. 229).

Conforme já colocado no presente artigo, as audiências judiciais são feitas no formato pretenso de narrativas. Convocam-se as partes envolvidas: o autor do fato delituoso e seu defensor, o promotor em nome do Estado, aquela pessoa que sofreu o dano (se possível), as pessoas que estiveram presentes no momento do crime e quem mais possa de alguma forma contribuir pela busca da *verdade* – entenda-se esta como a atualização do fato criminoso (trazê-lo para o momento presente), é dizer: construí-lo no presente, assim como construir o perfil e o caráter do réu (“descobrir a verdade sobre ele”). O próximo passo é a *substituição* das partes pelo Estado-Juiz. O momento em que se torna possível essa substituição é o da audiência no qual o Juiz ouvirá a narrativa da história vivida e de vida das partes.

Tudo se passa no dia a dia nos corredores e nas salas de audiências dos Edifícios Judiciários, e a audiência, procedimento de transmissão de experiências – fadado ao insucesso – torna-se natural, aceitável, cotidiano. Ouve-se que o arbítrio do sistema judiciário não nos *choca* mais. Ainda que já saibamos que o sistema carcerário é seletivo, que somente a pobreza é encarcerada, que diversas

vezes isso é feito de forma precipitada, fria e sem parâmetros legais,⁹ ainda assim trabalhamos nele e mantemos tal sistema.

5 Vivência e Experiência, choque

Tropeçando em palavras como nas calçadas
Topando em imagens desde há muito já sonhadas
(BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 2000, p. 112).

Walter Benjamin nos alerta, em vários de seus textos,¹⁰ que a *experiência* está cada vez mais empobrecida na vida moderna. À experiência (*Erfahrung*, em alemão) sempre construída em meio ao social, de forma coletiva, tal autor contrapõe a vivência (*Erlebnis*) como aquilo que nos passa sem que nos misturemos a ela, sem nos deixar vestígios e sem que deixemos vestígios no que nos passa. Benjamin (2000, p. 107) entende a vivência como a “experiência inóspita, ofuscante da época da industrialização em grande escala.” Konder (apud BENJAMIN, 2000, p. 146, tradução livre) traz luz à tal oposição:

Erfahrung é o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem; o sujeito integrado numa comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas com o tempo. *Erlebnis* é a vivência do indivíduo privado, isolado, é a impressão forte que precisa ser assimilada às pressas, que produz efeitos imediatos.

A modernidade, ao desenvolver nas grandes cidades as formas automatizadas de produção e trabalho e as novas formas de arte e comunicação em suas reprodutibilidades técnicas, foi educando e despertando os indivíduos cada vez mais em suas vivências em detrimento às suas experiências. Com base nos estudos freudianos sobre a neurose, Benjamin (2000) nos mostra que a *vivência* como recusa da *experiência* é uma forma de o organismo vivo se proteger da experiência do *choque*. Este seria acarretado pelos estímulos externos que atravessariam os seres vivos fazendo com que demandassem muito de sua energia de vida para lidar com tais choques. O choque traumático – aquele que acarreta um dano – segundo a teoria psicanalítica, seria o “rompimento da proteção contra o estímulo.” (BENJAMIN, 2000, p. 109). O inconsciente, para Freud, ou a memória involuntária (*mémoire involuntaire*), para Proust, seria o lugar em que Benjamin via serem depositadas as experiências, enquanto a memória consciente seria o lugar da vivência, “quanto mais corrente se tornar o registro desses choques no consciente, tanto menos se deverá esperar deles um efeito traumático.” (BENJAMIN, 2000, p. 109).

⁹ Estudos sobre tais colocações podem ser encontrados em autores como Foucault (2001), Wacquant (2001, 2003), Zaffaroni (1991), entre outros.

¹⁰ Podemos citar *Experiência e Pobreza* (BENJAMIN, 1996a), *O Narrador* (BENJAMIN, 1996c), *Sobre alguns temas em Baudelaire* (BENJAMIN, 2000), *Sobre o conceito de história* (BENJAMIN, 1996d), *A Obra de Arte na era da reprodutibilidade técnica* (BENJAMIN, 1996b).

