LUMEN ET VIRTUS
ISSN: 2177-2789

QUANDO FALTA UM ELEMENTO, DECIDE-SE: A VERDADE FACTUAL E A CONSTRUÇÃO DO FATO JURÍDICO NO FILME ANATOMIA DE UMA QUEDA

WHEN AN ELEMENT IS MISSING, ONE DECIDES: FACTUAL TRUTH AND THE CONSTRUCTION OF THE LEGAL FACT IN THE MOVIE ANATOMY OF A FALL

CUANDO FALTA UN ELEMENTO, SE DECIDE: LA VERDAD FACTUAL Y LA CONSTRUCCIÓN DEL HECHO JURÍDICO EN LA PELÍCULA ANATOMÍA DE UNA CAÍDA

https://doi.org/10.56238/levv17n66-072

Data de submissão: 14/10/2026 **Data de publicação:** 14/11/2026

Mara Regina de Oliveira
Professora, Mestre e Doutora em Filosofia do Direito
Instituição: Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (FDUSP) e Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)
E-mail: mararegi@usp.br
Orcid: https://orcid.org/0000-0002-9182-750X
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2230002368205014

RESUMO

Este artigo parte da hipótese de que a decisão jurídica não se reduz a um silogismo dedutivo, restrito à exposição declaratória e mecanicista da norma geral. A verdade factual não pode ser captada pelo Direito no momento de sua aplicação; ela é substituída pela ideia de "fato verificado juridicamente", e o raciocínio decisório é constitutivo porque envolve um discurso hermenêutico complexo. Em perspectiva interdisciplinar, analisamos a linguagem imaginética do filme Anatomia de uma Queda (Justine Triet, 2023), no qual a ausência de testemunhas oculares desloca o julgamento para a disputa entre narrativas, perícias concorrentes e interpretações da vida íntima de um casal.

Palavras-chave: Decisão. Verdade. Prova. Linguagem. Cinema.

ABSTRACT

This article starts from the hypothesis that legal decision-making cannot be reduced to a deductive syllogism, restricted to the declaratory and mechanistic exposition of the general rule. Factual truth cannot be captured by law at the time of its practical application; it is replaced by the idea of the "legally verified fact", and decisional reasoning is constitutive because it involves a complex hermeneutical discourse. From an interdisciplinary perspective, we analyze the movie Anatomy of a Fall (Justine Triet, 2023), in which the absence of eyewitnesses turns the trial into a contest between narratives, competing expert reports and interpretations of a couple's private life.

Keywords: Decision. Truth. Evidence. Language. Cinema.

RESUMEN
Este artículo parte de la hipótesis de que la decisión jurídica no se reduce a un silogismo deductivo, restringido a la exposición declaratoria y mecanicista de la norma general. La verdad factual no puede ser captada por el Derecho en el momento de su aplicación; es reemplazada por la idea de "hecho verificado jurídicamente", y el razonamiento decisorio es constitutivo porque implica un discurso hermenéutico complejo. En perspectiva interdisciplinaria, analizamos el lenguaje imaginético de la película Anatomía de una caída (Justine Triet, 2023), en la cual la ausencia de testigos presenciales desplaza el juzgamiento hacia la disputa entre narrativas, pericias concurrentes e interpretaciones de la vida íntima de una pareja.

Palabras clave: Decisión. Verdad. Prueba. Lenguaje. Cine.

1 INTRODUÇÃO

> Quando nos falta um elemento para julgar algo, e essa falta se torna insuportável, só nos resta decidir.
> Paráfrase de fala da personagem Marge Berger, em Anatomia de uma Queda (2023)

Em *Doze Homens e uma Sentença* (Sidney Lumet, 1957), a dúvida razoável nasce da desmontagem das testemunhas: um idoso que não poderia ter ouvido o grito, uma vizinha que não poderia ter visto sem os óculos. O filme francês *Anatomia de uma Queda*, dirigido por Justine Triet e premiado com a Palma de Ouro em Cannes em 2023, radicaliza esse problema. Nele não há testemunha ocular alguma. Samuel Maleski é encontrado morto na neve, ao pé do chalé isolado onde vivia com a esposa, a escritora alemã Sandra Voyter, e com o filho Daniel, um menino de onze anos com grave deficiência visual. Ninguém viu a queda. O que existe são vestígios, hipóteses periciais, uma gravação doméstica e, sobretudo, narrativas.

A pergunta que o espectador traz para a sala de cinema — afinal, Samuel caiu, se atirou ou foi empurrado? — é exatamente a pergunta que o filme se recusa a responder. Assim como na peça *Faith Healer*, de Brian Friel, em que três personagens relatam de modo contraditório os mesmos eventos, a obra de Triet nos coloca diante da incongruência discursiva entre versões e da certeza da dúvida sobre as percepções do real. A diferença é que, aqui, as versões precisam desembocar em uma decisão estatal: absolvição ou condenação.

