

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-graduação em Direito

Diogo José Neves

**DA(R) PRÁTICA ÉPICA AO CONTEÚDO
JURÍDICO:
uma leitura de Bertolt Brecht para o Direito**

Belo Horizonte

2022

Diogo José Neves

**DA (R) PRÁTICA ÉPICA AO CONTEÚDO
JURÍDICO:
uma leitura de Bertolt Brecht para o Direito**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Direito da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Campos Galuppo

Coorientadora: Prof. Dra. Luciana Pereira Queiroz Pimenta

Área: Democracia, Liberdade e Cidadania

Belo Horizonte

2022

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

N513d Neves, Diogo José
Da(r) prática épica ao conteúdo jurídico: uma leitura de Bertolt Brecht para o Direito / Diogo José Neves. Belo Horizonte, 2022.
104 f. : il.

Orientador: Marcelo Campos Galuppo
Coorientadora: Luciana Pereira Queiroz Pimenta
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Direito

1. Brecht, Bertolt, 1898-1956 - Crítica e interpretação. 2. Direito e literatura. 3. Razão prática. 4. Direito - Filosofia. 5. Narrativa (Retórica). I. Galuppo, Marcelo Campos. II. Pimenta, Luciana Pereira Queiroz. III. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Direito. IV. Título.

CDU: 34:82

Diogo José Neves

**DA(R) PRÁTICA ÉPICA AO CONTEÚDO
JURÍDICO:
uma leitura de Bertolt Brecht para o Direito**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Direito da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Área: Democracia, Liberdade e Cidadania

Prof. Dr. Marcelo Campos Galuppo - PUC-Minas (Orientador)

Prof. Dra. Luciana Pereira Queiroz Pimenta- PUC-Minas (Coorientadora)

Prof. Dra. Mônica Sette Lopes – UFMG (Banca examinadora)

Prof. Dr. Lucas de Alvarenga Gontijo - PUC-Minas (Banca examinadora)

Belo Horizonte, 26 de agosto de 2022

Dedico estas páginas, pobres, sinceras e comovidas aos meus amores, mestres, amigos e companheiros de lutas, jungindo a todos, em um abraço enternecido de simpatia e gratidão.

AGRADECIMENTOS

A minha família que sempre mostra o caminho pelo qual seguir.

A PUC-Minas, na pessoa do Coordenador da Pós-graduação em Direito, professor Marciano Seabra de Godoi, por viabilizar esta dissertação.

Aos professores orientadores Fernando José Armando Ribeiro, Luciana Pereira Queiroz Pimenta e Marcelo Campos Galuppo, por todo o tempo dedicado ao encargo de orientar este trabalho.

Ao professor Alexandre Travessoni Gomes Trivisonno, pela gentileza com a qual criticou minhas ideias.

Ao professor Dimas Antônio de Souza, por me mostrar um caminho metodológico e coragem para segui-lo.

Ao professor Júlio Aguiar de Oliveira, por me permitir ver como Brecht pode afetar o Direito em uma sala de aula. Naquele dia, não fui o único a chorar.

Ao professor Ricardo Moreira Figueiredo, pela vez em que descobrimos que não há caminho.

Ao pobre “B.B.”, que nessa trajetória deixou-se ser portão para mim mesmo e para uma nova forma de esperar.

., . , . . .

.

..

...

As “pancadas de Moliere”: Duas séries de batidas com um bastão no chão, que consistem em três batidas curtas, seguidas de três batidas longas que, na época do teatro de Molière, século XVII, indicavam o início.

RESUMO

Tratamos da demonstração de meios de se operar o direito em vista da participação dos interlocutores dessa racionalidade. Fazemo-lo, direcionados pelos estudos no campo do “direito e literatura” em que direito é literatura. Nessas medidas, trazemos da arte uma prática narrativa, a épica brechtiana, para o centro da análise de uma forma de expressão de sentidos com a participação de todos os interlocutores. Dessa prática, em vista de suas diferenças protocolares e retóricas, tomamos elementos replicáveis em diálogos jurídicos com o fim de que seus interlocutores, apropriados da busca por seus sentidos, possam construir, de modo ativo e performático suas significações, ao lhes referenciar juntos. Com essa meta, primeiro mostramos quais sistemas do conhecimento jurídico viabilizam confluências tecnológicas entre práticas jurídicas com outras, que tradicionalmente são notadas na literatura. Depois, demonstraremos na prática brechtiana determinadas qualidades narrativas relacionadas à sua forma e comprovaremos seus resultados. Por fim, tomaremos da prática narrativa brechtiana elementos replicáveis na forma do direito e lhe indicaremos como direção de um caminho para a prática jurídica.

Palavras-chave: Direito como Literatura. Paradigma Jurídico Narratológico. Prática Épica Brechtiana.

ABSTRACT

We deal with the demonstration of means of operating law aiming the participation of the interlocutors of this rationality. We do it, guided by the work in the field of “law and literature” in which law is considered literature. By these means, we arise from art a narrative practice -the Brechtian epic- to the center of the analysis ways to express meanings with the participation of all interlocutors. From this practical perspective, considering its protocol and rhetorical differences, we take replicable elements in forensic dialogues in order that their interlocutors, appropriated from the view by their senses, can actively and performatively construct their meanings by referencing together. With this goal in mind, we first show which systems of legal knowledge enable the technological confluences of legal practices with others, that traditionally are well noticed in the literature. Afterwards, we will demonstrate the Brechtian practice with narrative qualities related to its form and proving its results. Finally, we will take from Brechtian narrative practice replicable elements in the form of law, and we will take the direction of the Brechtian narrative, replicable elements in the form of law and signalize it as a direction of a path for legal practice.

Keywords: Law as Literature. Narratological Juridical Paradigm. Brechtian Epic Practice.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: A imagem utilizada na pesquisa foi retirada da página 84 do livro-álbum “*Krigsfieber*” (2017). Mostra Hitler em um pronunciamento de 1934 e é de autor ignorado.....Pag:43
- Figura 2: Film at Lincoln Center, disponível em 09/06/2021 em: <https://www.filmlinc.org/films/baal-bowie/>.....Pag:46
- Figura 3: Foto realizada por Roger Pic em 1957, na ocasião da interpretação da peça pelo Berliner Ensemble em Paris. Disponível em Barthes. 2007. pag.208, em texto que comenta coleção dessa seção de fotos.Pag:61
- Figura 4: POTY, Vanja. CONCEITO DE GESTUS E TÉCNICA DE CONSTRUÇÃO. Revista *Performatus*. Ano 1/Nº6/Set 2013. Da esquerda para a direita: Picasso, terceira versão de uma "cabeça de cavalo que relincha" (1937): esboço preparatório para a obra *Guernica* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia -Madrid, ES) e "O grito mudo" de Helena Weigel, O grito mudo. Referido na figura 3.....Pag:63

Sumário

PROLEGÔMENOS	13
INTRODUÇÃO	15
1. O DIREITO E A LITERATURA	17
1.1. Direito e Literatura	17
1.1.1. <i>John Henry Wigmore: “direito na literatura”</i>	18
1.1.2. <i>Benjamin Nathan Cardozo: “direito como literatura”</i>	22
1.1.2.1. <i>O papel criativo na atividade normativat.....</i>	24
1.1.2.2. <i>Ronald Dworkin: um romance em cadeia</i>	27
1.2. O Direito e (é) a Cultura Constituída Linguisticamente.....	30
1.2.1. <i>A expressão da representação de sentidos</i>	32
1.2.1.1. <i>O sentido.....</i>	34
1.3. Uma Prática de Expressar Sentidos Repletos de Intenções Ou: A Narrativa Épica.....	35
2. A NARRAÇÃO ÉPICA DE BRECHT: CAMINHOS E LEITURAS POSSÍVEIS SOBRE SER E (É) REPRESENTAR.....	37
2.1. O Espírito de Uma Época	37
2.1.1. <i>A relatividade</i>	37
2.1.2. <i>A perspectiva e a cronologia</i>	38
2.2. De Berthold Eugen Friedrich Brecht a Bertolt Brecht: A Sincronização de Três Perspectivas Biográficas	41
2.2.1. <i>O tempo de Brecht</i>	42
2.2.2. <i>Brecht, o revolucionário.....</i>	43
2.2.3. <i>Brecht, o artista</i>	48
2.2.4. <i>Brecht, o narrador épico</i>	51
2.2.4.1. <i>Duas propostas</i>	55
2.2.4.1.1. <i>A primeira proposta: a integração.....</i>	55
2.2.4.1.2. <i>A segunda proposta: o gestus e o distanciamento.....</i>	60
2.3. Das Provas.....	64
2.3.1. <i>Testemunhos, informações e depoimento</i>	66
3. APONTAMENTOS SOBRE MÉTODO E ABERTURA OPERACIONAL.....	79
3.1. A Abertura Operacional	79
3.1.1. <i>A abertura operacional do (no) direito</i>	81
3.1.2. <i>O Caminho da retórica.....</i>	82

4. PAUSA ANTES DO FIM.....	87
5. DA (R) PRÁTICA ÉPICA AO CONTEÚDO JURIDICO	89
5.1. O Reconhecimento do Objeto.....	89
5.2. A Confluência.....	89
5.3. A Proposta Ou: Quando, Onde e Por Qual Fundamento	90
5.3.1. <i>Quando</i>	90
5.3.2. <i>Onde</i>	92
5.3.3. <i>Por Qual Fundamento</i>	95
6. CONCLUSÃO.....	97
REFERÊNCIAS	99

PROLEGÔMENOS

Devemos estabelecer que o gênio pode ser irreproduzível, mas, a forma usada pelo gênio, se for racional, pode ser, razoavelmente, copiada.

Não supomos ter os atributos dos pitagóricos ao efetuar a resolução de um teorema, nem a habilidade de Camões para escrevermos uma redondilha maior. Podemos, alterando a escala da observação, olhar para como foi feito e conduzir a reprodução de determinados efeitos.

INTRODUÇÃO

“o amor é a arte de produzir algo com as capacidades dos outros.”

(BRECHT. 2013, p 81).

O que teremos nas páginas vindouras é a exposição fenomenológica de uma racionalidade narrativa, para a prática do direito, baseada em hipótese fecunda e derivada da “capacidade” de Bertolt Brecht.

Trataremos de arrear¹ para o direito um aspecto da prática narrativa do teatro épico brechtiano que, ao ser aplicado, conduz a participação dos interlocutores dessa linguagem em suas conclusões.

Com a função de introduzir tal hipótese, tomemos suas origens no investigador que adiante a apresenta: - nos momentos em que notei as pistas que resultaram neste texto dissertativo estava, como estou ainda, a uns metros de um grande Tribunal. Lá, realizo ações trabalhando com servidores públicos e colegas, quase todos jovens. Sou advogado e à minha volta, sobre a mesa, conecto modelos com minhas demandas e múltiplas anotações e aplicativos dos variados problemas jurídicos e das suas soluções, quase todas provisórias. Fruo das facilidades viáveis e não me falta acesso jurisdicional a nenhuma demanda. Contudo vejo que a possibilidade de reprodução da vida no direito é cada vez mais reduzida, na medida em que a reprodução do mundo tem aumentado progressivamente em dificuldade. Percebo que é possível que não haja mais o tempo em que do direito se exija apenas uma reprodução de um mundo hipotético e genérico. É precisamente a consciência dessa possibilidade que me colocou em busca de novos processos de representação. O que, alegremente, me levou ao Teatro.

Ao olhar para o teatro entendemos que suas inamarráveis formas buscam o fim dessa racionalidade, que é: representar.

Assim o teatro é *algo*, evidentemente racional. Entretanto, ele tem por fim representar *outra coisa*². Logo há aí uma relação de dois objetivos, ser e representar, e uma busca de meios que atendam esse fim que, mesmo tendo dois objetivos, é único. A busca de tais meios pode ser

¹ Verbo em sua flexão transitiva direta, significa provocar o desvio diante do recuo, para corrigir a jornada. “Como um criminoso vive seu cristo-jesus, arreado do arrocho de autoridade” (ROSA. 2019). Pois, ao nos confluirmos pelo teatro não propomos outro sentido que não seja viver esse mesmo direito que temos. Mas, arreados dos sentidos que, a princípio, identificamos.

² Quanto aos termos “algo” e “outra coisa”: primeiro, pensamos que não há como reduzir a um determinado número de hipóteses tudo o que o teatro pode ser ou representar, sem ser excludente ou correlacionar teorias antagônicas. Contudo, há nesta questão outra, relativa a efeitos *causantes e causados*, pois não há como perceber o teatro sem a interferência do conjunto cultural da sociedade, bem como, esse conjunto sem a interferência do teatro.

visualizada, por exemplo, na obra “O teatro e seu duplo” de Antonin Artaud que é prefaciada pelo “protesto contra a ideia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e de exercer a vida.” (ARTAUD. 2004, p. 5).

A ideia por detrás desta pesquisa é, razoavelmente, parecida. Uma vez que, como o teatro, o direito é algo, evidentemente racional e humano. Mas o é para atender a, dentre outras, essa mesma questão que se apresenta ao teatro. É “algo” que representa a expressão de “outra coisa”³. Em um Estado absolutista, por exemplo, o direito expressado representa o poder absoluto, em um Estado democrático a vontade de seus cidadãos...

Sendo ambos, teatro e direito, racionalidades com esse fim em comum, “ser” e “representar”, o que viabilizamos na pesquisa é a hipótese de tomarmos determinadas tecnologias bem-sucedidas de uma na outra.

A tecnologia da qual nos aproximaremos relaciona-se ao teatro. Especificamente a uma prática narrativa descrita e utilizada por Bertolt Brecht. Disposta em uma ação que se reconstrói para atingir soluções específicas para cada vivência de sua expressão. Será exatamente essa característica que arredaremos em favor do direito, a fim de que sua forma possa acolhê-la. Pois como demonstraremos, trata de uma prática com a qual o interlocutor participa, com sua própria condição, na formulação das consequências narrativas quanto a um comportamento em uma situação. Será esse o elemento que tomaremos em favor do direito, que também busca a participação dos interlocutores na formulação das conclusões de sua linguagem. Em um exemplo, tratamos de uma hipótese de meios com os quais se possibilite o sentido imposto pelo artigo 489, §1º, IV do Código de Processo Civil brasileiro (Lei n. 13.105, de 16 de março de 2015) no qual expressa que será nula a prática jurisdicional, norma do caso específico, que não demonstrar que dialogou com os argumentos aduzidos pelas partes na formação de seu exercício.