A questão que se coloca é que o desenvolvimento das grandes cidades e todos os estímulos que surgem a partir delas e dentro delas nas multidões e nas pessoas, com os interstícios da modernidade,¹¹ fez com que se desenvolvessem ao máximo tais proteções orgânicas ao choque, o que, por fim, impossibilitou as pessoas de *experienciarem* os momentos de suas vidas, ou, como Benjamin (2000, p. 110) nos propõe: “O fato do choque ter sido amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que provoca o caráter de experiência *vivida* em sentido restrito. E, incorporando imediatamente este evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética.”

Ainda que agindo como proteção – melhor seria dizer que justamente por estar agindo como proteção – o desenvolvimento da vivência em detrimento da experiência fez com que ficássemos cada vez mais solitários em meio aos (aparta)mentos nas grandes cidades.

6 Cinema como Choque

Benjamin (2000) nos mostra, portanto, que houve por parte do nosso organismo e do nosso modo de percepção e recepção dos estímulos uma nova configuração que pudesse atender às abrutadas mudanças desencadeadas pelo desenvolvimento urbano e pelas novas formas de produção. Dentro desse contexto uma nova forma de técnica e arte surge e de certa forma serve para exercitar as pessoas nas novas percepções e reações:

A técnica submeteu, assim, o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa. Chegou o dia em que o filme correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No filme, a percepção sob a forma do choque se impõe como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme. (BENJAMIN, 2000, p. 125).

O filme trata-se, portanto, de um conjunto de choques a que são submetidas as pessoas que se dispõem a sentar nas cadeiras dentro da sala escura, sem controle sobre os estímulos ou sobre a velocidade das sequências a que serão submetidas.

O cinema como uma arte que data da modernidade traz consigo os interstícios de sua época. Da forma fragmentária com que se viu desenvolver os modos de produção, o cinema é fragmentário, é o projetar de imagens estáticas (fotogramas) sucessivamente na tela em uma velocidade tal (24 quadros por segundo) que as faz ganhar movimento. Os fragmentos isolados do cinema não podem ser considerados arte. O que os faz ganhar sentido é a montagem e o movimento. Como já diria Bolle (1994, p. 92):

O cinema realiza de forma radical o princípio da fragmentação: os elementos isolados ‘não significam nada’, o sentido nasce a partir de uma combinatória ‘segun-

¹¹ Nas palavras de Benjamin (2000, p. 124): “O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo. Nos cruzamentos perigosos, inervações fazem-no estremecer em rápidas seqüências, como descargas de uma bateria. Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como em um tanque de energia elétrica. E logo depois, descrevendo a experiência do choque, ele chama esse homem de ‘caleidoscópio dotado de consciência’.”

do uma lei nova'. Por causa de seus princípios de construção, o cinema transforma o caráter geral da arte, produzindo inclusive uma 'outra' natureza, uma 'natureza' de segundo grau.

O que o autor quer mostrar é que o cinema, apesar de supostamente reproduzir uma realidade por meio da captura pela câmara objetiva de imagens do real, o que dá ao filme o sentido e caráter de obra de arte é a montagem feita pelo diretor. E, apesar de assumirmos o olhar da câmara, faremos isso descobrindo uma outra natureza, já que as imagens capturadas por aparelhos em suas funções, como o *close*, a "câmera lenta", a repetição da mesma imagem, o movimento vão além das capacidades do olho humano.

Em outras palavras, no estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade 'pura', sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmara disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie. (BENJAMIN, 1996b, p. 186).

7 Filmes-Dispositivo

Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância. (BENJAMIN, 1996b, p. 194).

Deleuze (1990) descreve um dispositivo como um novelo, um emaranhado de linhas de diversas espécies, sempre em movimento, em instabilidade, em desequilíbrio, que configuram o nosso modo de ver e o nosso modo de falar, que nos compõem da forma como somos e da forma como já não somos mais.

Dispositivo, portanto, refere-se ao conjunto de composições de forças, de linhas, como máquinas, "máquinas de fazer ver e de fazer falar [...] A visibilidade não se refere à luz em geral que ilumina objetos pré-existentes: é formada de linhas de luz que formam figuras variáveis e inseparáveis deste ou daquele dispositivo." (DELEUZE, 1990, p. 156). A visibilidade, portanto, são as linhas de luz que formam figuras e não a luz que ilumina objetos preexistentes, as figuras "se fazem" no dispositivo e não existem sem ele.