Conforme expõe Edgar Morin, pelo processo psicológico da projeção, nossas necessidades, desejos e obsessões projetam-se não só nos sonhos, mas sobre as coisas e os seres; por isso atribuímos a quem julgamos as tendências que nos são próprias (MORIN, 2008, p. 146). O julgamento de Sandra é, em grande medida, um julgamento sobre a imagem que cada participante — promotor, peritos, testemunhas, jurados e espectadores — projeta sobre ela: estrangeira, bissexual, bem-sucedida, emocionalmente contida, autora de romances que misturam ficção e autobiografia.

Do ponto de vista dogmático, admite-se a possibilidade da verdade factual e abstrai-se o problema da imprecisão linguística e da subjetividade do intérprete. Parte-se do pressuposto de que seria possível descrever os fatos com objetividade e subsumi-los à norma geral com precisão lógica. A proposta deste artigo é ir além dessa simplificação, em parte justificada pela necessidade prática de decidir conflitos com o mínimo de perturbação social. Pretendemos fazer uma análise zetética e interdisciplinar do problema da verdade factual no fenômeno decisório, relacionando teorias críticas do direito com a linguagem imaginética do cinema, na esteira do filósofo Julio Cabrera.

A escolha de *Anatomia de uma Queda* não é casual. Se o filme de Lumet mostra os bastidores de um júri que examina provas já produzidas, o de Triet nos coloca dentro da própria produção da prova: a reconstituição pericial, o interrogatório conduzido pelo presidente do tribunal, a exibição de uma gravação, o depoimento de uma criança. Os dois filmes, lidos em conjunto, permitem observar o fato jurídico em dois momentos de sua construção.

2 CINEMA E PENSAMENTO FILOSÓFICO: O CONCEITO-IMAGEM DA INCERTEZA

Em *O Cinema Pensa*, Julio Cabrera sustenta que a filosofia não é um saber concluído antes do cinema, mas um saber mutável, que se transforma no diálogo com a sétima arte. Pensar por meio de imagens em movimento envolve não apenas a racionalidade lógica, mas uma cognição da realidade que inclui um elemento afetivo, pático, primordial (CABRERA, 2006, p. 15-16). Filósofos como Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche e Heidegger teriam antecipado, na escrita, esse tipo de reflexão que o cinema viabiliza por imagens.

Para Cabrera, certas questões humanas não podem apenas ser ditas e articuladas logicamente; precisam ser apresentadas sensivelmente, por meio de uma compreensão logopática, racional e afetiva, que tem pretensão de verdade universal (CABRERA, 2006, p. 18). O cinema constrói, para isso, "conceitos-imagem", que não se confundem com os conceitos-ideia da filosofia escrita: não têm caráter essencialista, mas heurístico e crítico. Saber algo, do ponto de vista logopático, é também deixar-se afetar por uma experiência vivida (CABRERA, 2006, p. 21).

Um filme inteiro pode exprimir um macroconceito-imagem, formado por conceitos-imagem menores que exigem tempo cinematográfico para se desenvolver (CABRERA, 2006, p. 24). Em *Anatomia de uma Queda*, esse macroconceito é a impossibilidade de acesso ao "fato em si". Ele se constrói por uma série de conceitos-imagem menores: a câmera que nunca mostra a queda; a gravação da briga do casal, que o filme transforma em cena apenas até certo ponto, devolvendo-nos depois ao som sobre uma tela sem imagem; o menino cego que precisa "ver" a verdade pela reconstrução racional; a maquete pericial em que bonecos simulam um corpo caindo.

A pluriperspectiva, que Cabrera descreve como a capacidade de saltar da visão subjetiva do personagem para a visão objetiva da câmera (CABRERA, 2006, p. 31-32), é aqui usada de modo deliberadamente traiçoeiro. O espectador nunca tem uma "terceira pessoa" confiável. Quando ouvimos o relato de Daniel sobre uma conversa com o pai no carro, a imagem mostra Samuel, mas com a voz do filho sobreposta aos lábios do pai: o cinema expõe, na forma, que aquilo é uma narrativa reconstruída, não um registro.

Hugo Münsterberg distingue as emoções que os personagens comunicam de dentro do filme, com as quais nos identificamos, de uma emoção secundária, em que reagimos às cenas a partir de nossa própria vida afetiva, como na indignação moral (MÜNSTERBERG, 2008, p. 52-53). O filme de Triet é marcadamente "cerebral", no sentido dessa distinção. Sandra é uma personagem que não pede identificação fácil: não chora quando o espectador espera, controla suas respostas, alterna idiomas. A emoção que o filme provoca é sobretudo secundária: o desconforto de perceber que nossa própria inclinação a condená-la ou absolvê-la depende de projeções, não de fatos.

Cabrera alerta que a imagem pode impor uma manipulação retórica emocional, de modo que o que ela mostra não deve ser assumido como verdadeiro sem ponderação crítica. Devemos nos

emocionar para entender, não necessariamente para aceitar; o sentido de uma imagem, como o de uma proposição, é anterior à sua verdade ou falsidade (CABRERA, 2006, p. 40-41). *Anatomia de uma Queda* tematiza essa advertência por dentro: o tribunal é ele próprio um espaço onde imagens, sons e relatos são usados para persuadir, e o filme nos obriga a desconfiar daquilo que nos é mostrado com a mesma intensidade com que o tribunal deveria desconfiar das provas.