Para demonstrar as buscas desta pesquisa indicamos um *norte*. Em uma direção com cinco capítulos, sobre a qual propomos uma conclusão crítica no sexto capítulo. Pretendemos alcançar resultados que demonstrem a viabilidade da narrativa épica para a ampliação das soluções jurídicas relacionadas a representação da expressão do direito fundada, também, na participação de seus interlocutores.

³ Quanto aos termos “algo” e “outra coisa”: primeiro, pensamos que não há como reduzir a um determinado número de hipóteses tudo o que o direito pode ser ou representar sem ser excluyente ou correlacionar teorias antagônicas. Contudo, há nesta questão outra, relativa a efeitos *causantes e causados*, pois não há como perceber o direito sem a interferência do conjunto cultural da sociedade, bem como, esse conjunto sem a interferência do direito.

1. O DIREITO E A LITERATURA

A ideia de justiça é criação puramente humana. Na natureza não há justiça, há lógica. A natureza não é boa nem má, justa ou injusta: é lógica. Vai ao fim cegamente colimado através de todos os óbices – e vai sempre pelo caminho mais curto. A linha curva é invenção humana. Fora do homem, há o ponto de partida, o ponto de chegada e a reta que os une (LOBATO, Monteiro. 2008, p.67)

1.1. Direito e Literatura

As relações entre direito e literatura foram percebidas em uma proliferação de campos epistêmicos. Cabendo destacar que elas podem conduzir ao debate de possibilidades e limites da compreensão do direito enquanto manifestação racional, formatando-se em um objeto privilegiado para a apreensão dos contextos sociais que é a arte, considerando-a como forma de conhecimento e, conseqüentemente, de crítica. Entretanto é bom saber que essa percepção não se encontra livre de análises adversas, das quais destacamos as feitas por Richard Posner (POSNER. 1996, p. 66).

Posner, defende uma limitação das possibilidades práticas geradas pelo estudo interdisciplinar do direito e da literatura. Para ele, a literatura contribui de uma forma emocional ao apurar as técnicas de convencimento retórico do agente do direito. Assim o profissional do direito não encontra vantagens no estudo de outros campos do conhecimento, a menos que esses campos penetrem no direito de maneira orgânica, sendo esse o caso, segundo Posner, da economia⁴ e não da literatura. A professora Ada Bogliolo Piancastelli de Siqueira descreve o foco da crítica que observamos:

As críticas trazidas por Posner focam-se na premissa de que o direito não pertence à área das humanidades, mas sim à área das Ciências Sociais. Para ele, tentativas de explicar o direito somente através da linguagem são insuficientes para garantir sua compreensão. O direito não é humanidade, diz Posner, mas sim uma técnica governamental, uma técnica atrelada à criação e à interpretação de textos, sendo que é a prática dos agentes do direito que pode ganhar com o enlace empático com a literatura. Esse enlace, capaz de afiar as técnicas de retórica e apelo do agente do direito, seria a contribuição cabível da literatura para o direito na visão do teórico americano. (SIQUEIRA. 2011, p. 50)

As críticas do professor Posner são relevantes, contudo, delas não tomamos um impeditivo. Pois, embora nos *veredemos* pela linguagem, nesta pesquisa descrevemos o que ele

⁴ Direito e Economia é a área na qual o Professor Posner destaca-se como expoente daquilo que é designado de *Law and economics*, uma corrente de pensamento jurídico segundo a qual os processos legais, mais do que assegurar direitos, devem produzir a mais eficiente alocação de recursos.

não nega como contribuição possível. Tratamos da forma do direito para o afiar de técnicas do enlace empático relacionado a sua prática. Para explicar isso, seguimos na construção de significados referidos nos fundadores do campo do “direito e literatura”, John Henry Wigmore e Benjamin Nathan Cardozo. Para, derivando dessa fonte bibliográfica, principalmente de Cardozo, demonstrar o objeto desse sistema que nos será útil.

1.1.1. John Henry Wigmore: “direito na literatura”

John Henry Wigmore (1863-1943) lecionou direito no Japão e nos Estados Unidos. Desenvolveu um método próprio relativo às provas judiciais que o consagrou, designado pela doutrina especializada de *Wigmore Chart*⁵. É considerado também um dos fundadores do campo específico do direito norte-americano relativo à responsabilidade civil extracontratual (RITCHIE, 1963, p. 443. apud, GODOY. 2007).

No início do século XX, em 1908, Wigmore publicou “*A List of One Hundred Legal Novels*”⁶ (WIGMORE.1922) que é considerada a obra precursora do movimento designado de “direito e literatura”. Nessa obra, que adiante etiquetaremos no campo “direito na literatura”, o autor aponta a contribuição de cem romances na formação do profissional do direito.

A contribuição do professor Wigmore supera a importância da formulação da lista que apresenta. Há ali um método no qual o direito e a literatura podem ser confluídos: para a literatura ajudar na formação do profissional do direito.

O professor estadunidense observa que ao conhecer a literatura o jurista entra em contato com a cultura de um povo entendendo a sua forma de pensar e de tratar dos problemas jurídicos. Então, incentivado pela falta de tempo do jurista para ler de tudo, indicou que obra literária deveria ser buscada para sua formação. E dividiu aquelas com fundo jurídico em quatro grupos, do modo que segue:

- A) Romances que têm uma cena de julgamento, incluindo-se uma bem engendrada passagem de acareação em interrogatório;
- B) Romances que descrevem atividades profissionais de advogados, juízes ou outros profissionais do direito;
- C) Romances que descrevem métodos referentes ao processamento e à punição de crimes;

⁵ Tal método consiste em pormenorizar um roteiro analítico, descrito em sua obra “*Treatise on the Anglo-American System of Evidence in Trials at Common Law*”, publicado em 1904.

⁶ Tradução: *A lista de cem romances jurídicos.*

D) Romances nos quais o enredo seria marcado por algum assunto jurídico, afetando direitos e condutas de personagens. (WIGMORE.1922, p 574):⁷

Quanto aos grupos que acima relacionamos o autor observa que sua lista e método adotado para sua criação são sugestivos e tratam de proeminências, conforme ele mesmo indica; “mas entenda-se que tal indicação é apenas sugestiva; para a classe de um determinado romance é muitas vezes uma questão de diferença de opinião. Além disso, a lista incluirá apenas aqueles em que essas circunstâncias são mais ou menos proeminentes”⁸ (WIGMORE. 1922, p. 574).

É certo que o sistema proposto por Wigmore não se limita a este trecho de seu estudo. Contudo, como a proposta agora é diferenciar e destacar sistemas ao ponto de situarmos a dissertação que adiante se estabelece, é importante relevar que: - para o professor estadunidense, o jurista vai a literatura para aprender sobre o direito, a história de sua profissão e para conhecer, ao ler autores estrangeiros, métodos jurídicos distintos, elaborando uma cultura normativa comparatista. Nesse sentido podemos citar o entendimento do Professor Arnaldo Sampaio de Moraes Godoy, posto que afirma:

Comparando Balzac e Buffon, Wigmore observou que a literatura permite desfile de espécies sociais, do mesmo modo que a zoologia ensinaria a aproximação com as espécies animais. Textos literários descrevem soldados, operários, mercadores, marinheiros, poetas, mendigos, clérigos. Textos de zoologia apreenderiam lobos, leões, burros, tubarões, cordeiros. Problemas que preocupam juristas são questões de caracteres humanos, enfrentadas pela literatura de ficção. Nesse sentido, segundo Wigmore, Balzac e Shakespeare seriam juizes supremos da natureza humana. (GODOY. ISSN: 1809-2721)

Sobre a busca do direito na literatura Thomas Morawetz (MORAWETZ, 1996) descreve a existência de outro campo dos estudos do “direito e literatura” que vale ser destacado do “direito na literatura” descrito por Wigmore. É o campo da “literatura como instrumento e fator para a reforma do direito”. Esse campo tem por objeto os efeitos sócios legais da literatura politicamente inspirada ao influenciar movimentos para a mudança da legislação.

Referimo-nos à destaque pois não percebemos diferença entre os sistemas. A causa permanece no direito descrito na literatura sob o enfoque que o professor Wigmore sugeriu em seu grupo “D”, acima descrito. Pois afetam direitos e condutas de personagens. Observe-se que

⁷A) *Novels in which some trial scene is described – perhaps including a skillful cross-examination;*

B) *Novels in which the typical traits of lawyer or judge, or the ways of professional life, are portrayed;*

C) *Novels in which the methods of law in the detection, pursuit and punishment of crime are delineated;*

D) *and Novels in which some point of law. Affecting the rights or the conduct of the persons, enters into the plot*

⁸ *But it be understood that such an indication is suggestive only; for the class of a particular novel is often a matter for difference of opinion. Moreover, the list will include only those in which once these circumstances is more or less prominent feature*

o fundador nunca negou nenhum resultado que inviabilizasse a alteração legislativa derivada de uma percepção do “direito na literatura”. Wigmore apenas evidencia a perspectiva relacionada à formação do jurista. Exemplo ilustrativo do destaque, que não diferencia os campos, pode ser visto em outras obras indicadas pelo professor Arnaldo Sampaio de Moraes Godoy no artigo acima citado, como: “Capitães de Areia”, obra de Jorge Amado (1912-2001), publicado originalmente em 1937. Nessa obra, é o “direito na literatura”, qual seja, o tratamento de menores em conflito com a lei, que promove a literatura como instrumento e fator para a reforma do direito. Nesse caso por uma humanização da relação com crianças eventualmente percebidas em legislações posteriores à obra, como o Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA (Lei 8.069 de 13/07/1990). Mesmo em uma literatura de conteúdo nominalmente revolucionário exemplificada por Vladimir Maiakovski (1893-1930), Walt Whitman (1819-1892) ou Racionais MC’s, aquilo que pretende promover mudança na norma ou na ordem terá que derivar da descrição ou narração de direitos e condutas afetadas e é, portanto, “direito na literatura”, vez que foi categoricamente etiquetada no grupo “D” descrito pelo texto “*A List of One Hundred Legal Novels*” (WIGMORE, 1922). Sem ter, contudo, seu fim apenas na formação do jurista.

Também vale ressaltar outro campo que, segundo Morawetz (MORAWETZ, 1996), pode ser verificado nos trabalhos relativos ao movimento “direito e literatura”. É aquele que reúne o direito e a ficção. Nesse campo relevam-se usos didáticos relativos a situações distópicas ou utópicas que podem instrumentalizar estudos sobre o Direito. Morawetz exemplifica esses objetos com Sidney Sheldon em: “A Ira dos Anjos” (2011) ou John Grisham em: “O Dossiê Pelicano” (2020), como instrumentos de estudos do direito norte-americano, mesmo referidos em fatos ficcionais. Em nossa literatura podemos exemplificar referências ficcionais para o estudo do direito nacional na obra “Canaã” (2018) de Graça Aranha, publicada pela primeira vez em 1902, referente aos direitos e condutas dos imigrantes alemães chegados no Estado do Espírito Santo. Ou, em “Memórias de um Sargento de Milícias” (2014), de Manuel Antônio de Almeida, publicado originalmente em folhetins no Correio Mercantil do Rio de Janeiro, entre 1852 e 1853, que diz respeito aos oficiais de justiça ao tempo de Don. João VI.

Observamos que diante do campo do “direito e ficção” determinado por Morawetz, perfaz-se a mesma demanda de diferença daquilo descrito por Wigmore, o que designamos de “direito na literatura”. O destaque entre os campos não os difere. Resta ao “direito e ficção” o mesmo sistema proposto pelo fundador, pois permanece tratando da percepção de elementos por ele listados só que em modelos utópicos ou distópicos, os quais nunca foram negados pelo professor Wigmore. Podendo cada exemplo nacional ou estadunidense aqui citado ser etiquetado em uma das quatro categorias propostas pelo fundador.

Há um aspecto próprio relacionado às possibilidades hermenêuticas do imbricamento com a literatura. Contudo há no campo do “direito na literatura” possibilidade analítica na qual o termo “*hermenêutica*” se adequa veemente e carece ser destacado. Tratamos de tomar do texto um valor religioso, a ser empregado em uma afirmativa. Um ótimo exemplo pode ser destacado na obra de John Henry Wigmore em seu ensaio “*Pontius Pilate and Popular Judgments*” (1941, p. 60-61) em que deriva da Bíblia conclusões quanto ao perigo do Juízo Popular. Outro, por Hans Kelsen e seu estudo intitulado de: “A Ideia de Justiça nas Sagradas Escrituras”. (KELSEN, 1997, p. 31).

Reforçados pelos destaques acima qualificados. Retomamos que o Professor John Henry Wigmore é um fundador do movimento “direito e literatura”. Uma vez que considera que problemas que preocupam juristas são questões de caracteres humanos enfrentados também pela literatura. Nesse sentido tomemos o que nos ensina o Professor Stephan KIRSTE;

(...) o “direito na literatura” é a representação do direito com recursos artísticos nas mídias literárias de escritos, músicas ou filmes ou, ainda, de outras visualizações (Danziger, 2009; cf. o projeto “As mídias do direito” de Vesting). Entrementes, trabalhos escritos sobre o direito na literatura enchem bibliotecas inteiras. (KIRSTE, 2017, p. 514):

Essa representação do direito nos estudos do campo do “direito na literatura” permanece incontornável. Principalmente quanto ao ensino/aprendizado relacionado a experiência relatada por autores de obras literárias em dinâmicas nas quais o jurista, bem como outros observadores, pode alcançar alguma empatia ou percepção social útil de questão relevante para o direito. Pois: “o jurista que se ocupa com o direito nessa forma, estranha a pergunta se não pode aprender algo dessa transformação para seu trabalho. Ele procura o direito não junto ao legislador, mas ao poeta.” (GERSTENBERG, 1954/55, p. 99. apud. KIRSTE, 2017, p. 514.). Nesse sentido a professora Martha Nussbaum já relatava no prefácio de sua obra “*Justicia poética*” que em suas aulas na universidade de Chicago em que lecionava Direito e Literatura lia com seus alunos Sófocles, Platão, Séneca e Dickens e: “*Em relación com las obras literárias hablamos de la compasión y la misericórdia, del papel de las emociones en el juicio público, de lo que está implícito al imaginar la situación de alguien que es diferente de nosotros.*” (NUSSBAUM. 1997, p. 16). Tomada dessa forma a literatura transportaria o interlocutor a uma perspectiva diferente da dele e permitiria uma troca de impressões sobre sistemas legais com autores e personagens de diferentes épocas e contextos.