No presente artigo pretendemos pensar o conceito de dispositivo voltado para o cinema, pensar como o filme pode ser como um novelo, um conjunto de estratégias ópticas que "nos fazem" ver um determinado contexto, como tal dispositivo pode se desenrolar em linhas de fuga e funcionar como um desaprisionamento ou implosão dos cárceres do real. Segundo Benjamin (1996b, p. 194, grifo nosso):

Através dos grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade. Nossos cafés, nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavel-

mente. Veio então o cinema, que fez *explodir esse universo carcerário* com a dinâmica dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância.

Nesse sentido, Lins (2008, p. 56) ao analisar as obras de Eduardo Coutinho, traz-nos o conceito de filme-dispositivo como uma estratégia ou “a criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas – o que nega diretamente a ideia de documentário como obra que apreende a essência de uma temática ou de uma realidade fixa e preexistente.”

Portanto, o dispositivo cinematográfico aqui entendido se refere ao artefato criado pelo diretor para que se faça “explodir o universo carcerário”, para que nos faça ver com o alcance dos olhos da câmera objetiva a construção de um cotidiano que nos é presente, entretanto, com uma outra maneira de enxergar.

Para construir a presente análise nos ateremos aos filmes de Maria Augusta Ramos, *Justiça* (2004) e *Juízo* (2008), que têm como seu dispositivo de filmagem as Audiências Judiciais.

Maria Augusta Ramos¹² observa um universo institucional extremamente fechado e que raras vezes é tratado pelo cinema ficcional brasileiro. Seu filme é tão mais importante em função de nossas limitações em termos de representação dos sistemas judiciais. [...] *Justiça*, sob esse aspecto, é um choque de realidade. (Butcher, 2009, grifo nosso).

Da mesma forma, Batista (2009, p. 2) mostra como a montagem cinematográfica funciona como um artifício (dispositivo) de desnaturalização das verdades universais abrindo outras perspectivas de existência: “A técnica cinematográfica detonaria, em sua explosão, a naturalização do real, assim como a compacidade do Sujeito que observa, como soberano hermeneuta, esta suposta realidade.”

Desse modo, desnaturalizar o cotidiano das audiências judiciais com a ajuda do dispositivo cinematográfico e enxergar suas injustiças, suas incapacidades crônicas, em meio a um Poder (Judicial) que possui tamanha força no social, mostra-se uma tarefa de suma importância e urgência.

O dispositivo cinematográfico nos filmes *Justiça* (2004) e *Juízo* (2008) joga luz ainda sobre a questão da “Justiça de Classe”, sem se afastar da cultura dos documentários brasileiros em filmar o que chamavam de “outro de classe”,¹³ mas, dessa vez, sob o enfoque da captura destes pela Instituição Judiciária.

8 Justiça e Juízo em Cena

Justiça (2004) é o primeiro documentário da diretora Maria Augusta Ramos em meio à Instituição Judiciária. Nesse filme a diretora permeia o universo jurídico com a sua câmera imóvel

¹² Trata-se da diretora do filme.

¹³ Conforme nos ensinam Consuelo Lins e Claudia Mesquita (2008, p. 20): “‘Outro de Classe’ é um conceito formulado por Jean-Claude Bernardet para caracterizar o tipo de construção pelos filmes de seus ‘objetos’, e a relação de alteridade privilegiada por alguns dos 23 documentários [brasileiros] que analisou [...]”

aproximando-se em seus traços dos documentários observativos ou também chamados de cinema direto.¹⁴ A força de tal documentário já foi observada por Bernardet (2009, grifo nosso):

Isso para não falar dos inúmeros planos de réus e seus familiares em que entonações, hesitações, olhares, movimentos de cabeça, de corpo expressam sua intimidade. Essa intimidade é expressa com força por se dar no quadro do ritual institucional, mas escapar a ele. Esses olhares abrem uma fresta na rigidez de ritual e da encenação montada, que a documentarista observou com cuidadosa e sensível atenção e soube captar, e *eles dizem o brutal tensionamento entre a instituição e a vida das pessoas.*

Para o intuito do presente artigo a descrição da primeira cena do filme se mostra de grande valia, esta que trata de uma Audiência Judiciária em que a narrativa enquanto meio de transmissão de experiência se mostra ubuesca em todo o seu fracasso:

O corredor é longo e azulado, o som são de poucas vozes, murmurinhos do ambiente judiciário, a bota do PM e o rolar das rodas que locomovem o réu. Na cadeira de rodas ele está desde 1996. É negro, pobre, descalço (com as pernas atrofiadas), veste camiseta e bermuda.