3 AS IMPRECISÕES LINGUÍSTICAS NO MOMENTO DA APLICAÇÃO DO DIREITO

Segundo Tercio Sampaio Ferraz Junior, as teorias dogmáticas estudam o Direito a partir de sua capacidade de institucionalizar e decidir conflitos sociais. Para isso, abstraem as questões zetéticas que poderiam adiar a decisão e comprometer a segurança jurídica. Um de seus cânones é a ideia de que o raciocínio decisório se reduz, formalmente, a um silogismo: a norma geral é a premissa maior, a descrição do caso é a premissa menor e a conclusão é o ato decisório (FERRAZ JUNIOR, 2003, p. 316). Aplicado ao caso do filme:

> Quem matar alguém deve ser punido com pena de reclusão.
> Sandra matou Samuel.
> Logo, Sandra deve ser punida.

De um ponto de vista zetético, contudo, a realidade linguística da decisão é muito mais complexa. A premissa maior não é um dado: ela tipifica uma hipótese normativa e lhe imputa uma consequência sancionadora, e sua construção exige interpretação semântica e verificação de validade no sistema (FERRAZ JUNIOR, 2003, p. 317). Hans Kelsen acrescenta que o julgador não descobre um direito já pronto na norma geral: a norma individual é criada pela decisão, que tem natureza constitutiva, e não meramente declaratória (KELSEN, 1987, p. 255).

3.1 A PREMISSA MAIOR: VAGUEZA, AMBIGUIDADE E MOLDURA

A relação entre língua e realidade não é natural, mas construída convencionalmente. Daí os problemas da vagueza, em que a extensão denotativa do termo é imprecisa, e da ambiguidade, em que sua intenção conotativa é dúbia (FERRAZ JUNIOR, 2003, p. 318). Alf Ross descreve a referência semântica das palavras como uma zona central sólida, cercada por um círculo nebuloso de incerteza, onde se torna duvidoso se a palavra se aplica ou não (ROSS, 2003, p. 142).

Kelsen, no último capítulo da *Teoria Pura do Direito*, distingue as indeterminações intencionais, deixadas pelo legislador à discricionariedade do aplicador, das não intencionais, que decorrem do caráter social e não natural da linguagem. A interpretação cognoscitiva revela uma "moldura" de sentidos possíveis; a escolha entre eles é um ato de vontade, e a interpretação se torna "autêntica" porque cria direito, não porque seja a mais correta ou a mais justa (KELSEN, 1987, p. 364-366).

Ross acrescenta que a interpretação é motivada tanto por uma consciência jurídica formal, ligada ao dogma de obediência ao direito, quanto por uma consciência jurídica material, ligada às valorações culturais que vivem no espírito do juiz. Por meio da técnica argumentativa, o juiz aparenta que sua decisão decorre da verdadeira interpretação da lei (ROSS, 2003, p. 168). Recaséns Siches, por sua vez, entende que essa materialidade valorativa deveria estar a serviço de um ideal de justiça humanitário e prudencial, a lógica do razoável (PRADO, 1995, p. 61-74).

3.2 A PREMISSA MENOR: A PROVA E O FATO VERIFICADO

O exame da premissa menor não é menos problemático, pois envolve a prova. Ferraz Junior lembra que a palavra *probatio* deriva de *probus*, de onde vêm "prova" e "probo": em sentido objetivo, provar é demonstrar um fato; em sentido subjetivo, é fazer aprovar, inspirar confiança, permitir que os fatos sejam entendidos em sentido favorável (FERRAZ JUNIOR, 2003, p. 319). O duplo sentido é decisivo para *Anatomia de uma Queda*, em que a credibilidade da acusada — sua probidade aparente — pesa tanto quanto qualquer vestígio material.

Para Kelsen, não é o fato em si de alguém ter matado que constitui o pressuposto estatuído pela ordem jurídica, mas o fato de um órgão competente ter verificado, num processo juridicamente regulado, que alguém matou. O tribunal pode verificar um homicídio que não ocorreu, ou negar um que ocorreu; o fato processualmente verificado ocupa o lugar do fato em si (KELSEN, 1987, p. 257-258). O silogismo precisaria, assim, ser reformulado:

> Quem matar alguém deve ser punido com pena de reclusão. (pressupostos e consequências abstratas)
> Pelo processo, verificou-se — ou não — que Sandra matou Samuel. (verificação concreta e constitutiva dos fatos; problema da prova)
> Logo, Sandra deve — ou não — ser punida. (ordem concreta da sanção)

Ferraz Junior observa que as relações fáticas, do ponto de vista jurídico, ligam-se à imputação e não à causalidade. Embora a imputação não possa ignorar o nexo causal — se ele é impossível, a imputação perde o sentido —, provar juridicamente é atribuir consequências a uma conduta (FERRAZ JUNIOR, 2003, p. 320). A prova é um problema interno ao sistema, que transforma questões indecidíveis em decidíveis por meio de procedimentos institucionalizados e papéis sociais que neutralizam pressões externas (FERRAZ JUNIOR, 2003, p. 321).