Importa restar claro que: o “direito na literatura”, a começar de seu fundador, assume para o interior do direito a literatura como estrutura pré-narrativa de experiência comum e suas avaliações implícitas e pedagógicas. Os autores desse campo, assim como fez Wigmore, referem-se a que ordem de obras literárias extraem o direito. Tal mensuração catalisa a análise da exposição do campo do “direito na literatura”. O pesquisador que nele se funda já terá enfrentado uma questão narrativa pois escolheu para a análise do direito sua medida em obra literária sempre anterior à proposição, em regra consagrada e em sua maioria repleta de interpretações e críticas.

A qualidade narrativa da literatura e própria da arte, da qual se beneficia o jurista, que é observada no campo do “direito na literatura” foi notada por outro fundador do movimento “direito e literatura”: Benjamin Nathan Cardozo (1870-1938). Contudo enquanto fenômeno próprio narrativo que são a literatura e o direito. É, nesse sentido, um sistema diferente daquele proposto por Wigmore no qual podemos reconhecer outro campo do conhecimento induzido pelos estudos do “direito e literatura”, sendo o mais relevante nesta dissertação, e antes de ser nominado merece título com o nome de seu fundador, o que adiante atendemos.

1.1.2. Benjamin Nathan Cardozo: “direito como literatura”

“O direito que se aplica não é encontrado, ele é feito.”. (CARDOZO, apud, FISHER III, 1993, p. 177)

Descendente de judeus sefarditas, filho de magistrado de carreira conturbada⁹, Cardozo destacou-se como advogado, o que lhe proporcionou uma carreira na judicatura estadunidense. Em 1932 foi indicado para a Suprema Corte pelo Presidente Herbert Hoover (1874-1964). Destacou-se durante um exercício marcado pelas linhas gerais do programa de Franklyn Delano Roosevelt (“*New Deal*”) fortemente inspirado no intervencionismo de John Maynard Keynes (1883/1946). Cardozo materializou o realismo jurídico¹⁰ em momento de “fortíssima interferência judicial na vida nacional.”. (HOLLAND, 1963, p. 383 e ss.).

⁹ O pai, Albert Cardozo, foi juiz em Nova Iorque, e ao que parece foi afastado por suspeita de corrupção. Albert Cardozo, logo após o nascimento de Benjamin, renunciou ao cargo de juiz para evitar um processo de impeachment; manteve, no entanto, a prerrogativa para advogar, profissão que exerceu com razoável sucesso. É copiosa a literatura especializada que investiga a luta de Benjamin Cardozo para afastar de si a sombra de desconfiança que havia em relação a seu pai (. POSNER, 1990. Citado por Revista Sociologia Jurídica – ISSN: 1809-2721, às 09.39 do dia 25/01/2021 em (<https://sociologiajuridica.net/direito-e-literatura-os-pais-fundadores-john-henry-wigmore-e-benjamin-nathan-cardozo/>))

¹⁰ **Realismo jurídico** (*legal realism*) é um conjunto de correntes doutrinárias da filosofia do direito que entendem o sistema jurídico como fato, distanciando-se da metafísica e de visões mais idealistas sobre o direito. Geralmente, seus teóricos costumam entender a decisão judicial (que seria um ato de vontade política) como a verdadeira forma de determinação do direito. Suas principais versões se desenvolveram nos Estados Unidos e nos países escandinavos com formulações teóricas diferentes, mas também ganharam espaço em outros países. (LOPES, Mônica Sette. 2004)

Benjamin Nathan Cardozo, em um sentido que pode nos conduzir, estabelece que a substância jurídica circula por meio de forma literária. Ou seja: não há como se dissociar as duas grandezas. Assim o fundador firmou tese de que: direito é literatura. Nesse sentido nos informa o professor Arnaldo Sampaio de Moraes Godoy:

Cardozo lembrou que os filósofos tentam especificar diferenças entre substância e aparência, no mundo material; e não teriam melhor sorte se o tentassem também no mundo do pensamento. Para Cardozo, a forma não se adere à substância como mero adereço; forma e substância fundem-se, matizam unidade única. Direito e literatura, substância e forma, nesse sentido, subsistiriam amalgamados. (GODOY. ISSN: 1809-2721. 2007).

É sob esse *amalgama* que relevamos a diferença sistêmica em relação com o “direito na literatura” como John Henry Wigmore o havia proposto, pois Cardozo reconhece na expressão do direito estruturas, estratégias, métodos, rigor e outras características, de fundo narratológico, que compõem ambos os campos: direito e literatura. E desta forma e sob determinados aspectos os equivalem. Pois, nessa senda, o direito não vai a literatura em busca de nada que não seja a percepção de que ambos buscam, de várias maneiras, o mesmo.

O texto essencial de Cardozo relativo ao campo do “direito e literatura”, que designamos de “direito como literatura” (por soar melhor que: direito é literatura) foi originariamente publicado em 1925 (CARDOZO, 1938, pp. 489-507). Entretanto é do conteúdo de uma de suas decisões, ainda em 1916, enquanto era juiz em Nova York, que nos lançamos nesse conhecimento.

Tratamos do caso *MacPherson v. The Buick Co.* (217 N.Y., 382, III N.E. 1050)¹¹. À época o entendimento normativo estadunidense (*Thomas v. Winchester*. 6 N.Y. 397)¹² determinava que o fabricante de um produto que ferisse um consumidor só seria responsável por danos causados se eventualmente assinasse um contrato nesse sentido com o consumidor. Tal contrato, no caso *MacPherson v. The Buick Co.*, havia entre o vendedor e o consumidor, mas não com a fabricante (*The Buick Co.*), e a responsabilidade do vendedor não foi questionada. O que se pediu foi a responsabilidade do fabricante, que com o consumidor não assinou contrato algum. No entanto, ao longo dos elementos probatórios do caso atestou-se que existia um problema nas rodas que o fabricante adquiriu de uma empresa terceirizada e que foi esse defeito que causou o dano à autora.

¹¹ em : <https://www.courtlistener.com/opinion/3616523/macpherson-v-buick-motor-co/>? Disponível em 27/07/2021, às 11:49.

¹² *Thomas v. Winchester* (6 N.Y. 397). Disponível em 27/07/2021, às 11:49 em : <https://www.courtlistener.com/opinion/3596748/thomas-v-winchester/>

O estilo narrativo¹³ de Benjamin Natan Cardozo fez mostrar em sua decisão que: ao vendedor do automóvel cabia prioritariamente a responsabilidade de indenizar, dado que é sua obrigação contratual garantir a segurança do objeto que estava vendendo. E que ele, o vendedor, poderia, em seguida, transferir o ônus buscando indenização do fabricante do veículo, até por razões contratuais entre vendedor e fabricante. E o fabricante, por fim, poderia arguir indenização a ser paga pelo terceirizado que lhe vendeu a peça inapropriada posto que com ele também possuía contrato que remetia a essa responsabilidade. Sendo, desta forma, *The Buick Co.* responsável. Não como previa a norma, mas pela cadeia dos processos que se estabeleceriam em relação aos sérios danos causados em *Mac Person*.

A decisão que acima realçamos nos serve para as relações que especificamente buscamos com o campo do “direito como literatura” desenvolvido por esse fundador e exposta em “*Law and Literature*” (1938, pp. 489-507.) e em “*The Nature of Judicial Process*” (1948). Pois nos conduzem a um sentido no qual trata de adaptar as circunstâncias jurídicas às instâncias da vida real tendo em vista o papel criativo na atividade normativa. E esse papel é o destaque do subitem vindouro.

1.1.2.1. O papel criativo na atividade normativa

Quanto ao papel criativo, a decisão que tomamos como paradigma, *MacPherson v. The Buick Co.*, encontra sentido na norma, mas não a reproduz. Designamos com objetividade que a norma em si, não deriva em qualquer responsabilidade do fabricante do veículo diante do consumidor final. Antes pelo contrário, a norma é clara quanto a responsabilidade condicionada a um contrato entre fabricante e vítima, que nunca existiu. Contudo o sentido dado pela decisão evidencia uma maneira, dentre várias, de se julgar o caso. Uma maneira criadora de direito sem perder de vista a norma onde busca seu entendimento.

O Juízo descrito pelo Ministro Cardozo em sua obra, bem como no voto que evidenciamos, parte da norma e de um reconhecimento pragmático da participação criativa de influências e condições pessoais na forma com a qual será exercida a jurisdição, conforme expõe o fundador no texto que abaixo citamos partes;

Em todas suas vidas [dos juízes] forças que eles não reconhecem e não conseguem nominar, disputam neles mesmos- instintos herdados, crenças tradicionais, convicções adquiridas; e o resultado é um modo de se ver a vida, uma concepção de necessidades

¹³ Professor Arnaldo Sampaio de Moraes Godoy (2007), sobre a decisão do caso em comento: *A decisão foi redigida em impressionante estilo narrativo. Tem-se impressão de se ler ficção.*

sociais (...) a partir desse pano de fundo mental todos os problemas encontram um abrigo. Podemos tentar ver as coisas tão objetivamente quando podemos. Todavia, não podemos ver as coisas com outros olhos exceto com os nossos próprios. (...) Somos lembrados por William James em substancial passagem de suas aulas sobre o pragmatismo, que cada um de nós possui verdadeiramente uma subjacente filosofia de vida, até mesmos aqueles de nós para quem são desconhecidos os nomes e as noções de filosofia. Há em todos nós uma tendência, chame isso de filosofia ou não, que nos confere coerência ao nosso pensamento e às nossas ações. Os juízes não conseguem escapar desse fato que ocorre com todos os mortais. (CARDOZO, 1991, p. 12)

O magistrado estadunidense nos indica que a prestação jurisdicional é uma condição na qual, a partir da norma, o indivíduo deve ser reconhecido como autor criativo daquilo que subscreve. Assim há várias maneiras de se aplicar a norma e todas elas sobre uma descrição, na qual serão apontadas as escolhas práticas de seus autores. Visto dessa forma o direito também trata¹⁴ de uma representação da realidade através do papel criativo que deve descrever algo que pareça justo e razoável em resposta a uma tendência pré-existente. Vejamos que nesse ponto se interlaçam a prestação jurisdicional com a atividade legislativa, posto que ambas estão calcadas na sensação de razoabilidade, parecida com a percebida na sociedade, de onde surgem e em que devem refletir. Sobre essa sensação de conduta razoável Cardozo nos informa o seguinte ao tratar de eventual situação sem norma pré-existente:

(...) quando ao direito é deixada uma situação não alcançada por uma regra jurídica pré-existente, não há nada a ser feito a não ser contar com um árbitro imparcial que declarará o que deverá ser feito por homens justos e razoáveis, que conhecem os hábitos e costumes da vida em comunidade, e que parâmetros de justiça e de negociação justa prevalecerão, o que deverá ser feito nessas circunstâncias, a partir de regras que não o costume e a consciência que guia essas condutas. A sensação que se tem é que em nove casos entre dez a conduta de razoáveis não seria diferente do comportamento previsto pela lei, se norma existisse. (CARDOZO, 1991, p. 143).

Tomando a observação do magistrado estadunidense, tanto a norma propriamente dita, quanto a norma do caso em específico, aplicada em regra pelo poder jurisdicional, compõem-se pelo reflexo dos hábitos e costumes da vida naquela comunidade, da qual seus formuladores e aplicadores são parte. E é ela - a vida mesmo - a condutora de ambas as atividades. É também nesse sentido que Cardozo nos informa, ao tratar da relação da legislação com a jurisdição:

Se perguntarmos como um interesse deve se sobrepor ao outro [entre legisladores e juízes], eu posso apenas responder que o juiz deve obter seu conhecimento do mesmo modo que o legislador obtém o seu, a partir da experiência, do estudo e da reflexão; em poucas palavras, a partir da vida mesmo. A escolha de método, o peso de valores, precisam ao fim ser guiados por considerações de ambos. Cada um deles está legislando nos limites de suas competências. Não há dúvida de que os limites dos juízes são mais

¹⁴ Tratar do fato de representar a interpretação da realidade não exclui qualquer outra teoria jurídica. Antes pelo contrário é pressuposto. Logo, não divergente.

estreitos. O juiz só legisla onde há lacunas. Ele preenche os espaços vazios que há na lei (...) Não obstante, nos limites entre os espaços livres, os precedentes e as tradições, as escolhas se movimentam com liberdade que marca a ação como criativa. O direito que se aplica não é encontrado, ele é feito. O processo, sendo legislativo, exige a sabedoria do legislador.” (CARDOSO, *apud* FISHER III, 1993, p. 177).¹⁵

É esse papel criativo feito a respeito da vida mesmo, refletido no realismo jurídico pretendido e/ou descrito por Cardozo, que nos coloca diante de uma qualidade que o direito não busca na literatura. Conquanto tanto a literatura quanto o direito têm por fim: reproduzir racionalmente uma narrativa¹⁶. Dessa forma os fenômenos de um e de outro podem ser aproveitados por ambos nas medidas protocolares de seus exercícios em que clareza e persuasão podem ser percebidos em dinâmicas distintas a depender de seus interlocutores. Pois é através de suas interlocuções, tanto as do direito quanto as da arte, que garantimos seus reflexos no mundo. É a percepção desse fato, da interlocução, que fomenta o afastamento de concepções metafísicas de justiça em direção de uma prática: a representação refletida na hermenêutica e na retórica que; “não é uma comunhão misteriosa das almas, mas uma participação no significado comum” (GADAMER, [297]. 1999, p. 438)

Nossa perspectiva do sistema proposto pelo Ministro Benjamin Natan Cardozo perfaz um antagonismo ao formalismo e o tecnicismo da abstração em benefício do concreto e do individual sem perder de vista a norma. Pois o “direito como literatura”, da maneira como nos conduzimos, é o sistema do campo do “direito e literatura” em que o papel criativo do normador¹⁷ guarda o mesmo objeto que os autores reconhecidamente literários: o de refletir racionalmente a realidade que os informa em seus processos criativos. Sob essa perspectiva a forma no direito não possui, em si, valor e não pode pretender a autonomia completa em seu favor. Pois, mostrar o reflexo das tendências sociais refere-se só ao fato de que o normador está obrigado, por razões de seu ofício, a buscar meios de modelá-lo racionalmente diante de seus interlocutores.