Chega à sala de audiências. O Juiz:

- *Você não está obrigado a responder o que vou lhe perguntar. Eu lhe pergunto se essa acusação é verdadeira.*

- *Não, né não.*

- *Não é verdadeira, você não praticou esse fato?* (Ouve-se uma automatização nas perguntas feitas pelo Juiz – repetição de seu ofício diário – e uma incredulidade em sua voz).

- *Não, não.*

- *Como é que se deu a sua prisão?*

- *Oh eu vou explicar ao senhor. Eu tava lá na Cruz do Méier, aí nisso saiu uma correria, aí aqueles negócios de espuminha e os PMs do 2º Batalhão vieram correndo, aí eu pra me defender que eles começaram a dar tiro pro alto lá eu fui e entrei na rua quando eu entrei na rua tava vindo já esses três elementos com vários objetos na mão, aí os policial (sic) abordaram e mandaram eles parar, nisso eles foram tudo correndo e largaram os objetos tudo assim no chão e nisso eu tava passando no momento que eu ia pedir uma carona a um amigo lá do carro que transporta jornal para poder me tirar dali, aí os policial me abordaram: (Inicia-se por parte do réu uma alteração na voz com o intuito de narrar o diálogo com os policiais)*

- *Ô rapá! Cadê os outros que tavam com aí?*

- *Eu não sei quem é não meu tio.*

- *Cadê os outros que tavam contigo?*

- *Não sei quem é não.*

Eles foram, me tiraram da cadeira, me jogaram no chão, me bateram aqui nas costas, me bateram no rosto e me levaram para a 25º DP.

Aí chegou lá aí começaram a me fazer assinar um montão de papel. E falaram:

- *Aí rapaz se tu não falar vai piorar seu caso! (Mudança de voz)*

Aí eu falei:

- *Pô meu dotô, pô chefe, pô! Tô contando a verdade pro senhor, pô... olha só como está o meu estado! Que estado eu tenho de ficar roubando casa. O muro lá que o senhor falou o muro da casa é alto, como é que eu vou pular o muro? Aí ele falou:*

¹⁴ Segundo Bernardet (2009): “Se se procurar uma filiação para ‘Justiça’, me parece que devemos ir na direção do documentarista americano Frederick Wiseman, ou seja: “filmar a instituição, filmar as pessoas nas situações criadas pela instituição permite revelar de forma clara e precisa as relações de poder instituídas entre esses diversos atores, bem como o comportamento e as reações afetivas das pessoas implicadas. A observação da fala, dos olhares, da direção da fala ou do olhar para este ou aquele interlocutor proporcionou a esse filme alguns planos notáveis.”

- Bah! Cara! Isso é história pra boi dormir! Bah! Cadê os outros? Num sei o que...
 - Não conheço ninguém não meu chefe, tanto é que, pô, eu posso até...
 - Tá bom! (interrompe o Juiz). O que o senhor faz da vida, o senhor trabalha?
 - Sou guardador de carro eu.
- Inicia-se o procedimento em que o Juiz “narra” os fatos para o escrivão tomar nota.
- Que não é verdadeira a acusação. Que não praticou o fato narrado na denúncia.
 - Quer dizer que o senhor foi preso no dia de carnaval?
 - Foi.
 - Conhecia os três elementos que estavam correndo?
 - Não, não.
 - Que não conhecia os três elementos que passaram correndo.
 - Você tem advogado?
 - Tenho não.
 - Então você... vai ser nomeada a defensora pública para defendê-lo.
 - Doutor Meritíssimo, se eu for vou retornar lá para a D.P.? Se o senhor pudesse dar uma autorização para me mandar para o hospital. Porque pô! Lá no xadrez, lá são 79 lá no xadrez, tá entendendo? Pra mim evacuar(sic)...
 - O que o senhor tem? Tá doente?
 - Não pra mim evacuar... tomar banho não tem condições de tá lá e lá tenho dificuldade de certas coisas.
 - Olha eu só posso te remover se tiver uma recomendação médica. Só se o médico reco... pedir a sua remoção. Isso é assunto médico, não é assunto de juiz. Se o médico disser que você precisa de atendimento e para ser removido será, fora disso não, entende?
- (Balanço de cabeça afirmativo)
- Você é... você... você já tá assim há muito tempo? Nessa cadeira?
 - Já...
 - Quando você foi preso você não estava em cadeira de rodas.
 - Tava.
 - Você foi preso já em cadeira de rodas?
 - Fui em cadeira de rodas. Eu tô assim desde 96. Isso aconteceu comigo porque sou hipertenso e por causa das artérias.
 - Você foi preso na cadeira de rodas???
 - Na cadeira de rodas.
 - A Defensora Pública vai analisar essa sua situação e vai pedir os direitos a que você... que ela acha que você merece.
- (Balanço de cabeça afirmativo).