No caso de Samuel, a causalidade é precisamente o que está em disputa: uma queda acidental, um suicídio e um homicídio produzem o mesmo corpo na neve. A imputação depende inteiramente de qual narrativa causal o tribunal aceitará como verificada.

4 ANATOMIA DE UMA QUEDA: O CONCEITO-IMAGEM DO FATO QUE NÃO SE DEIXA VER

4.1 A QUEDA FORA DE CAMPO

O filme começa com uma conversa interrompida. Sandra recebe em casa uma estudante que a entrevista sobre sua obra, enquanto, no sótão, Samuel põe para tocar em volume altíssimo uma versão instrumental de uma canção pop, repetida sem parar. A entrevista se torna impossível, a estudante vai embora, Daniel sai para passear com o cão Snoop. Quando volta, encontra o pai caído na neve, com a cabeça ensanguentada.

O conceito-imagem fundamental já está dado: o evento decisivo acontece fora de campo. A câmera, que poderia ser a "terceira pessoa" objetiva de que fala Cabrera, recusa-se a ocupar esse lugar. Em *Doze Homens e uma Sentença*, o crime também nunca é mostrado, mas o filme confia que um raciocínio rigoroso sobre os depoimentos pode ao menos revelar a dúvida razoável. Em *Anatomia de uma Queda*, nem mesmo as perguntas certas têm testemunhas a quem ser dirigidas. O "fato em si", no sentido kelseniano, é inacessível desde o primeiro minuto — para o tribunal e para o espectador.

A própria música do sótão funciona como signo dessa ambiguidade. Para a acusação, ela será a expressão de uma agressividade passiva de Samuel contra a esposa, prova de um conflito conjugal grave. Para a defesa, será apenas um hábito de trabalho. O mesmo dado sensível admite valorações opostas, confirmando a observação de que fatos idênticos são passíveis de interpretações diversas conforme a consciência jurídica material de quem os lê.

4.2 OS LAUDOS: A CIÊNCIA A SERVIÇO DA NARRATIVA

Na ausência de testemunhas, o processo recorre à ciência. Um perito da acusação analisa as manchas de sangue no galpão sobre o qual o corpo teria caído e conclui que a ferida na cabeça é compatível com um golpe desferido antes da queda. Um perito da defesa, com um boneco lançado em simulação, sustenta que o ferimento resulta do choque contra o telhado do galpão. Ambos falam com a autoridade da técnica; ambos chegam a conclusões incompatíveis a partir dos mesmos vestígios.

O filme desmonta, com essa cena, uma das crenças mais arraigadas da dogmática processual: a de que a prova técnica seria imune às imprecisões que afetam a prova testemunhal. A testemunha se engana, esquece, projeta; o laudo, supostamente, apenas mede. Em *Anatomia de uma Queda*, porém, a mancha de sangue não fala por si. Ela só adquire sentido quando inserida numa narrativa causal prévia — golpe seguido de queda, ou queda seguida de impacto —, e é essa narrativa, não a mancha, que cada perito leva ao tribunal.

4.2.1 O laudo como texto: a vagueza do vocabulário pericial

O primeiro aspecto a destacar é linguístico. Os laudos se expressam numa gramática própria, feita de fórmulas como "compatível com", "não se pode excluir", "é mais provável que", "os vestígios sugerem". São expressões que, no sentido de Ferraz Junior, pertencem ao campo dos conceitos vagos: sua extensão denotativa é imprecisa (FERRAZ JUNIOR, 2003, p. 318). Dizer que um ferimento é compatível com um golpe não é dizer que houve golpe; é dizer apenas que a hipótese não é fisicamente impossível. A mesma lesão pode ser, simultaneamente, compatível com duas hipóteses opostas.

Nos termos de Ross, o vocabulário pericial tem uma zona central sólida — a descrição física da mancha, sua forma, sua dispersão — e um amplo círculo nebuloso, onde se situa justamente aquilo que o tribunal precisa saber: a causa (ROSS, 2003, p. 142). O perito domina a zona central; o processo, contudo, decide no círculo de incerteza. A técnica descreve com precisão o que não está em disputa e silencia, ou especula, sobre o que está.

Kelsen ajuda a compreender por que essa especulação não invalida o laudo aos olhos do sistema. Assim como a norma geral oferece uma moldura de significações possíveis, o laudo oferece uma moldura de causalidades possíveis (KELSEN, 1987, p. 364-366). O perito realiza a interpretação cognoscitiva: delimita o que é fisicamente admissível. A escolha entre as hipóteses admissíveis não é dele, mas do órgão julgador, e é um ato de vontade. O confronto entre os dois peritos no filme mostra que a moldura é larga o bastante para comportar tanto a condenação quanto a absolvição.