Tratamos então, no “direito como literatura”, de uma relação com os limites subjetivos e objetivos da criatividade do normador que entendemos serem determinados pela percepção de que eles não são autorreferentes. Pois referem-se em outro objeto: a sociedade em que incidem e de onde tomam a tendência que os conduzem.

¹⁵ Sobre espaços livres entre as formas de uma obra que deve ser percebida por seus usuários e limites metodológicos que se impõe diante de um autor que deve comunicar sob essas regras, observamos que só existem 7 notas musicais e 26 letras no alfabeto. E, ainda assim, entre os espaços livres, formula-se infinitudes.

¹⁶ A reprodução racional da realidade não é o equivalente à realidade, sendo exclusivamente reprodução racional. A realidade não parece reproduzível visto sua natureza ontológica.

¹⁷ Tratamos da significação de constatação do tipo legal condicionado a norma em si, não a sua validade, jurídico-positivada, vez que entre o ato normado e a aplicação da consequência estabelecida há outros fatores a fomentar resultados. Ou seja, a pena, em um exemplo de norma, a do caso em específico, relativa a um furto, é determinada pela declaração da autoridade sobre o furto e não diretamente como consequência lógica do furto.

No sentido que expomos, outro professor estadunidense explora hipóteses e teorias nas quais também visualizamos essa forma de se perceber o direito como literatura. Assim tomemos caminhos pelos quais Ronald Dworkin oferece perspectivas em que o direito opera essa qualidade narrativa que tem em comum com a arte.

1.1.2.2. *Ronald Dworkin: um romance em cadeia*

Para a perspectiva desta pesquisa podemos nos concentrar no Capítulo 6, “De que maneira o Direito se assemelha à literatura”, da obra “Uma Questão de Princípio” (DWORKIN, 2000) mais especificamente na metáfora do romance em cadeia. Sem com isso nos afastar do conjunto de proposições do professor Ronald Dworkin com foco na aplicação do direito, sobretudo pelas cortes estadunidenses, em que pressupõe um conceito de direito que inclui elementos morais.

Na metáfora do romance em cadeia há uma compressão de sentidos daquilo que Dworkin já determinou em sua tese da *Única Resposta Correta* diante da Teoria em que estabelece o *Direito como Integridade*. Ambas, Tese e Teoria, descritas em “Império da Lei” (DWORKIN, 2007). Segue a metáfora da forma com a qual propôs seu autor

Suponha que um grupo de romancistas seja contratado para um determinado projeto e que jogue dados para definir a ordem do jogo. O de número mais baixo escreve o capítulo de abertura de um romance, que ele depois manda para o número seguinte, o qual acrescenta um capítulo, com a compreensão de que está escrevendo um capítulo a esse romance, não começando outro e, depois, manda os dois capítulos para o número seguinte, e assim por diante. Ora, cada romancista, a não ser o primeiro, tem a dupla responsabilidade de interpretar e criar, pois precisa ler tudo o que foi feito antes para estabelecer, no sentido interpretativista, o que é o romance criado até então. Deve decidir como os personagens são ‘realmente’; que motivos os orientam; qual é o tema ou o propósito do romance em desenvolvimento; até que ponto algum recurso ou figura literária, conscientemente ou inconscientemente usado, contribui para estes, e se deve ser ampliado, refinado, aparado ou rejeitado para impelir o romance em uma direção e não em outra. Isso deve ser interpretação em um estilo não subordinado à intenção porque, pelo menos para todos os romancistas após o segundo, não há um único autor cujas intenções qualquer intérprete possa, pelas regras do projeto, considerar como decisivas. (DWORKIN, 2000, pp. 235-237).

Diante da metáfora do romance em cadeia do professor estadunidense destacamos nossa percepção de que a prática jurídica é o que se espera desse exercício literário em que os romancistas expressam suas interpretações, limitadas pela participação em um trabalho coletivo, com o fim de ser uma única narrativa. Sob esse viés há um destaque na forma com a qual Dworkin usa a interpretação literária como modelo da análise jurídica. Pois à relaciona com uma questão de postura ou atitude expressiva que é interpretativa, reflexiva, crítica e construtiva (CATTONI.

2013, p. 367). O que responde a estrutura da Tese da *Única Resposta Correta*, em que o direito, em uma sociedade democrático-cooperativa (*partnership democracy*¹⁸), não é uma questão metafísica, mas fraterna e moral.

O que destacamos diante do objeto da metáfora do romance em cadeia é, naquela atitude expressiva, o afastamento pretendido por Dworkin de dois modelos. O primeiro é o Positivista. Pois o normador seria o narrador de uma interpretação construtiva, sequencial e vinculada a um modelo de sociedade no qual se hasteiam estas práticas jurídicas. E é a narrativa comprometida do direito e não na norma, nesse modelo de sociedade, que faz de tais práticas as melhores possíveis¹⁹.

O segundo modelo afastado é aquele em que Dworkin afirma que o realismo advoga uma teoria do direito sem direitos; “segundo a qual as decisões em nada se ligariam ao passado de uma comunidade jurídica, mas tão somente a um futuro a ser projetado politicamente a cada nova decisão passível apenas de legitimação a posteriori” (CATTONI. 2013, p. 369). Dessa forma, percebemos que o direito não se dissolve em diretrizes políticas ou em meras convicções pessoais do juiz a serem legitimadas em razão de sua eficácia, pois o vincula a um compromisso que em sua metáfora é a forma de se narrar.

Tratamos dos modelos dos quais Dworkin pretende se afastar para direcionarmos nossa atenção para o fato de que mesmo fora daqueles paradigmas há um reconhecimento de que para o professor estadunidense: o fundamento da forma e do conteúdo daquilo que será narrado pelo direito está naquilo que ele deve descrever e não nele mesmo (positivismo), ou na subjetividade do normador (dito sobre o realismo) e muito menos na metafísica (negada pela fraternidade moral em uma sociedade democrático-cooperativa). Tais elementos são percebidos em sua metáfora na qual a interrelação entre expressar e interpretar é a constante em exercício naquilo que Dworkin designou de “modelo estético” pois: “o que pode ser considerado como obra de arte deve harmonizar-se com o que se considera como ato de interpretação de uma obra de arte.” (DWORKIN, 2000, p. 229).

Vejamos que na teoria estética proposta por Dworkin, para além de representar a arte, aquele que a expressa se compromete com uma forma de fazê-la e quem a crítica, com a responsabilidade de decidir qual maneira de vê-la. O que podemos observar na seguinte afirmação do autor:

18 DWORKIN. 1998. p. 453-458

19 Observamos que na metáfora do romance em cadeia, há uma relação de dependência com um conjunto de princípios ou regras convencionalmente estabelecidas no passado a serem reproduzidas no presente pelo autor como um pressuposto de fundamento narrativo, o que nos parece não antagonizar, propriamente, o modelo positivista.

O artista não pode criar nada sem interpretar enquanto cria; como pretende criar arte, deve pelo menos possuir uma teoria tácita de “por que?” aquilo que produz é arte e por que é uma obra de arte melhor graças a este e não àquele golpe de pincel, da pena ou do cinzel. O crítico, por sua vez, cria quando interpreta; pois embora seja limitado pelo fato da obra, definido nas partes mais formais e acadêmicas de sua teoria da arte, seu senso artístico mais prático está comprometido com a responsabilidade de decidir qual maneira de ver, ler ou compreender aquela obra a mostra como arte melhor. Contudo, há uma diferença entre interpretar quando se cria e criar quando se interpreta e, portanto, uma diferença reconhecível entre o artista e o crítico. (DWORKIN 2000, p. 235)

Dessa perspectiva o professor estadunidense usa a interpretação literária como modelo para a interpretação jurídica. O que demonstra, além do que destacamos, seu posicionamento em que o direito não trata de um caso especial de racionalidade visto que está, assim como a arte e a crítica, ele mesmo, determinado por um modelo estético estruturante conforme exposto pela metáfora. E da forma com a qual percebemos, para o autor, esse modelo estético é a sociedade democrático-cooperativa.

Ronald Dworkin destaca-se de Benjamin Cardozo quanto às perspectivas com as quais o direito opera a qualidade narrativa que tem em comum com a arte, notadamente por seu antagonismo ao realismo jurídico que descreve. Todavia remanesce na hipótese do “direito como literatura” proposta pelo fundador, Benjamin Natan Cardoso, pois considera um conjunto de hábitos e costumes de uma sociedade em um certo tempo (que parece semelhante a *vida mesma* descrita por Cardozo), neles inserindo um compromisso notável que é um modelo de sociedade.

Tendo em vista a hipótese do professor Dworkin, pensar o direito como um processo de aplicação semelhante ao literário nos coloca diante do objeto desta pesquisa. Pois a metáfora do *romance em cadeia* comprime as exatas medidas de uma abertura operacional relacionada aos limites subjetivos da criatividade daquele que expressa a norma, nesse caso com seu compromisso “estético”. O que nos faz retomar a percepção de que por estar relativizada a estrutura do sistema que designamos de “direito como literatura” não é autorreferente. Pois é referida em outro objeto: o modelo de sociedade em que incide e de onde toma a tendência que/ou com a qual, o conduz.

O professor Ronald Dworkin nos oferece um modelo em que evidencia a percepção dos reflexos nos quais o direito e a literatura são racionalidades que representam outras relações, as quais também percebemos nas seguintes palavras do professor Kirste, ao se referir ao “direito como literatura”:

Nessa perspectiva, o direito é entendido não como uma espécie de normas, e sim como uma espécie de linguagem, como narrativa. Ele não é um texto fixo de uma vez por todas, mas precisa ser produzido continuamente de maneira nova: só no uso das palavras

se mostra o significado do direito. Com o fim do texto como portador de significado, porém, morre também o autor (Barthes, 2000, p. 185 s.; Müller, 2012, p. 414, 452). Só quando o direito excede a si mesmo e chega até seu fundamento, a linguagem, o direito também chega até a justiça para os desconstrutores pós-modernos (Hofmann, 2007, p. 25 s.). (KIRSTE, 2017, p. 514)

Sendo o direito essa espécie de linguagem como narrativa informada pelo professor Kirste, racionalidades de ambos os campos, direito e literatura, podem ser associadas tendo em vista suas semelhanças estruturais que se confluem na realidade social que é construída de forma linguística.

Assim o direito pode ser percebido como a literatura em um efeito causado e causante (bigorna e espelho) do conjunto da cultura constituído linguisticamente. O que requer as explicações do próximo título desta pesquisa.

1.2. O Direito e (é) a Cultura Constituída Linguisticamente

“Através de formas literárias há que questionar a realidade, não a estética, (...)”²⁰
(BRECHT, apud. *KNOPF.2003*, p. 222)

André Karam Trindade e Luísa Giuliani Bernst registram um movimento diante do campo do “direito e literatura” que é representativo daquilo que vem nos conduzindo desde o Professor Cardozo até Ronald Dworkin. Eles o fazem nas seguintes palavras:

Law and Literature Movement, ou *Law and Literature Scholarship*, ou, ainda, *Law and Literature Enterprise* – essa última expressão utilizada por Robert Weisberg (1989) – é um movimento estadunidense inaugurado nos anos 70, que, estrategicamente, recorre à literatura, à sua teoria e a seus textos para oferecer uma perspectiva pós-moderna e multicultural aos estudos jurídicos convencionais de matiz positivista e formalista (Minda, 1995). O debate promovido pelo *Law and Literature Movement* contou com a participação de pensadores como James Boyd White, Richard Weisberg Robert Cover, David Ray Papke, Robert Weisberg, Richard Posner, Richard Delgado, Jerome Bruner, Sanford Levinson, Robin West, Ronald Dworkin, Martha Nussbaum, Stanley Fish, Owen Fiss, Ian Ward, Paul Heald, Paul Gewirtz, Peter Brooks, entre outros.” (TRINDADE. BERNST. 2017, p.227)

O movimento acima descrito tem um bom objeto de sua percussão, para além dos que tomamos anteriormente, nas dinâmicas geradas pela publicação “*The Legal Imagination. Studies in the Nature of Legal Thought and Expression*”, obra de James Boyd White, para quem o direito não é apenas “um conjunto de regras delineado para produzir resultados no mundo material, mas

²⁰ Texto original: Über literarische Formen muß man die Realität befragen, nicht die Ästhetik, auch nicht die des Realismus.”

uma atividade intelectual e imaginativa com o intuito de dar sentido à experiência humana, individual e coletiva” (WHITE, 2018, p. IX).

A busca do professor White contorna as questões de estilo e retórica que a literatura pode ensinar ao jurista. Pois, segundo o autor, limitar-se a essa perspectiva: “trata-se de uma concepção que parece não perceber significados políticos e éticos presentes na estética, já que a literatura não teria apenas um valor estético, mas também um valor político” (WHITE, 2018, p. 61).

Sobre o que nos ensina o professor James Boyd White percebemos que a linguagem figura como ponto central da atividade jurídica, sendo a literatura uma forma de linguagem na qual se aprende sobre o mundo ao formulá-lo e reformulá-lo nas obras literárias. Nesse sentido citamos o filósofo estadunidense:

It is not that literature has nothing to teach us about the world or about the analysis of texts, but that it teaches in a different way: it expands one's sympathy, it complicates one's sense of oneself and the world, it humiliates the instrumentally calculating forms of reason so dominant in our culture (by demonstrating their dependence on other forms of thought and expression), and the like. (...) Literature is art, and its form is essential to its meaning. What it teaches us is indeed about the world, but it is also about ourselves – our minds and languages – and it is not translatable into propositions of moral and social truth. (WHITE, 2018, p. 55)

A expansão da simpatia proposta pelo professor White, trata principalmente da percepção da questão da linguagem para a melhora de nossa capacidade de pensamento por um acúmulo de experiências. Nesse sentido o texto literário oferece mais que informações úteis ou ideias. Nele, é possível toda uma experiência, pois o enfoque da expressão literária está em sua totalidade não apenas na informação analítica mensurável²¹.