Trata-se da primeira cena do filme *Justiça* (2004) e podemos dizer que este inicia com um tiro, da forma como Benjamin (2000, p. 191) descrevia a obra Dadaísta do início do século XX: “a obra convertia-se num tiro. Atingia, pela agressão, o espectador.”

Tal tiro nos acerta jogando luz, tornando cena, a intransmissibilidade da experiência do réu e a total falta de recepção do Juiz que em seu posto não foi capaz de, ao menos, perceber a tão pungente condição do réu: a de ser cadeirante. Antes disso, viu-o como ladrão, mentiroso, inconfessável. Ainda, após “descobrir” tal condição do réu e se mostrando óbvio que este não teria condições de pular um muro alto, o Juiz manteve-se em sua indefectível posição e descarregou na Defensora Pública a dura tarefa de trazer a mínima dignidade para o réu que manteve encarcerado.

O filme *Juízo* (2008) também nos traz elementos importantes para pensar a dinâmica das audiências judiciais, agora no âmbito da Vara da Infância e Juventude. Filme também dirigido por Maria Augusta Ramos e seguindo o mesmo formato do anterior. Interessante estratégia desenvol-

vida pela diretora que, ao se deparar com a impossibilidade de filmar os jovens menores de 18 anos em audiência, em virtude da proibição do Estatuto da Criança e do Adolescente, resolveu não buscar atores para representá-los, mas crianças e adolescentes na mesma situação social daqueles que estavam sendo julgados. O efeito de tal estratégia, mais uma vez, atinge-nos como um tiro, quando durante grande parte do filme não nos lembramos que não são os próprios julgados na audiência, ainda que isso seja dito de forma clara e direta antes de iniciar o filme.¹⁵ Tal fato nos mostra a existência da *Justiça de Classes* no momento em que fica claro que os jovens pobres, moradores dos bairros populares são aqueles capturados por tal instituição e o fato de se trazerem outros jovens que não estão na condição jurídica de réu – mas poderiam estar – com a atuação convincente ainda que não atores, dá ainda mais força ao filme que se posiciona de forma sutil, mas *chocante*. Nas palavras de Lins (2007, p. 71):

Juízo articula na montagem planos dos meninos reais filmados de costas com “contraplanos” ficcionais de jovens que falam para a câmera; “contraplanos” encenados, interpretados, dirigidos [...] O que é muito perturbador nessa escolha é o fato de que esquecemos em muitos momentos a informação de que os rostos que vemos na imagem não são os dos infratores – informação que, no entanto, está bem clara nos créditos iniciais – em função do “efeito de real” que tais imagens carregam.

Tal dispositivo de filmagem que pode ter um início na dificuldade, mas que por fim ganha contornos de força para o filme, faz com que possamos ver os traços de uma experiência coletiva da narrativa, uma vez que tais jovens se põem a narrar como deles a experiência de outros frente ao aparelho de filmagem. Mais uma vez Lins (2007, p. 72):

É mesmo difícil usar a palavra “ator” para falar dessas intervenções, tamanha a possibilidade de esses jovens estarem no lugar dos acusados. Trata-se do mesmo horizonte social e cultural, de uma dificuldade de sobreviver semelhante, de uma incapacidade de se expressar comum a todos eles.

A autora, por fim, revela de forma clara o dispositivo adotado por Maria Augusta Ramos para “fazer ver”, dar sentido a uma situação do real por meio do cinema:

A reversibilidade de papéis faz nossa percepção vacilar e imprime ao filme uma camada suplementar de sentido. Maria Augusta Ramos consegue transformar um recurso de *mise-em-scène*, inerente às condições de produção do filme, em uma opção reveladora de um risco real que ameaça a maioria dos jovens pobres das grandes cidades brasileiras. (LINS, 2007, p. 72).