4.2.2 O perito como papel institucionalizado

O segundo aspecto é institucional. Ferraz Junior lembra que o processo neutraliza pressões sociais por meio de papéis previamente configurados: partes, advogados, promotores, juízes (FERRAZ JUNIOR, 2003, p. 321). O perito é um desses papéis. Sua função no processo não é descobrir a verdade, mas produzir uma prova admissível, em linguagem técnica, que possa ser valorada. Quando cada parte apresenta seu próprio especialista, o papel se desdobra: há um perito da acusação e um perito da defesa, e cada um, sem necessariamente faltar com a honestidade, organiza os dados na direção da tese que o convocou.

O filme é sutil nesse ponto. Nenhum dos peritos é retratado como charlatão. Ambos são competentes, seguros, convincentes. É precisamente essa simetria que produz o conceito-imagem: duas autoridades igualmente legítimas, diante dos mesmos vestígios, sustentando causas opostas. O espectador, que esperava da ciência o desempate, recebe dela um empate qualificado. A perícia não reduz a incerteza; dá a ela uma forma técnica.

O duplo sentido de "prova", examinado por Ferraz Junior, reaparece aqui com força (FERRAZ JUNIOR, 2003, p. 319). Em sentido objetivo, o laudo pretende demonstrar. Em sentido subjetivo, ele busca fazer aprovar — e sua eficácia persuasiva depende menos do conteúdo técnico, que jurados

leigos mal podem avaliar, do que da postura do especialista, da clareza de sua exposição, de sua capacidade de resistir ao contraditório. No tribunal de Grenoble, vence a perícia que melhor se apresenta, não necessariamente a que melhor descreve.

4.2.3 A maquete e o boneco: a reconstituição como encenação

O terceiro aspecto é propriamente cinematográfico. A defesa recorre a uma simulação física, com um boneco lançado do alto para reproduzir a trajetória do corpo. A imagem do boneco caindo, repetidas vezes, é um conceito-imagem preciso do que Kelsen chama de caráter constitutivo da verificação do fato (KELSEN, 1987, p. 257-258). O fato jurídico não é encontrado; é reconstituído, modelado, encenado diante do tribunal. A queda real, que ninguém viu, é substituída por quedas artificiais, que todos podem ver.

Há algo de inquietante nessa substituição. O boneco tem a vantagem da visibilidade, mas não tem o peso, a postura, a reação de um corpo humano vivo no momento da queda. Ainda assim, por ser visível, adquire uma força probatória que a hipótese abstrata não tem. A advertência de Cabrera sobre a imagem que impõe uma impressão de realidade ganha aqui uma dimensão jurídica (CABRERA, 2006, p. 37): a reconstituição convence porque se mostra, e o que se mostra tende a ser tomado como o que aconteceu.

4.2.4 Laudo e livre convicção: quem decide é o julgador

O quarto aspecto é normativo. No processo penal francês, o julgamento na *cour d'assises* é orientado pelo princípio da *intime conviction*: a lei não pede aos julgadores que expliquem por quais meios se convenceram, mas apenas que respondam, em consciência, se têm uma convicção íntima. Desde a reforma de 2011, contudo, o veredito deve vir acompanhado de uma folha de motivação que indique os principais elementos de convicção (art. 365-1 do Code de procédure pénale). No processo penal brasileiro, o artigo 182 do Código de Processo Penal estabelece que o juiz não fica adstrito ao laudo, podendo aceitá-lo ou rejeitá-lo, no todo ou em parte, e o artigo 155 consagra a livre apreciação da prova produzida em contraditório judicial, com o dever de fundamentação.

Esses dispositivos confirmam, no plano do direito positivo, a tese teórica deste artigo. O próprio ordenamento reconhece que o laudo não é a verdade, mas um elemento a ser valorado. A palavra final não cabe ao especialista, cabe ao julgador, que escolhe entre as causalidades admissíveis à luz de sua consciência jurídica material, no sentido de Ross (ROSS, 2003, p. 168). Diante de dois laudos incompatíveis, a ciência devolve ao Direito a responsabilidade que o Direito esperava transferir à ciência.

4.2.5 Os laudos de Lumet e os laudos de Triet

O contraste com *Doze Homens e uma Sentença* é instrutivo. No filme de Lumet, as certezas "técnicas" da acusação são desfeitas por experimentos leigos, realizados na própria sala do júri: o oitavo jurado exibe uma faca idêntica à suposta arma rara, comprada numa loja a duas quadras da casa do réu; um jurado que cresceu num cortiço explica que um homem habituado a esse tipo de faca jamais golpearia de cima para baixo; o oitavo jurado cronometra o trajeto do idoso arrastando a perna. A empiria do senso comum derruba a prova oficial.

Em *Anatomia de uma Queda*, a situação se inverte. Não há jurado capaz de desmontar a perícia com um experimento caseiro, porque a própria perícia já é plural e contraditória. O problema não é a falta de exame técnico, mas o excesso de exames que se anulam. Em Lumet, a dúvida razoável nasce da descoberta de um erro; em Triet, ela nasce da constatação de que o saber especializado, levado ao limite, não pode decidir por nós. Os dois filmes chegam à dúvida por caminhos opostos — um pela insuficiência da prova, o outro pela sua indecidibilidade.