Tomadas as medidas percebidas nas propostas do Professor White observamos um movimento no qual o jurista busca, assim como o artista, a variedade da condição humana para a formação da linguagem, de sua narração, pois ambos, direito e literatura, são sobre razão e emoção, nesse sentido:

Therefore we cannot expect the “law and literature movement” to tell us how to decide cases, or to teach us lessons, or to offer us a technology that might supplant the law. We should instead expect or hope for variety, for the distinct sounds of a thousand voices, for the perpetual affirmation of the individual mind as it seeks community with others. This kind of work cannot be done bureaucratically, mechanistically, or incrementally. It must be done anew each time. (...) Literature and law are both about reason and emotion, politics and aesthetics; they both promise to integrate what that question falsely separates, and to do so by drawing

²¹ Um exemplo ao qual podemos recorrer é o seguinte: “o rei da França é careca”. Que literalmente faz sentido, sem que analiticamente o faça, visto que a França não tem rei.

attention to what is at stake whenever one person writes or talks to another. (WHITE, 2018, p. 72)

Através dessa percepção do campo do “direito e literatura” em um movimento a não nos dizer como decidir casos, enquanto tem *esperança*²² de variedade vinda da literatura, concluímos que a estratégia do professor White descreve uma sofisticada maneira da literatura contribuir na forma do direito e assim *esperançar*. Pois fixa uma comparação e um contraste entre a linguagem jurídica com outras que são literárias, demonstrando a percepção de que ambas compõem o conjunto da cultura constituída linguisticamente.

Assim percebemos uma forma na qual podemos pensar o direito como literatura e ambos como linguagem. Sob esse aspecto formal podemos reorientar nossa atenção nas seguintes palavras do Professor Kirste;

(...) em sentido formal, visa-se entender acórdãos, arrazoados, documentos administrativos, depoimentos de testemunhas, confissões (Seibert), códigos de leis e codificações como espécies de narrações. Eles são examinados esteticamente (Geray, 2001) e retoricamente em relação aos recursos estilísticos e expressões retóricas que empregam (Seibert, 2005, p. 461 ss.). A reconstrução judicial dos fatos, a partir disso, aparece como decisão autoritativa de concorrências narrativas (Binder e Weisberg, 2000, p. 261 s.). Coleções de fichas avulsas, por sua vez, são expressão simbólica da mutabilidade do direito (Augsberg, 2009, p. 129 s.). Aliás, os juízes se tornam autores ou dramaturgos (McKenna, 1981, p. 40 s.) que escrevem histórias a várias mãos. A perspectiva alterada em comparação com a perspectiva jurídica é óbvia” (Binder e Weisberg, 2000, p. 204). (KIRSTE, 2019, p. 511)

É esse sentido formal em que os juízes se tornam autores ou dramaturgos que percebemos no “direito como literatura” o que nos conduz aos usos de recursos estilísticos com os quais dialogaremos. Em que o direito, assim como a literatura, é uma expressão da representação de sentidos.

1.2.1. A expressão da representação de sentidos

Para situar a expressão da representação de sentidos no contexto que exploraremos em seguida tomaremos duas propostas. A primeira na qual o foco estabelecido é fundamentalmente no “expressar-se”. E a segunda que existe como consequência de outros dois fatos operados diante dessa expressão: a “afetação” como sentimento de participação em uma determinada experiência comum e o “compreender”.

²² Do verbo *esperançar*.

Quanto a “expressar-se” tratamos de um contato com o que há de reflexivo ou seja: o que foi comunicado à ou percebido por. Não seremos solipsistas, é que sem tal perspectiva o objeto da pesquisa seria determinado além do aspecto intersubjetivo e assim referido na experiência metafísica que pode efetivamente chegar a resultados como os atingidos por Heidegger²³, contudo por meios que, metodologicamente, se afastam do fenômeno da forma com a qual, a princípio, nos relacionaremos.

Importa que expressar-se acontece no mesmo momento em que se oferece o sentido presente naquele contexto em que ocorre, naquele mundo compartilhado em que se lançará na interação com o outro. O que nos encaminha aos fatos da segunda proposta.

O expressar-se é cooriginado com a afetação, que é o sentimento de situação ou a experiência factual e com a compreensão. Assim como “o discurso é cooriginário com a facticidade e o compreender”²⁴ (HEIDEGGER, 1976, p. 213).

Não negamos o que é notável. Existe linguagem antes do expressar-se, como há o pensar do estrangeiro que ainda não aprendeu nossos jogos de comunicação ou o da criança, que já pode *pensar* naquilo que não consegue falar e “pensar significaria aqui qualquer coisa como: falar consigo mesmo” (WITTGENSTEIN, 1999. §32. Pag. 39). Mas essa linguagem se torna *expressar-se* para existir no mundo e é tomada deste mesmo mundo em que se lança. O expressar-se não é independente de um sentimento de estar no mundo em um processo de compreensão e afetação, é simultâneo. É causa e consequência da ação de expressar-se o compreender. Em um sentido emanado pelo processo comum no qual se originam mutuamente. É encontrar-se diante de algo, compreender e dizê-lo, em discurso e ação.

Há um sentido no expressar-se que segundo Heidegger, é “esse sobre-o-quê, estruturado pela pré-ocupação, pela previsão e pela preconcepção por meio das quais ele se estrutura como projeto. É a partir disso que algo se torna compreensível como algo” (1976, p. 201)²⁵. É uma busca de se fazer entender com estruturas mediadas por significantes, pois o sentido de uma coisa é a coisa e não aquilo que foi usado para a ela se referir, “o sentido de um beijo é o afeto” (GELVEN, 1989, p.98), e o afeto é – ele mesmo – algo que tem sentido em outras referências.

Até aqui buscamos esse exato ponto: o do sentido. É essa ideia estruturada de sentido em um fenômeno da comunicação que nos será útil ao estabelecer as confluências com o direito.

²³ “Ser e Tempo” (mais precisamente no capítulo V, §33. O enunciado como modo derivado da interpretação) (HEIDEGGER, 1976, p. 213)

²⁴ “Die Rede ist mit Befindlichkeit und Verstehen existential gleichursprünglich” (HEIDEGGER, 1976, p. 213)

²⁵ “Sinn ist das durch Vorhabe, Vorsicht und Vorgriff strukturierte Woraufhin des Entwurfs, aus dem her etwas als etwas verständlich wird” (HEIDEGGER, 1976, p. 201)

1.2.1.1. O sentido

O sentido é uma espécie de poética da vontade que se dará num jogo de linguagem ou em um jogo chamado linguagem.

É poético na medida em que ao comunicar-se restará superada a antinomia metafísica ou seja: entre sujeito e objeto, uma vez que o comunicado estará, dali em diante, no mundo como algo parecido com aquilo buscado pela comunicação, mas não idêntico. Nesse sentido, Heidegger bem advertiu que “a comunicação não é, jamais, algo como o transporte de vivências, de opiniões e de desejos, por exemplo, do interior de um sujeito para o interior de um outro.” (HEIDEGGER 1976, p. 215).

Quanto ao “jogo” em que se dá tal poética o sentido dependerá da interseccional percepção de tantos fatores quanto são possíveis aos sujeitos naquela comunicação. Em termos nos quais recorreremos a descrição indutora oferecida pelos parágrafos 23 e 33 do livro “*Investigações Filosóficas*” de Wittgenstein (1999), dos quais citamos partes;

§23 (...) A expressão “jogo de linguagem” deve enfatizar aqui que o falar de uma linguagem é parte de uma atividade ou de uma forma de vida.

(...)

– É interessante comparar a multiplicidade de ferramentas da linguagem e seus modos de emprego, a multiplicidade de tipos de palavra e de sentença, com o que os lógicos dizem sobre a estrutura da linguagem. (E o autor do *Tractatus Logico-Philosophicus*.)

(...)

§33. (...) Quero dizer: esta e outras coisas semelhantes ocorrem enquanto se ‘dirige a atenção para isto e aquilo’. Mas esta não é a única coisa que nos faz dizer que alguém que dirige sua atenção para a forma, para a cor etc. Como uma jogada de xadrez não consiste somente em que uma peça se movimente assim e assim no tabuleiro, – nem também nos pensamentos e sentimentos do jogador que acompanham a jogada; mas nas circunstâncias daquilo que chamamos: “jogar uma partida de xadrez”, “resolver um problema de xadrez”, e coisas semelhantes. (WITTGENSTEIN.1999)

Em vista do que podemos perceber na descrição de Wittgenstein, o sentido buscado nesse jogo de linguagem se produz enquanto *atividade ou forma de vida*, repleta de recursos. E a comunicação é construída diante da habilidade de um posicionamento desse mesmo sentido buscado, conformando-se diante das condições e possibilidades na situação. É essa conformação que exploramos nos contextos de uma prática narrativa repleta de intenções. O que nos leva ao objeto de nossa análise.

1.3. Uma Prática de Expressar Sentidos Repletos de Intenções Ou: A Narrativa Épica

“O direito é literatura que nega suas qualidades literárias [...] ele é, em suma, uma fala ou escrita que esquece a violência da obra e o terror ou jurisdição do texto” (GOODRICH apud KIRSTE. 2019, p. 509).

As análises e classificações de alguns dos sistemas do campo “direito e Literatura” nos servem para delas demonstrar que fizemos uma escolha. Não trataremos de “direito na literatura”. Não iremos aos textos de Bertolt Brecht e dele extrairemos experiências empáticas relacionadas a uma bem engendrada passagem de acareação em interrogatório; nem que descrevem atividades profissionais de advogados, juízes ou outros profissionais do direito; muito menos referentes ao processamento e à punição de crimes; nem mesmo de romances nos quais o enredo seria marcado por algum assunto jurídico, afetando direitos e condutas de personagens (WIGMORE.1922, p. 574). Também não será proposto o transporte de nada pela linguagem, pois a prática que observamos é para que os interlocutores criem a referência daquele sentido juntos e não algo “como o transporte de vivências, de opiniões e de desejos, por exemplo, do interior de um sujeito para o interior de um outro” (HEIDEGGER. 1976, p. 215).

Assim não interpretaremos a arte de Brecht. Essa missão foi dada pelo dramaturgo aos artistas e ao público em geral. Aqui há um olhar sobre como Brecht leva ao intérprete a percepção de um discurso que já existe encoberto pelas complexas estruturas sociais modernas e através da participação de seus interlocutores.

Não tomamos o caminho de tentar interpretar o que é comunicado, mas como foi comunicado, olhamos para uma prática.

Referimos um destaque exótico visto que a interpretação é a meta. Todavia demonstraremos, no próximo capítulo, uma possibilidade prática da interpretação se dar com abertura tamanha ao ponto de assumir-se naquilo mesmo que representa no discurso em construção. Sob essa prática, que será demonstrada e comprovada, a narrativa se reconhece como algo que está em mutação como o objeto que reflete ao se construir. Contudo esse é o tema dos próximos capítulos. Neste pretendemos deixar claro o fundamento teórico de nossa escolha.

É da forma épica de narrar que nos aproximaremos para tratar de uma possibilidade de expressão reativa criada nos interlocutores por uma inversão de construções de referências e sentidos junto, para, no e pelos interlocutores. Uma prática tradicionalmente literária na qual ele, o interlocutor, pode tomar consciência de sua própria condição e dela tirar as consequências que considera justas quanto a seu comportamento no seio de uma situação específica sua e somente sua. E será esse o elemento que tomaremos em favor do direito para, conforme nos

comprometemos na introdução desse capítulo, tratar de um afiar de técnicas do enlace empático relacionado a prática jurídica que, como sabemos, também busca a consideração pelo que é justo, com a participação de seus interlocutores.

2. A NARRAÇÃO ÉPICA DE BRECHT: CAMINHOS E LEITURAS POSSÍVEIS SOBRE SER E (É) REPRESENTAR

“(...) ele pensava dentro de outras cabeças; e na sua outros além dele, pensavam, este é o verdadeiro pensamento²⁶” (BRECHT, em: *uma nota sobre Lenin* apud KNOFF. 2003, p. 122)

Estas considerações olham para vastos setores sobre os quais propomos reflexões, diálogos e percepções.

2.1. O Espírito de Uma Época

Zeitgeist é uma expressão alemã que significa algo como espírito da época, espírito do tempo ou sinal dos tempos. É uma referência do conjunto do clima intelectual e cultural, naturalmente com variações nacionais, em um certo tempo ou as características de uma fase histórica.

Talvez não seja possível traduzir a palavra *Zeitgeist* para o português, contudo nos valeremos de seu sentido. E mesmo ele, seu sentido, é provável que não seja alcançado por um termo ou expressão em todas as vezes e em todos os casos de épocas e eras. Sobre nossos últimos anos por exemplo, consideramos razoável supor que terá por seu *Zeitgeist* ao menos um termo a referenciar: conexão. Contudo sobre o tempo de Brecht nos deparamos com outro *termo* que ao lhe propor uma *expressão* impomos-nos a uma descrição, o que nos leva ao próximo subtítulo.

2.1.1. A relatividade

Tendo como finalidade explicar porque a *relatividade* ocupa o lugar do termo que propomos referir o *Zeitgeist* da época de Brecht, buscamos na obra “TEXTO/CONTEXTO” (1969) formas para, despretensiosamente, usarmos a arte ao fundar nossa observação, visto possuímos o equipamento necessário para lhe reparar em conjunto o que pretendemos demonstrar.

Trataremos daquilo que se afigurou como resultado de desenvolvimentos formais em tempos de uma experiência humana de precariedade da sua situação em um mundo caótico, em

²⁶ Texto original: *Er dachte in andern Köpfen, und auch in seinem Kopf dachten andere. Das ist das richtige Denken*

rápida transformação, abalado por imensos movimentos coletivos e espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passaram a ameaçá-lo. Uma época, com valores em transição e por isso incoerentes. Uma realidade que deixou de ser um mundo explicado e que exigia, em sua expressão, de adaptações estéticas capazes de incorporar o estado desses elementos na própria estrutura.

O que relevamos é a relatividade entre polos, sendo um o humano e o outro o mundo projetado pela arte.