Seria cômica se não falasse de uma tragédia anunciada a cena final do filme *Juízo*. Trata-se de uma audiência que vai julgar o caso de um jovem que fugiu do Centro de Internação Padre Severino no Rio de Janeiro após uma audiência anterior em que lhe foi concedida a LA (sigla para Liberdade Assisti-

¹⁵ A mensagem do filme no seu início é a seguinte: “A lei brasileira proíbe a exposição da identidade de adolescentes infratores. Nesse filme, eles foram substituídos por jovens de três comunidades do Rio de Janeiro habituados às mesmas circunstâncias de risco social.”

da), ou seja, medida que se refere à não internação. No dia posterior à primeira audiência, o adolescente seria colocado em liberdade. Entretanto, antes disso, na mesma noite da audiência, o jovem foge em uma rebelião, e algum tempo depois é capturado na rua trabalhando como engraxate. Muito nos falam as cenas em que o adolescente diz que estudou apenas até a terceira série, por isso não sabe o que é LA (uma sigla de um termo técnico jurídico), assim como para a proposta do ensaio em questão, as cenas em que o jovem começa a falar sobre sua mulher, sua mãe e sua filha, em uma tentativa de narrar que é completamente indiferente para o promotor, a juíza e o defensor público presentes.

Apontamentos finais

As Audiências Judiciais, denominadas Instrução e Julgamento, são a maneira utilizada na Justiça Penal para atualizar – trazer para o presente – o fato ocorrido que supostamente tenha infringido uma lei penal. A narrativa é a peça-chave dessa dinâmica judicial, uma vez que as partes envolvidas narrarão para o Juiz o ocorrido, que as substituirá e como representante do Estado determinará a forma de resolver a demanda judicial e as consequências da sentença para o réu em questão, que, para o caso da presente análise, refere-se à Justiça Penal; em grande parte das vezes a consequência de tais sentenças é o encarceramento por longos períodos da vida de muitas pessoas.

A nossa proposta foi a de pensar primeiramente a concepção de verdade presente em tais audiências, momento em que nos apoiamos nos estudos genealógicos de Foucault (2001), para pensá-la de forma crítica, desmistificando o platonismo que desde muito nos apresenta a verdade como um ideal que seria único e plenamente atingível. Em um momento seguinte discutimos a intrasmissibilidade da experiência por meio da narrativa no contemporâneo, utilizando para tanto os pensamentos de Benjamin (1996). Tais pensamentos se mostram como outro aporte que nos traz a possibilidade de ter olhos críticos para o procedimento-chave de condenações ubuescas e cotidianas no nosso sistema judiciário.

Por outro lado e, por fim, utilizamos o cinema como instrumento para nos fazer ver por meio das cenas dos filmes *Justiça* e *Juízo* a construção teórica aqui ensaiada.

Assim como foi feito para introduzir o presente artigo, os apontamentos finais faremos em forma de questionamento, considerando o caráter ensaístico da presente proposta. Questiona-se: a mistura das narrativas, de forma não mais artesanal, mas técnica, por meio do aparelho cinematográfico e da montagem, pode se mostrar como uma forma de “fazer ver”, além dos encarceramentos diários, as linhas de fuga de uma ainda possível experiência coletiva? E que tais questionamentos possam nos fazer colocar em análise os dispositivos judiciais e suas possibilidades de *justiça*.

Referências

AGAMBEM, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

BATISTA, Luis Antônio. *Arte e Subjetividade na Experiência Teatral*: contribuições de Jurema da Pavuna. Disponível em: <<http://www.slab.uff.br/textos/texto92.pdf>>. Acesso em: 27 fev. 2009a.

BATISTA, Luis Antônio. *Walter Benjamin e os Anjos de Copacabana*. Disponível em: <<http://www.slab.uff.br/textos/texto93.pdf>>. Acesso em: 27 fev. 2009b.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 10. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 1996a. v. 1: magia e técnica, arte e política.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na era da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 10. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 1996b. v. 1: magia e técnica, arte e política.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 10. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 1996c. v. 1: magia e técnica, arte e política.

BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 10. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 1996d. v. 1: magia e técnica, arte e política.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*: obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BERNARDET, Jean-Claude. 'Justiça' traz à tona o teatro de uma instituição. *Jornal Folha de São Paulo*. Disponível em: <<http://www.justicaofilme.com.br/reviews.php#>>. Acesso em: 28 fev. 2009.