4.2.6 A reconstituição no chalé e a memória de Daniel

A reconstituição no chalé produz um efeito semelhante sobre o testemunho de Daniel. Em seu primeiro relato, o menino diz ter ouvido os pais conversando calmamente quando já estava fora de casa. A reconstituição mostra que, do lugar onde dizia estar, não poderia ter ouvido as vozes. Daniel corrige então sua versão. A correção é honesta, mas abala a credibilidade de sua memória, e o espectador percebe como a prova testemunhal se modifica no próprio ato de ser examinada.

4.3 A LÍNGUA ESTRANGEIRA: A IMPRECISÃO LINGUÍSTICA ENCARNADA

Nenhum outro elemento do filme traduz tão diretamente a tese da imprecisão linguística quanto a condição de Sandra. Alemã, vivendo na França, ela falava com o marido em inglês — uma língua que não era materna para nenhum dos dois, um território neutro de negociação conjugal. No tribunal, é obrigada a se defender em francês, idioma que domina de modo imperfeito, e em determinado momento pede para continuar em inglês.

A cena tem um alcance teórico notável. Se, como lembra Ross, o significado atribuído aos símbolos linguísticos é determinado pelos costumes da comunidade (ROSS, 2003, p. 140), uma acusada que fala fora de sua comunidade linguística não controla a zona central de sentido de suas próprias palavras. Cada hesitação, cada termo impreciso, cada frase mais seca pode ser lida como frieza, evasiva ou mentira. O que está em jogo não é apenas a vagueza da norma, mas a vagueza do próprio discurso da ré, filtrado por tradução e por expectativas culturais sobre como uma esposa enlutada deveria falar.

Aqui o paralelo com *Doze Homens e uma Sentença* é revelador. O décimo jurado de Lumet desqualifica o acusado pela origem social — gente que, para ele, já nasce mentirosa. Em *Anatomia de uma Queda*, o preconceito é mais sofisticado e menos declarado: ninguém diz que estrangeiros mentem, mas a estrangeiridade de Sandra, somada à sua bissexualidade, ao seu sucesso profissional e à sua contenção emocional, compõe uma imagem de mulher "difícil de acreditar". A consciência jurídica material, que Ross descreve, opera silenciosamente sobre a forma do testemunho.

4.4 A GRAVAÇÃO: A PROVA QUE FALA DEMAIS E MOSTRA DE MENOS

A prova central da acusação é uma gravação feita por Samuel na véspera de sua morte, encontrada em um pen drive. Escritor frustrado, ele registrava conversas domésticas como material para seus livros. O áudio documenta uma briga violenta: ressentimentos sobre a divisão do tempo dedicado ao trabalho e ao cuidado do filho, sobre o acidente que deixou Daniel com deficiência visual e pelo qual Samuel se culpava, sobre a infidelidade de Sandra, sobre uma ideia de romance que Samuel abandonou e que Sandra aproveitou em seu próprio livro.

O tratamento cinematográfico dessa prova é o momento mais rico do filme em termos de conceito-imagem. A cena começa na sala de audiência, com todos ouvindo; passa então a ser mostrada em imagem, como flashback, com os atores na cozinha do chalé; e, no momento em que a briga se torna física, o filme corta de volta ao tribunal e nos devolve apenas ao som. Ouvimos golpes, objetos quebrando, gritos — mas não vemos quem bate em quem. A violência mais grave do processo é, literalmente, irrepresentável.

A gravação revela com exatidão o duplo sentido de "prova" descrito por Ferraz Junior. Em sentido objetivo, ela demonstra que o casal brigou e que houve agressão física na véspera. Em sentido subjetivo, sua força persuasiva é imensa: o júri ouve a voz do morto, sua dor, sua acusação. Mas o áudio também pode sustentar a tese do suicídio, pois mostra um homem esgotado, culpado, ressentido consigo mesmo. A mesma prova serve às duas narrativas; seu sentido, como diria Cabrera, é anterior à sua verdade ou falsidade.

Sandra, ao ser confrontada, diz algo decisivo para a nossa análise: a gravação não é o casal, é um momento do casal, recortado. Um único trecho de uma vida conjugal é tomado como síntese de toda ela. O registro técnico, que parece a mais objetiva das provas, é ele próprio uma narrativa, produzida por quem decidiu apertar o botão de gravar.

4.5 A FICÇÃO COMO PROVA: ROMANCE, PSIQUIATRIA E VIDA ÍNTIMA

O promotor lê em plenário um trecho de um romance de Sandra em que uma personagem deseja matar o marido. A defesa protesta que se trata de ficção, e o tribunal se vê diante de uma pergunta que

nenhum código responde: em que medida a literatura de uma ré revela sua intenção? A cena expõe a porosidade entre narrativa e prova. O processo, que deveria verificar fatos, passa a julgar a imaginação.