2.1.2. A perspectiva e a cronologia

Não ocupamos o lugar de um esteta, contudo reparamos que a época a qual nos referimos apresenta algumas pinturas que não são uma tentativa de réplica daquilo que é percebido pelos sentidos sobre o mundo. Elas deixam de lado a cópia de uma realidade fenomenológica sensível. Isso é notável na pintura abstrata ou não-figurativa²⁷ como o cubismo e o expressionismo e inclui correntes figurativas como o surrealismo. Pois, como podemos perceber, no surrealismo, a realidade sensível fornece elementos isolados ao apresentar a imagem de um mundo absurdo. No cubismo, é o início de uma redução a suas configurações geométricas subjacentes. No expressionismo, essa realidade, é usada para catalisar a expressão de emoções e visões subjetivas que lhe deformam a aparência. Contudo, mesmo possuindo o necessário para reparar nessas pinturas, nossas, despreziosas, interpretações só nos servem para encaminhar ao que, de mais simples podemos verificar: o fato da abstração do realismo. E é a ele que daremos grande importância. Pois, na abstração, ou a partir dela, percebemos que o ser, na pintura da época de Brecht, é dissociado, reduzido ou deformado pela perspectiva que é por vezes distorcida (como no surrealismo), deformada (como no expressionismo) ou mesmo eliminada (como no não figurativo). E, como informa o título, é para a perspectiva que nos atentamos.

Relevemos que é a perspectiva que cria a ilusão de espaço. Portanto, é esse elemento que projeta a pintura para o observador. E ao distorcê-la, deformá-la ou mesmo eliminá-la, o mundo é relativizado. O mundo, naquele objeto, é aquele que terá em seu observador uma consciência individual, pois é visto em relação a essa mesma consciência, porquanto é dela, ou a partir dela que se dará a pintura.

²⁷Cabe ressaltar, que a pintura não figurativa pode ser considerada frequente na história da expressão de sentidos religiosos ou referente a uma espiritualização. Nada obstante, a arte abstrata do tempo ao qual nos referimos é única. Pois, além de tantas outras características próprias, como a perspectiva que adiante analisaremos, é irreligiosa por nela não se vislumbrarem outros valores que não os puramente estéticos.

Assim, um mundo relativo à individualidade de seu expectador é apresentado. E ele, o expectador, é a medida de todas as coisas. Mas de uma forma diferente daquela que descreveu Protágoras, pois já não tratamos de um mundo com a terra parada e com o humano no centro do universo, nem de um mundo em face do humano. Tratamos do mundo relativo ao expectador, pois, ao perceber esse deslocamento do que poderíamos esperar da perspectiva, notamos que sua meta é o sentido que o expectador trará para si, sob suas condições de fazê-lo, diante das suas relatividades, bem como com aquelas do mundo e as do objeto.

Tomemos diante de nós outra observação. Olhamos agora para a literatura.

Notamos na literatura do tempo de Brecht uma relativização análoga ao que ponderamos quanto à pintura, tendo seus efeitos em outro fenômeno, qual seja: na cronologia.

Não tomamos o lugar de um crítico literário, contudo, com os equipamentos que temos, podemos perceber juntos que no século em que Brecht nasceu, 1800, Johann Wolfgang von Goethe já havia reconhecido a extrema subjetividade e a relatividade do tempo. Em seus romances, como em “As Afinidades Eletivas” (1980) Goethe já narrava, em reflexões gerais, temas e histórias em que a vivência subjetiva do tempo nada tem que ver com o tempo dos relógios. Contudo, nosso objeto requer um exemplo que vá além de uma reflexão geral. Pois uma reflexão geral sobre o tempo em sua relatividade subjetiva também poderia ser descrita por São Tomás de Aquino ou Kant antes mesmo dos romances de Goethe. Assim, tomemos uma obra, do tempo de Brecht, em que percebemos a relativização da cronologia diante de seu expectador de uma forma que vá além de uma reflexão geral. Pois, naquela época, o que foi refletido genericamente se torna prática, em um exercício literário. Para exemplificar tal fato, vejamos a “Angústia” de Graciliano Ramos (RAMOS, 1988. Publicado originalmente em 1936).

Observemos que, em um romance como “Angústia”, o futuro e o passado se inserem em repetições incessantes em todo o monólogo executado no presente da personagem Luiz da Silva, que se debate em seu desespero. Essa desrealização da cronologia é processada pelo expectador (neste caso leitor) no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a fluir entre passado presente ou futuro. Vejamos que, nessa obra não contamos com as facilidades que marcam o retrocesso e o avanço no tempo (como o *flash back*). Isso daria a percepção de lembrança ou de projeção de futuro. Graciliano, narra esses tempos como atuais. É o processo dessa atualização da narração feita em relação ao expectador, para que ele a compreenda, que notamos na estrutura do romance do tempo de Brecht. Esse processo compõe a relativização da narração cronológica diante de seu interlocutor, como na *Angústia* (1988) em cujas linhas se confunde como simultâneo toda a distensão temporal a qual se refere.

A *Angústia* de Graciliano Ramos é um ótimo padrão para nossa observação, despreziosa. Já que, nesse romance, a cronologia em vista de uma representação da realidade perceptível pelos sentidos é relativizada. Confundindo-se e misturando fragmentos atuais de objetos e pessoas presentes com outros, retomados como desejos e angústias sobre o futuro e o passado.

Há então uma retificação da percepção temporal diante do expectador, se ele acolhe o denso tecido dessa associação não cronológica em sua interlocução.

A cronologia oscila para mostrar o tempo relativo ao leitor que, junto com a personagem (ou seja, empiricamente sozinho lendo Graciliano) tem sua cognição narrativa do tempo, como em um fluxo de consciência sem passar por uma sucessão de momentos, como o ponteiro de um relógio.²⁸ A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade imediata, em pleno ato presente em que coloca o leitor na primeira pessoa do palco com a narrativa com a qual interage, relativizando essa cronologia que leva ao fim da narração.

Relativiza-se a cronologia diante do leitor. Some a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura do senso comum, e sem elas a sequência dos acontecimentos é posta em relatividade. O narrador, visto dessa forma, participa das mesmas estruturas coletivas que narra. Ou seja: não as inventa. Nesses termos, voltemos nossa atenção ao sentido que indicamos, descrito por Anatol Rosenfeld ao referir-se a romancista Nathalie Sarraute;

A romancista Nathalie Sarraute acentua que “o leitor se encontra de chofre no ínfimo, no mesmo lugar em que se encontra o autor, numa profundidade em que nada mais permanece das marcas confortáveis com cujo auxílio (o autor tradicional) constrói a personagem fictícia. Ele submerge...numa matéria tão anônima quanto o sangue, num magma sem nome ou contornos” (*L'Ere de Soupçon*).

(...)

Já não existe um Eu narrador fixo face a um Eu narrado em transformação; o próprio eu narrador se transforma constantemente, como se a autoria quisesse demonstrar a relatividade de tudo e a teoria de Einstein; possivelmente a relatividade da própria teoria da relatividade. (ROSENFELD.1969, p.93)

Ao associar a relatividade a qual nos referimos na literatura com a teoria de Einstein, Rosenfeld nos permite a exata junção daquilo que entendemos ser o espírito daquela época. Pois mesmo tendo em vista fatos mais simples da estrutura da pintura e da literatura do tempo de

²⁸ Uma que, como a vida, em cada momento contém todos os anteriores. Se não fosse assim, não poderíamos ouvir melodias com uma totalidade coerente e significativa. Pois é quando os sons anteriores se integram num padrão total que por vezes nos impõe certas expectativas e tensões dirigidas para o futuro. Em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atitude presente, o passado e além disso o futuro, como um horizonte de possibilidades expectativas.

Brecht podemos, juntos ao aclamado crítico, nos encaminhar ao termo que propomos para tratar de uma expressão que referencie o *Zeitgeist* daquela época: *a relatividade*.

Percebemos que mesmo em uma cultura complexa como a que observamos, com alta especialização e autonomia das várias esferas, como as científicas e artísticas podemos, conduzidos pela busca de seu espírito unificador, encontrar uma interdependência e mútua influência entre esses campos, mas, além disso, certa unidade de sentimento de vida que impregna, em certa medida, todas essas atividades.

Diante do espírito unificador que propomos para a época, tomemos agora outra escala. Uma em que um dramaturgo questiona a expressão, denunciando-a em sua relatividade. Buscando a dúvida da consciência quanto a ordens e sistemas para mostrar o que há por trás deles. Ou seja, reconhece o que é corriqueiro no espírito do tempo que lhe propomos. Brecht duvida da posição absoluta e apresenta outra, ocupada pelo interlocutor, que é relativizada. Nesse caso por uma prática narrativa. É para essa prática que olhamos com dimensões e profundidades que carecem de explicações mais detalhadas a fim de lhe pretender arredar para a prática jurídica, pelo caminho escolhido nesta pesquisa. O que nos leva ao próximo título deste capítulo, em que, para destacar o objeto dessa narrativa relativizada que nos será útil, demonstramos a sincronização de três perspectivas biográficas daquele que ocupa o centro de nosso debate.

2.2. De Berthold Eugen Friedrich Brecht a Bertolt Brecht: A Sincronização de Três Perspectivas Biográficas

É para um combate no tempo que Brecht preparou sua forma de narrar. E é o tempo o fenômeno no qual, nos envolveremos na “*adrede preparada*”²⁹ (POSADA. 2010. p.21), na qual notabilizaremos o dramaturgo³⁰ na última de três coexistentes perspectivas, para então entendermos a fração que nos será útil da narrativa épica brechtiana.

²⁹ José Antônio Pasta : “*adrede preparada*- A expressão duvidosa, talvez agradasse a ele (Brecht), que punha muito gosto no uso ambíguo de surradas formas jurídicas e burocráticas e, mais que isso, preferia passar por tipo sorna, premeditado e mesmo mal, o que definitivamente não era, a passar por uma bela alma”

³⁰Por vezes, nos esboços dos estudo que se apresentam, me referi a Brecht como poeta, e tantas outras como dramaturgo. Diante desses títulos lançados nos textos, tive a oportunidade de ser orientado pela Professora Doutora Luciana Pimenta a tomar um. O norte oferecido pela poeta, fez ver, como fazem os poetas, mais que o uso do termo. Fez perceber que: haveria esta pesquisa mesmo que não houvesse o poeta, posto que miramos na prática, descrita pelo dramaturgo. Quanto ao poeta? Dispomos ele em nosso favor! Pois, Brecht, o poeta, é lindo e existe afetado pela prática que temos em vista.

2.2.1. O tempo de Brecht

A perspectiva do tempo que tomaremos é a daquele em que viveu Brecht. Tal perspectiva nos importa bem menos que a do tempo para qual se deram suas ideias, conforme veremos no tópico seguinte deste capítulo. Entretanto é bom lembrar parte do que ele viveu para identificarmos a causa para a qual a prática narrativa épica brechtiana foi conduzida.

O início do Século XX é o cenário em que o imperialismo se impunha como etapa superior e última do capitalismo em desenvolvimento. A nova divisão do mundo colocava-se como questão. Bismark (1815/1896) havia conseguido a unidade nacional a alguns anos, e a burguesia alemã seguia na esteira do *progresso e do desenvolvimento*³¹ como potência econômica.

O capitalismo industrial, aliado ao bancário, havia formado monopólios poderosos na Alemanha e o pangermanismo apontava como ideologia nos mais diversos campos do conhecimento³². Além do fato de que, nas últimas décadas do Século XIX, foram erigidas alianças antagônicas. Daí em diante segue a história das Duas Guerras Mundiais, europeias, que conhecemos e que foi parcialmente ilustrada pelo álbum de fotos de Brecht, intitulado “*Kriegsfieber*” (bíblia ou guia da guerra contra o fascismo). Publicado pela editora alemã oriental *Eulenspiegel* oito meses antes de sua morte (dezembro de 1955) e reeditada em 2017 pela *Verso*, New York. Trata de fotos publicadas em revistas como a “*Life*”, acrescidas de seus *poemas-legendas* em fotogramas³³. No que mostramos abaixo, lê-se a legenda com o nome do ditador alemão e sua data de nascimento: “*Hitler: 20 de abril de 1889*”. Embaixo da foto, seguem quatro versos, cuja tradução aproximada é a que citamos:

Esta coisa dominou o mundo uma vez.
Seus conquistados o superaram.
Contudo, desejo que vocês não gritem de alegria por tal razão;
o útero do qual isto rastejou permanece fértil.

³¹ Sendo certo que o uso das expressões atesta provocação sobre suas finalidades. O progresso, ou o desenvolvimento de um câncer, ou de tropas inimigas revela cognição correta desses mesmos termos. Segundo Brecht: “*o autentico progresso surge quando consideramos insustentável um determinado estado de coisas (estado real). E tem como consequência a alteração desse estado*” (1978, p.21)

³² Exemplo: o texto *Aufruf an die Kulturwelt* [Manifesto ao mundo da cultura], publicado em outubro de 1914 com a assinatura de 93 cientistas, escritores e artistas de nomeada, cujo teor espelha bem o espírito nacionalista vigente.

³³ Legendas com quatro versos. Coordenava imagens e palavras de modo a provocar o leitor a pensar criticamente e a questionar seu conhecimento sobre o fascismo e o capitalismo. Na edição estadunidense, o título é “*War Primer*”,



Figura 1

Foi nesse tempo que viveu Bertolt Brecht.

2.2.2. Brecht, o revolucionário.

O dramaturgo nasceu em 10 de fevereiro de 1898 em Augsburg, na Alemanha e no centro da Baviera. Filho de um próspero burguês do ramo do papel, chamado Berthold Brecht, e de Sophie Brezing, filha de alto funcionário público. Sua mãe o batizou em sua religião, o protestantismo, com o nome Berthold Eugen Friedrich Brecht. Mais tarde o dramaturgo modificou seu nome, “deixou de lado “Eugen” e “Friedrich” e transformou seu primeiro nome em Bertolt ou mesmo Bert” (PEIXOTO, 1968. P.27). O dramaturgo se referiu a ele mesmo por “B.B” no poema autobiográfico “do pobre B.B”³⁴ (BRECHT, apud BENJAMIN. 2017. p. 58/59) e “B.B” é utilizado por seus biógrafos e críticos, como Anatol Rosenfeld no posfácio de “Cruzada de crianças” (BRECHT. 1962).