BESSA, Beatriz de Souza. As Experiências De Walter Benjamin. *Morpheus – Revista Eletrônica em Ciências Humanas*, ano 5, n. 9, 2006. Disponível em: <http://www.unirio.br/morpheusonline/numero09-2006/bessa.htm#_edn1>. Acesso em: 25 mar. 2009.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metropole Moderna*. São Paulo: Edusp, 1994.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação – ANPED*, n. 19, 2002.

BUTCHER, Pedro. Um choque de realidade. *Revista Cinemais*. Disponível em: <<http://www.justicaofilme.com.br/reviews.php>>. Acesso em: 28 fev. 2009.

CARVALHO, Salo de. Da Necessidade de Efetivação do Sistema Acusatório no Processo de Execução Penal. In: CARVALHO, Salo de (Org.). *Crítica à Execução Penal*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2002.

CINTRA, Antônio Carlos; DINAMARCO, Candido Rangel; GRINOVER, Ada Pelegrini. *Teoria Geral do Processo*. 17. ed. São Paulo: Malheiros Editores, 2001.

COUTINHO, Jacinto Nelson de Miranda. O Papel do Novo Juiz no Processo Penal. In: COUTINHO, Jacinto Nelson de Miranda. *Crítica à Teoria Geral do Direito Processual Penal*. Rio de Janeiro: Renovar, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2001.

DELEUZE, Gilles. *O que é um Dispositivo?* Tradução Wanderson Nascimento. Barcelona: Gedisa, 1990.

FOUCAULT, Michel. *A Verdade e as Formas Jurídicas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nau, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade: Curso no Collège de France*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*: Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001a.

FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder – saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 16. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001b.

FOUCAULT, Michel. *Resumo dos Cursos do Collège de France: (1970-1982)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: A história da violência das prisões*. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2001c.

JUÍZO. Direção de Maria Augusta Ramos. Roteiro: Maria Augusta Ramos. Produção: Diler Trindade. Fotografia: Guy Gonçalves. Edição: Maria Augusta Ramos e Joana Collier. Documentário. Rio de Janeiro: Nofoco Filmes: Diler & Associados, 2008. Filme (90 min). Disponível em: <www.juizofilm.com.br>. Acesso em: 28 fev. 2009.

JUSTIÇA. Direção de Maria Augusta Ramos. Roteiro: Maria Augusta Ramos. Produção: Luís Vidal, Niek Koppen, Jan de Ruiter e Renée Van der Grinten. Fotografia: Flávio Zangrandi. Desenho de Produção: Martha Ferraris. Edição: Virgínia Flores, Maria Augusta Ramos e Joana Collier. Documentário. Rio de Janeiro: Selfmade Films: NPS: Limite Produções, 2004. Filme (100 min). Disponível em: <www.justicaofilme.com>. Acesso em: 28 fev. 2009.

KONDER, Leandro. Benjamin e o marxismo. *Alea*, v. 5, n. 2, p. 165-174, 2003.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. *Filmar o Real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LOPES JUNIOR, Aury. *Direito Processual Penal e sua Conformidade Constitucional*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2007. v. 1.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Disponível em: <<http://www5.autistici.org/ateuseanticapitalistas/Livros/Manifesto%20Comunistapart1.rtf>>. Acesso em: 07 ago. 2007.

OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho. *Olhar e Narrativa: Leituras Benjaminianas*. Vitória: Edufes, 2006.

PRIBERAM DICIONÁRIO. *Casual*. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/CASUAL>>. Acesso em: 28 fev. 2009.

WACQUANT, Loïc. *As prisões da Miséria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

WACQUANT, Loïc. *Punir os Pobres: A nova gestão da miséria nos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Renavam, 2003.

ZAFFARONI, Eugenio Raúl. *Em busca das Penas Perdidas: A perda da legitimidade do sistema penal*. Rio de Janeiro: Renavam, 1991.

Data da submissão: 17 de fevereiro de 2015
Avaliado em: 16 de abril de 2015 (AVALIADOR A)
Avaliado em: 19 de abril e 2015 (AVALIADOR B)
Avaliado em: 28 de abril de 2015 (AVALIADOR B)
Aceito em: 15 de abril de 2017