O psiquiatra de Samuel testemunha que seu paciente não tinha tendências suicidas e se sentia dominado pela esposa. Sandra responde, em essência, que o terapeuta só conheceu uma versão: a de Samuel sobre si mesmo. A observação reproduz o tema de *Faith Healer*: a distância entre a imagem que cada um faz de si e a imagem que os outros fazem dele. O depoimento técnico do psiquiatra é, na verdade, o relato de um relato.

Nesse ponto, o filme ilustra aquilo que Kelsen chama de incidência de normas morais e juízos sociais de valor na interpretação, que não fazem parte do Direito positivo e são relativos (KELSEN, 1987, p. 364-366). O tribunal julga um casamento: quem cedeu mais, quem trabalhou mais, quem traiu, quem cuidou do filho. São valorações morais, não verificações fáticas, e é por meio delas que a premissa menor ganha corpo.

4.6 DANIEL: O TESTEMUNHO COMO ATO DE VONTADE

O elemento logopático central do filme está em Daniel. Um menino praticamente cego, chamado a dizer o que "viu", torna-se a figura perfeita da impossibilidade de acesso ao fato. Ele não pode testemunhar com os olhos; precisa reconstruir. E o faz de modo quase científico: dá aspirinas ao cão para testar se um mal-estar anterior do animal poderia ser explicado pela ingestão do vômito do pai, depois de uma tentativa de overdose que a mãe havia mencionado. A cena, difícil de assistir, mostra uma criança transformando o próprio cão em objeto de perícia, porque precisa de um dado que o mundo não lhe dá.

Durante o processo, Daniel é acompanhado por Marge, uma funcionária designada pelo tribunal para impedir que ele seja influenciado. Em uma das conversas mais importantes do filme, ela lhe diz, em substância, que quando nos falta um elemento para julgar algo e essa falta é insuportável, resta-nos decidir: escolher em que acreditar. É difícil imaginar formulação mais próxima da teoria kelseniana da interpretação autêntica. A cognição revela uma moldura de possibilidades; a escolha entre elas não é dedução, é ato de vontade.

Daniel pede para depor novamente. Relata uma conversa no carro, quando o cão estava doente, em que o pai lhe teria dito que era preciso se preparar para a perda de quem amamos, que um dia Snoop não estaria mais ali. Daniel interpreta, diante do tribunal, que o pai falava de si mesmo. Durante o relato, o filme mostra Samuel ao volante, mas com a voz de Daniel sobreposta aos lábios do pai. O cinema assume, na forma, que aquilo é uma reconstrução: não sabemos se as palavras foram aquelas, apenas que Daniel decidiu que foram.

O paralelo com *Doze Homens e uma Sentença* aqui é inverso. O nono jurado de Lumet se projeta no idoso e, por identificação, compreende que ele pode ter se forçado a acreditar no que ouviu.

Daniel é, ao mesmo tempo, o jurado que interpreta e a testemunha que é interpretada. Sua decisão de acreditar na mãe não é a descoberta de uma verdade, mas a construção de um sentido possível que lhe permita continuar vivendo — e o tribunal acolhe essa construção como prova.

4.7 A ABSOLVIÇÃO E A AUSÊNCIA DE CATARSE

Sandra é absolvida. Mas o filme recusa a catarse que os filmes de tribunal hollywoodianos costumam oferecer. Num jantar com o advogado, ela comenta que imaginava sentir alívio com a vitória e que, no entanto, não há recompensa alguma. Volta para casa, encontra Daniel, deita-se no sofá. O cão se aproxima e se deita ao seu lado.

A absolvição é a interpretação autêntica dos fatos, no sentido kelseniano: ela cria uma realidade jurídica — Sandra não matou Samuel —, que vale independentemente do que tenha ocorrido no sótão. O fato processualmente verificado ocupou o lugar do fato em si. O espectador, porém, sai como entrou: sem saber. Se em *Doze Homens e uma Sentença* a dúvida razoável conduz a um alívio moral — evitou-se, talvez, a execução de um inocente —, em *Anatomia de uma Queda* a mesma dúvida deixa um resíduo amargo. A ré foi absolvida, mas não foi inocentada aos olhos de ninguém, talvez nem aos próprios.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de *Anatomia de uma Queda*, relacionada a concepções da Filosofia do Direito, reforça o conceito-imagem da impossibilidade de reduzir o raciocínio decisório a uma dedução silogística mecanicista. O "fato em si" — a queda de Samuel — jamais é acessado pelo Direito, nem pelo cinema. O que o tribunal produz é um fato juridicamente verificado, construído a partir de perícias concorrentes, de uma gravação recortada, de relatos de segunda mão e de valorações morais sobre uma vida conjugal.

O filme torna visível, de modo ainda mais radical que o de Lumet, aquilo que se pode chamar de meta-interpretação complexa do fenômeno decisório: os julgadores interpretam interpretações prévias da realidade, já construídas pelo discurso probatório. Em *Anatomia de uma Queda*, essas camadas se multiplicam. O perito interpreta manchas; o psiquiatra interpreta o relato do paciente; o promotor interpreta um romance; Daniel interpreta uma lembrança; o tribunal interpreta todos eles. Em cada nível há imprecisões linguísticas e subjetividades valorativas.