³⁴ Interpretação musical de Jorge Palma, nascida ao dirigir o espetáculo teatral "Aos que Nascerem Depois de Nós", baseado em textos de Bertolt Brecht. Disponível em 08/06/2021 no link: https://www.youtube.com/watch?v=GOIo1SElpBM&ab_channel=JorgePalma-Topic Quando tratarmos do “testemunho” de Walter Benjamin, mostraremos algo lindo que o leitor deve ter percebido em relação ao “pobre B.B”

No ano de 1914 Brecht publica curtos poemas no “Últimas Notícias de Augsburg” (*Augsburger Neusten Nachrichten*), Jornal de circulação local, que já revelavam a forma de narrar visando uma lição irônica, como “A árvore em fogo” (2003. p.4 Tradução de Paulo César de Souza)³⁵ o qual abaixo citamos:

Na ténue névoa vermelha da noite
Víamos as chamas, rubras, oblíquas
Batendo em ondas contra o céu escuro.
No campo em morna quietude
Crepitando
Queimava uma árvore.

Para cima estendiam-se os ramos, de medo estarecidos
Negros, rodeados de centelhas
De chuva vermelha.
Através da névoa rebentava o fogo.
Apavorantes dançavam as folhas secas
Selvagens, jubilantes, para cair como cinzas
Zombando, em volta do velho tronco.

Mas tranquila, iluminando forte a noite
Como um gigante cansado à beira da morte
Nobre, porém, em sua miséria
Erguia-se a árvore em fogo.

E subitamente estira os ramos negros, rijos
A chama púrpura a percorre inteira
Por um instante fica erguida contra o céu escuro

E então, rodeada de centelhas
Desaba.

Essa mesma ironia cortante que se observa no poema acima, pode ser percebida em outro acontecimento da época. Em 1916, respondendo a um professor que estava empolgado com as vitórias do militarismo alemão na primeira Guerra Mundial, Brecht escreve um trabalho “violentamente pacifista” (PEIXOTO, 1968, p. 23) sobre o verso de Horácio “*Dulce et dulcorum est pro patria mori...*”, segue parte do texto (BRECHT apud PEIXOTO, 1968, p. 29.).

“A despedida da vida é sempre difícil, na cama como no campo de batalha, sobretudo e com certeza para jovens na flor da idade. Só cabeças ocas podem levar a vaidade ao ponto de falarem de um salto fácil através do portão escuro, e isto também apenas enquanto se julgam longe da última hora. (...)”³⁶

³⁵Interpretação de Patrícia Narcizo dos Santos do texto traduzido por Paulo César de Souza. Disponível em 08/06/2021 no link: https://www.youtube.com/watch?v=EGtO4wje41Y&ab_channel=Patr%C3%ADciaNarcizodosSantos

³⁶tomados do fato de que traduzir é interpretar, conduzimo-nos pela tradução proposta por Peixoto. Resta citar o texto em seu idioma original no qual notamos diferenças que conduzem aos mesmos significados: “*Der Ausspruch, daß es süß und ehrenvoll sei, für das Vaterland zu sterben, kann nur als Zweckpropaganda gewertet werden. (...)*”

Além do texto acima, da época escolar de Brecht, também damos relevo a outra questão que o desperta, quando o dramaturgo escreveu o “Conversas de Refugiados” (BRECHT. 2017, p.35) em 1933. Trata-se de um Professor que não oferecia respostas, “limitava-se a colocar o problema com força. Dava as imagens da realidade, deixando a nós o cuidado de tirar as conclusões. O procedimento é incomparavelmente mais fecundo.”

Brecht, em 1917, foi para Universidade *Ludwig-Maximilian* em Munique, para cursar medicina e ciências naturais. Em 1918, durante sua formação, foi enfermeiro em um hospital de Augsburg no fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Sobre essa experiência comentou com o amigo russo Serge Tretyakov o seguinte: “se o médico ordenava: Brecht, ampute aquela perna! Eu respondia sim, excelência e cortava a perna. Eu vi de que maneira os médicos remodelavam as pessoas, para expedir todos de volta para o front o mais rápido possível” (BRECHT, apud PEIXOTO. 1968. p.28). Em 1922, tornou pública sua balada: A lenda do soldado morto³⁷, como um apêndice da primeira edição da Peça “Tambores da Noite” escrita em 1919 (Brecht.1986) em que tece veemente crítica ao que viveu naquele hospital.

1918 é o ano da revolta operária alemã, impulsionada pela revolução Russa e pelos soldados que voltavam dos campos de batalha também dispostos a lutar pela derrubada do regime. Brecht teve papel ativo na revolta, sendo eleito para um conselho operário, enquanto estava mobilizado como enfermeiro. Sobre a experiência também comentou com Tretyakov: “Fui membro do comitê revolucionário de Augsburg. (...). E me elegeram. Mas não tivemos, para nos orgulhar, nenhuma guarda vermelha. Não tivemos tempo de nacionalizar Bancos, publicar decretos ou fechar igrejas” (BRECHT. apud. PEIXOTO. 1968. p.28). Sobre a revolta operária alemã, mais conhecida como Revolução Espartaquista, resta ao nosso interesse as palavras deixadas por Brecht em 1919 para o Epitáfio de Rosa de Luxemburgo:

Rosa a Vermelha também desapareceu.
Ninguém sabe onde repousa o seu corpo.
Disse a verdade aos pobres
E isso fez com que os ricos a matassem.
(BRECHT apud PEIXOTO. 1968. p.29)

Nur Hohlköpfe können die Eitelkeit so weit treiben, von einem leichten Sprung durch das dunkle Tor zu reden” (BRECHT apud KNOPF. 2001, p. 65

³⁷ Interpretação Caca Rosete e execução de Cida Moreira do texto traduzido por Paulo César de Souza Disponível em 08/06/2021 no link: https://www.youtube.com/watch?v=sW3rU4yaQMk&ab_channel=CidaMoreira-Topic

1918 foi o ano em que Brecht escreveu sua primeira peça longa, *Baal* (2010), que estreou em 08 de dezembro de 1923 em Leipzig. Que, segundo o crítico Martin Esslin, foi uma resposta paródica à peça “O Solitário”, de Hans Johnst, pois: “Brecht estava em desacordo com o falso idealismo e o sentimentalismo com que Johst expôs a vida de um personagem dissoluto” (ESSLIN, 1979. p. 24).

Baal é o poeta nocivo, tóxico e desagradável. Fruto de uma época que lhe é semelhante. Brecht aponta para a natureza elementar de um tipo de indivíduo que se alimenta do prazer sem se preocupar com qualquer responsabilidade³⁸, o que pode ser atestado pela breve citação e pela imagem de um ator caracterizado (Figura 2) com a aparente repugnância de *Baal*, que abaixo seguem:

“O amor é como quando se deixa o braço mergulhado na água de um lago, com algas entre os dedos; é como a tormenta na qual a árvore embriagada começa a cantar rangendo quando é cavalgada pelo vento selvagem; é como um afogar-se no vinho num dia muito quente, e seu corpo como um vinho gelado penetra por todos os poros, e os membros são suaves como plantas no vento, e a força do impacto que se amortece é como voar contra a tempestade, e um corpo rola sobre o outro como cascalho. Mas o amor também é como uma noz de coco, que só é boa enquanto fresca, mas que se tem que cuspir quando seu sumo já foi sugado e resta apenas o bagaço amargo.” (BRECHT. 2014, p. 25)



Figura 2

³⁸ A peça de Brecht trata de um novo deus pagão, rebelde, indiferente, com medo de crianças, luxurioso e com a viciosa incoerência advinda do consumo de drogas ou poesia em excesso. Sendo uma peça de Brecht, a citação de parte não acolhe o significado que descrevemos de nossa experiência, e recomendamos que sejam confirmados pessoalmente no seguinte link: <https://www.facebook.com/edilbert.dobbelaer/videos/10211231387995643> (disponível em 08/06/2021).

Os vinte anos pelos quais passamos nesses fatos até sua primeira peça longa mostram que Brecht é filho de um industrial com formação burguesa e convencional. Mas, de certo ponto de sua vida em diante, optou pelo lado dos operários tornando-se, nas palavras do professor Fernando Peixoto: “o mais expressivo poeta revolucionário do século” (PEIXOTO 1968. p.22). Essa opção é retratada por Brecht no poema: “Expulso por bom motivo”³⁹.

“Eu cresci como filho
De gente abastada. Meus pais
Me colocaram um colarinho, e me educaram
No hábito de ser servido
E me ensinaram a dar ordens. Mas quando
Já crescido, olhei em torno de mim
Não me agradaram as pessoas da minha classe e me juntei
À gente pequena.

Assim
Eles criaram um traidor, ensinaram-lhe
Suas artes, e ele
Denuncia-os ao inimigo.
Sim, eu conto seus segredos. Fico
Entre o povo e explico
Como eles trapaceiam, e digo o que virá, pois
Estou instruído em seus planos.
O latim de seus clérigos corruptos
Traduzo palavra por palavra em linguagem comum,

Então
Ele se revela uma farsa. Tomo
A balança da sua justiça e mostro
Os pesos falsos. E os seus informantes relatam
Que me encontro entre os despossuídos, quando
Tramam a revolta.
Eles me advertiram e me tomaram
O que ganhei com meu trabalho. E quando me corrigi
Eles foram me caçar, mas
Em minha casa
Encontraram apenas escritos que expunham
Suas tramas contra o povo. Então
Enviaram uma ordem de prisão
Acusando-me de ter ideias baixas, isto é
As ideias da gente baixa.

Aonde vou sou marcado
Aos olhos dos possuidores.
Mas os despossuídos
Leem a ordem de prisão
E me oferecem abrigo. Você, dizem
Foi expulso por bom motivo.”
(BRECHT. 2003. p. 98)

³⁹ Interpretação de Odilon Esteves do texto traduzido por *Paulo César de Souza* disponível em 08/06/2021 em : <https://www.youtube.com/watch?v=NIzPRP49IeM>

Tratamos dessas marcas iniciais da biografia de Brecht pois fazem notar que, desde antes de *Baal*, as atrocidades e suas consequências não podiam mais ser ignoradas. E, dali em diante, toda a sua obra passou a ser uma guerra contra o capitalismo e contra o imperialismo. O que de fato nos engaja ou, ao menos deveria. Entretanto nosso interesse está na reflexão sobre a situação aguerrida de Brecht, em seu campo de batalha e, principalmente, em sua forma de lutar, não no objeto de sua luta⁴⁰. Pois, notamos que, por estar convencido da racionalidade marxista, Brecht, simplesmente a refletia em sua obra. Como ele mesmo afirmou aos *macarthistas* estadunidenses que o interrogaram: “não se pode escrever peças inteligentes, hoje em dia, sem conhecer as teorias de Marx.” (BRECHT. apud MACIEL. 1967. p. 9).

Precisar o discernimento entre peças de um marxista e peças marxistas é relevante pois a racionalidade da narrativa épica não está em veicular, pelo teatro, o pensamento marxista. Isso, eventualmente levaria a *Pièce a thèse*, ou peça gorda. Nesse tipo de peça o interlocutor estaria preso ao objeto que foi subjetivado no que descreve o autor que tomou do interlocutor parte da liberdade de interpretar. Como observaremos à frente na crítica feita por Adorno às peças de Sartre: um teatro de fórmulas prontas. No entanto Bertolt Brecht é um revolucionário. O que lhe impôs o dever de demonstrar que o estado das coisas pode ser alterado e o que há por traz de sistemas sociais, aparentemente complexos. E para que a revolução esperada por Brecht ocorra, ele trata de habilitar seu interlocutor a formular ou reformular suas reações referenciais diante desses estados e sistemas.

Vejamos claramente a que luta se deu a formatação da prática narrativa épica brechtiana. Para que possamos determinar que há uma luta e há uma forma de lutar. E a função deste capítulo é demonstrar determinadas qualidades da forma de narrar épica brechtiana. Mas não perderemos de vista que elas são consequentes de uma linhagem transformadora e revolucionária que inclui, ao menos, Marx, Lukács e Benjamin. Pois tais pensadores se impõe na formação da própria obra brechtiana em reflexão de um campo de batalha sobre a situação do homem diante da repressão em uma expressão artística. E é essa expressão que nos encaminha do revolucionário à perspectiva artística relacionada ao dramaturgo posto no centro do debate.

2.2.3. Brecht, o artista

A classificação do movimento artístico ao qual podemos vincular Brecht toma o longo caminho das críticas de György Lukács sobre as qualidades clássicas, naturalistas e defeitos da

⁴⁰ Não hoje.

arte expressionista e realista à causa socialista ou seus eventuais benefícios para as estratégias burguesas. Algumas críticas direcionadas ao realismo e ao expressionismo⁴¹ e outras explicitamente⁴² à Brecht. E dos textos de Anna Seghers⁴³, Ernest Bloch⁴⁴ e do próprio Brecht⁴⁵, dentre outros, em resposta a essas mesmas críticas⁴⁶. Entretanto, das notáveis discussões insinuadas, nesse momento nos interessa o fato de que elas se referem à obra brechtiana no Realismo. Contudo em um realismo formalmente aberto. É essa formalidade aberta que impõe uma breve discussão útil ao objeto desta pesquisa.

Em “O formal é pouco valorizado”⁴⁷ (BRECHT apud. POSADA. 1970, p 19-22), ao tratar da forma com a qual se expressa, Brecht afirma que menospreza as preocupações formalistas, sem nunca afastar sua atenção das inovações da forma. E indica que o aspecto formal da arte deve ser considerado unicamente em função do conteúdo daquilo que o artista queira expressar ao referir-se à realidade.

O dramaturgo indica que o realismo, que usa ou descreve, não é uma categoria formal propriamente dita. É uma relação especificamente relativizada da obra de arte com o seu interlocutor (plateia/leitor/ouvinte/diretor/ator/cenógrafo...) sobre a realidade. Essa perspectiva também se registra no seguinte argumento brechtiano sobre as formas literárias: “Através de formas literárias há que questionar a realidade, não a estética, nem mesmo no realismo” (BRECHT. Apud. KNOPF. 2003, p. 222).⁴⁸

Vejamos que nesse ponto há uma clivagem determinante para nosso objeto, que é a forma no realismo operado por Brecht não possuir, em si, valor e não pode pretender a autonomia completa em seu favor. Pois mostrar a realidade refere-se só ao fato de que o artista está obrigado, por razões de seu ofício, a buscar meios de modelar a realidade⁴⁹.