Lidos em conjunto, os dois filmes iluminam momentos distintos da construção do fato jurídico. *Doze Homens e uma Sentença* se passa inteiramente na câmara secreta de um júri popular norte-americano, onde jurados leigos reexaminam provas já produzidas em seis dias de audiência. *Anatomia de uma Queda*, ao contrário, nos coloca dentro da audiência pública de uma *cour d'assises* francesa,

conduzida por um juiz presidente que interroga ativamente, e nos faz assistir à prova no momento mesmo em que é produzida. Se Lumet mostra a interpretação da prova, Triet mostra a fabricação dela.

A fonte da incerteza também é diversa. No filme de 1957, havia duas testemunhas, e a dúvida razoável nasce da desmontagem de sua percepção: o idoso que não poderia ter ouvido, a vizinha que não poderia ter visto. No filme de 2023, não há testemunha ocular alguma; a incerteza não decorre de uma percepção falha, mas da inexistência de percepção direta, substituída pela disputa entre narrativas e entre perícias. Em Lumet, a dúvida é conquistada contra uma certeza aparente; em Triet, ela é o ponto de partida e permanece até o fim.

O mesmo deslocamento se observa na imprecisão linguística. Em *Doze Homens e uma Sentença*, ela reside nas narrativas das testemunhas, que os jurados acabam por desmontar. Em *Anatomia de uma Queda*, ela atinge também a própria ré, obrigada a se defender numa língua que não é a sua, fora de sua comunidade linguística. A vagueza já não está apenas no relato sobre o fato, mas na voz de quem é julgado. E se o primeiro filme termina com o alívio moral de uma absolvição fundada na dúvida razoável, o segundo termina com uma absolvição sem catarse nem certeza.

Se o filme confirma a reflexão de Alf Ross sobre a integração permanente entre consciência jurídica formal e material, também mostra que essa materialidade está sujeita a distorções. Em Lumet, o preconceito é exposto e derrotado na própria sala do júri, quando todos dão as costas ao décimo jurado. Em Triet, o preconceito não tem porta-voz identificável: ele se insinua nas perguntas do promotor, nas expectativas sobre o comportamento da ré, na desconfiança diante de quem fala outra língua. É mais difícil de combater porque não se declara.

A figura de Daniel acrescenta ao debate algo que *Doze Homens e uma Sentença* apenas sugere. A fala de Marge — diante da falta insuportável de um elemento, é preciso decidir — expressa com rara clareza a tese kelseniana de que a aplicação do direito combina conhecimento e vontade. A dúvida não se dissolve pela razão; ela é encerrada por uma escolha. O filme não condena essa escolha: mostra que ela é inevitável e humana, e que exige responsabilidade justamente por não ser dedutível.

Como na peça de Brian Friel e no filme de Lumet, os conceitos-imagem de *Anatomia de uma Queda* não nos conduzem à resposta fácil sobre o real. Iniciamos e terminamos nossa experiência logopática fora do sótão, do lado de fora da janela, diante de um corpo na neve. Jamais saberemos se Samuel caiu, se atirou ou foi empurrado. Apenas captamos as possibilidades não congruentes das narrativas sobre o que poderia ter acontecido — e testemunhamos o momento em que o Direito, por não poder saber, decide.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Decreto-Lei nº 3.689, de 3 de outubro de 1941. Código de Processo Penal. Rio de Janeiro, 1941.

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

FERRAZ JUNIOR, Tercio Sampaio. Introdução ao estudo do direito: técnica, decisão, dominação. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

FRANÇA. Code de procédure pénale. Paris: Légifrance, [2026]. Disponível em: https://www.legifrance.gouv.fr/codes/texte_lc/LEGITEXT000006071154. Acesso em: 3 nov. 2026.

FRIEL, Brian. Faith Healer. Londres: Faber and Faber, 1980.

KELSEN, Hans. Teoria pura do direito. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LUMET, Sidney. Doze homens e uma sentença (12 Angry Men). Estados Unidos, 1957. DVD, MGM Home Entertainment, 2004.

MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVIER, Ismail (Org.). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 2008. p. 145-172.

MÜNSTERBERG, Hugo. As emoções. In: XAVIER, Ismail (Org.). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 2008. p. 46-54.

OLIVEIRA, Mara Regina de. A verdade factual relativa nas decisões judiciais: um diálogo interdisciplinar com o filme Doze homens e uma sentença. Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, v. 105, p. 535-558, jan./dez. 2010.

PRADO, Lídia Reis de Almeida. Alguns aspectos sobre a lógica do razoável na interpretação do direito (segundo a visão de Recaséns Siches). In: DI GIORGI, Beatriz; CAMPILONGO, Celso Fernandes; PIOVESAN, Flávia (Coord.). Direito, cidadania e justiça. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1995. p. 61-74.

ROSS, Alf. Direito e justiça. Bauru: Edipro, 2003.

TRIET, Justine. Anatomia de uma queda (Anatomie d'une chute). França: Les Films Pelléas; Les Films de Pierre, 2023. 151 min.

XAVIER, Ismail (Org.). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 2008.