⁴¹ G. Lukács, “*Grosse und Verfall des expressionismus*”, *Grandeza e Decadência do Expressionismo (1934)* em *Probleme des Realismus*, Berlin, 1955, p.14.-183) 1967.p. 236. Traduzido parcialmente por Francisco Posada. 1970. p. 19)

⁴² Como o texto em que se refere a obra de Brecht como de caráter meramente experimental (G. Lukács, *Internationalen Literatur-Deutsche Blätter*, em números editados no inverno de 1944-45) - Traduzido parcialmente por Francisco Posada. 1970. p. 17.

⁴³ O mais notável artigo nesse sentido: *Ein Briefwechsel zwischen Anna Segher und György Lukács*, em G. Lukács, *Problème des Realismus*, p. 240 a 270. - Traduzido parcialmente por Francisco Posada. 1970. p. 17.

⁴⁴ Exemplos de artigos nesse sentido: E. Bloch. *Erbschaft Zeit*, Edição aumentada, “*Frankfurt sobre o memo*”, 1962, pag 246 e seguintes. - Traduzido parcialmente por Francisco Posada. 1970. p. 17.

⁴⁵ Exemplo: notas do Diário de Brecht do dia 18 de agosto de 1938.

⁴⁶ Depois de conhecer as obras de Brecht do tempo da emigração, Lukács parece mudar sua opinião. “*Quando regresssei a Hungria. E tomei conhecimento de peças como a alma boa de Set-suan, Mãe Coragem, etc., e mudei fundamentalmente minha concepção*” (*die Skizze einer Geschichte der Neuen Desutschen Literatur*, Neuwied an Rhein, Berlin-Spandau, 1962. - Traduzido parcialmente por Francisco Posada. 1970. p.18.

⁴⁷ “*das formale eher gering geschätzt.*”

⁴⁸ Texto original: *Über literarische Formen muß man die Realität befragen, nicht die Ästhetik, auch nicht die des Realismus.*” BRECHT apud KNOPF. (2003, p. 222).

⁴⁹ Esse parágrafo, além de descritivo, guarda na semelhança com outro sobre realismo jurídico, redigido no capítulo anterior: o fato que os torna confluentes em relação ao papel da forma na expressão de ambas as racionalidades.

Assim o realismo de uma obra de arte depende de vários fatores do processo social que devem ser aplicados de forma viva aos seus interlocutores, sejam eles procedentes da arte ou de outros campos, para que esses mesmos interlocutores dominem e transformem a realidade. Pois o objeto dado pelo revolucionário ao realismo foi: “tornar o mundo real manejável para o espectador” (BRECHT. 1988. Pag.168). Tais objetivos podem ser percebidos ao longo de toda obra de Brecht, sendo bem visualizados, enquanto prática, em um dos textos em que os descreve: “Pequeno organon para o teatro”, mais precisamente em sua 22ª orientação;

A atitude deve ser crítica. Perante um rio ela deve ser regular seu curso. Diante uma árvore frutífera, em enxertá-la, perante a locomoção, construir veículos de terra e ar, perante a sociedade em fazer uma revolução. As nossas representações do convívio humano destinam-se aos técnicos fluviais, aos farmacêuticos, aos construtores de veículos e aos revolucionários, a quem convidamos a virem aos nossos teatros, e a quem pedimos que não se esqueçam, enquanto estiverem conosco, dos seus respectivos interesses (que são uma fonte de alegria); poderemos assim entregar o mundo a seus cérebros e a seus corações, para que o modifiquem a seu critério.” (BRECHT, 2005. p. 135)

Ou seja, a obra “é”, no sentido de que existe uma obra de arte. Mas, ela é “para”. E assim, deve representar a realidade dos técnicos fluviais, dos farmacêuticos, dos construtores de veículos e dos revolucionários para “ser”. E para o dramaturgo incorporar essa dupla finalidade em sua arte, nela passa a incidir uma prática relativizada na qual o fim, tanto filosófico quanto narrativo, daquilo sobre o qual discorre ainda será estabelecido a cada nova expressão dos elementos à disposição.

A narrativa exposta pelo dramaturgo é sempre, e por fim, só o início de uma forma de ver o mundo onde já está seu interlocutor. Contudo, continua a ser teatro e tem que ser divertidíssima. Principalmente porque se projeta em favor de uma causa assumida pelo revolucionário, descrita parcialmente no tópico “Brecht, o revolucionário” e em frases como: “não falamos em nome da moral, mas em nome dos prejudicados” (BRECHT. apud. ROSENFELD. 2019, p. 83). É nesse ponto que há uma partícula que nos interessa destacar, uma perspectiva sobre o divertimento.

Os filhos de uma época, eminentemente produtiva, como a que ainda estamos, devem ser entretidos com o que há de mais produtivo. Que é uma atitude crítica em face de histórias que narram as adversidades do convívio social. De tal forma que começando a estranhar tantas coisas que, pelo hábito, se afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convençam da necessidade da intervenção transformadora. Dessa forma a busca do artista, no realismo que opera, é a de uma expressão capaz de caracterizar determinada sociedade em sua relatividade histórica para demonstrar a sua condição ao seu agente. Será a descrição de alguns elementos dessa busca, em uma prática, que nos conduzirá no subtítulo vindouro em que sincronizamos

nosso objeto na terceira das perspectivas coexistentes que tomamos de Brecht para uma expressão do objeto narrativo que arredaremos em direção de uma análise propositiva e prática para dizer o direito⁵⁰. Que, como veremos em seguida, trata-se de uma conjectura que reconhece a relação intrínseca de meios para dois fins coexistentes: ser e representar.

2.2.4. Brecht, o narrador épico

Alguns dizem: vocês só modificam a forma, não o conteúdo. Outros têm a sensação: você, ainda mais, sacrifica o conteúdo à forma, isto é, à forma convencional. É que muitos ainda não se convenceram de que conservar as velhas formas convencionais em face dos imperativos sempre renovados do ambiente em constante mudança é também formalismo (BRECHT. *apud* A. Rosenfield. 2019, p. 83)

Os aspectos narrativos que colocaremos em análise são alguns produtos de nossa tentativa de síntese daquilo que nos orienta diante da prática descrita e utilizada por Brecht. Contudo, antes deles, desvendemos o vilão dessa longa aventura do drama brechtiano: Aristóteles.

A estrutura narrativa pela qual nos conduzimos, aquela designada por Brecht de ante aristotélica, colocaria em questão a definição dos gêneros literários, se tomássemos esse nome para lhe definir. Não faremos isso. Os momentos fundamentais da estrutura narrativa proposta por Brecht são, sempre e necessariamente, os mesmos que Aristóteles reconheceu na tragédia grega: o começo, meio e fim. Nesse sentido, tomemos a estruturação proposta pelo estagirita, da imitação em um *todo* que é a tragédia, na citação que abaixo tomamos do *Poética* (ARISTOTELES. 1950)

Já estabelecemos que a tragédia é a imitação de uma ação completa que forma um todo e tem uma certa extensão: na verdade, pode ser um todo e não ter extensão. Ser um todo é ter princípio, meio e fim. Princípio é aquilo que, em si mesmo, não sucede necessariamente a outra coisa, mas depois do qual aparece naturalmente algo que existe ou virá a existir. Pelo contrário, fim é aquilo que aparece depois de outra coisa, necessariamente ou na maior parte dos casos, e a que não se segue nada. Meio é aquilo que é antecedido por um e seguido pelo outro. Portanto, é necessário que os enredos bem estruturados não comecem nem acabem ao acaso, mas sim apliquem os princípios anteriormente expostos. (Aristóteles, *1450b- 20/35*)

⁵⁰ Certamente, a “jurisdição”, é um substantivo que se relaciona ao que observamos e se adéqua muito bem ao objeto. A expressão “jurisdição” refere uma ação: “Dizer o Direito”. E assim, apenas consideramos que lhe caberia melhor performance em uma estrutura verbal conforme sua origem. De outro ponto, o termo “dizer” favorece as inter-relações com a expressão.

Em vista da manutenção da estrutura descrita acima por Aristóteles percebemos na narrativa brechtiana um destaque⁵¹ e não um antagonismo. O qual, como veremos nas propostas que perfilam os tópicos posteriores, está no *clímax* capaz de envolver e, conseqüentemente, no terceiro elemento da estrutura fraseada acima: o seu fim. que, na tragédia grega, é sua resolução.

A mola de evolução do pensamento teórico de Brecht, que temos em vista, destaca-se do modelo aristotélico de teatro quanto ao seu “*fim*”, mas não o nega. Antes pelo contrário o alarga, uma vez que depois daquilo que seria o término de uma narrativa brechtiana deve seguir outro fator, que tange à vontade transformadora advinda do conhecimento adquirido.

Vejamos então que o dramaturgo tem por meta a prática de um esclarecimento crítico em confluência com a diversão no *fim de sua expressão*. Esse esclarecimento confluyente à diversão é estabelecido por Brecht no que chama de: “o prazer próprio da idade científica” (BRECHT 1967. Apud. MACIEL, p. 13) que é o prazer do aprendizado. Esse é o sentido que podemos observar, por exemplo, no esquema em que Brecht opõe as características do teatro tradicional às daquele que designou de épico, ao comentar sua ópera: *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (BRECHT. 2005, p. 31);

<i>Forma dramática de teatro</i>	<i>Forma épica de teatro</i>
A cena “personifica” um acontecimento	narra-o
envolve o espectador na ação e consome-lhe a atividade proporciona-lhe sentimentos leva-o a viver uma experiência o espectador é transferido para dentro da ação	faz dele testemunha, mas desperta-lhe a atividade força-o a tomar decisões proporciona-lhe visão do mundo é colocado diante da ação
é trabalhado com sugestões os sentimentos permanecem os mesmos parte-se do princípio que o homem é conhecido o homem é imutável	é trabalhado com argumentos são impelidos para uma conscientização o homem é objeto de análise
tensão no desenlace da ação uma cena em função da outra os acontecimentos decorrem linearmente	o homem é susceptível de ser modificado e de modificar tensão no decurso da ação cada cena em função de si mesma decorrem em curva
<i>natura non facit saltus</i> (tudo na natureza é gradativo) o mundo, como é o homem é obrigado suas inclinações o pensamento determina o ser	<i>facit saltus</i> (nem tudo é gradativo) o mundo, como será o homem deve seus motivos o ser social determina o pensamento

Reparamos, no destaque acima, a busca pelo esclarecimento racional de uma decorrência em curva na qual a forma, designada por Brecht de dramática de teatro, envolve o público na

⁵¹ Importa saber que Brecht não é o primeiro a qualificar um destaque nessa qualidade estética percebida e descrita por Aristóteles. O esquema em cinco atos de Shakespeare, cheio de tramas secundários, está perfeitamente enquadrado na estrutura aristotélica, mesmo não tendo o em só um ato o momento fulminante de precipitação dos acontecimentos encadeados – característico das tragédias gregas.

ação por lhe impor emoções vividas pelos personagens representados na cena. Enquanto a forma designada de épica narra com o público, tornando-o ativo naquela expressão, despertando sua ação e impondo-lhe decisões. Ou seja, junto da vivência da identificação de um público observador, temos o raciocínio de um público colocado em face da ação e cujas emoções são estimuladas a se tornarem atos de conhecimento para uma decisão.

O artista, revolucionário, distingue prazeres para enfatizar os que incluem o gozo de saciar a sede de adquirir novos conhecimentos. Esse é o prazer estético que o dramaturgo persegue. Afinal, a luta revolucionária de Brecht leva a determinada posição ideológica e política. Sua prática se deve a necessidade de racionalização das relações humanas na qual fundamenta suas ideologias concretas. E, principalmente, à tentativa de uma inovação do teatro que responda a essa mesma necessidade através da dialética que elogia, nos termos do poema que abaixo citamos:

E l o g i o D a D i a l é t i c a

A injustiça vai por aí com passe firme.
Os tiranos se organizam para dez mil anos.
O poder assevera: Assim como é deve continuar a ser.
Nenhuma voz senão a voz dos dominantes.
E nos mercados a espoliação fala alto: agora é minha vez.
Já entre os súditos muitos dizem:
O que queremos, nunca alcançaremos,

Quem ainda está vivo, nunca diga: nunca!
O mais firme não é firme.
Assim como é não ficará.
Depois que os dominantes tiverem falado
Falarão os dominados.
Quem ousa dizer: nunca?
A quem se deve a duração da tirania? A nós.
A quem sua derrubada? Também a nós.
Quem será esmagado, que se levante!
Quem está perdido, que lute!
Quem se apercebeu de sua situação, como poderá ser detido?
Os vencidos de hoje serão os vencedores de amanhã.
De nunca sairá: ainda hoje.
(BRECHT. 2003. P 72)

Então, naturalmente, é verdade que Aristóteles descreveu os momentos essenciais da estrutura dramática e os apontou numa experiência de ordem emocional⁵². Entretanto, na prática narrativa que temos em vista o que se analisa não é o ilustre *adversário* representado pela figura aristotélica, e sim sua degenerescência concreta tomada pela prática conduzida a um fim. Fim

⁵²Designado por Aristóteles de catarses e define como a purgação das emoções de piedade e temor (1452b 30-1453a 22)

esse que é determinado pelas referências de sua narração e não por seu sentido, em detrimento do prazer dialético que faz, segundo o entendimento que notamos na poesia acima citada, quem se apercebeu de sua situação não poder ser detido ao transformá-la. Logo, Brecht não suprime nada da estrutura dramática aristotélica, contudo, trata de enfatizar o prazer da diversão. Ou seja, da experiência estética consequente dessa mesma estrutura.

Resta como desengano observar que é justamente na descrição sistemática do drama grego, cuja prática devemos aos gregos e a teoria a Aristóteles, dentre outros, que está a arma para defender a renovação da estrutura usada pelo revolucionário, que é o gozo colocado por Brecht como aprendizado a serviço da transformação. E, diante de todos, Brecht “apelidou seu inimigo de aristotelismo” (MACIEL. 1967, p. 15), além de tomar desse mesmo professor macedônio o termo épico, o qual qualifica uma ação heroica, para designar suas peças que permanecem essencialmente dramáticas, embora com abertura da ação e dialeticamente orientadas.

O que nos importa dar relevo quanto ao que arredamos do teatro épico, ante aristotélico ou brechtiano, não é a preocupação com a consequência da palavra que o refere. Mesmo Brecht tendia, no fim de sua vida, a abandonar o termo *ante aristotélico*. Olhamos para seus sentidos. O que de fato e não coincidentemente harmoniza todo o entendimento dessa jornada, feita em forma de pesquisa, na qual nos envolvemos com sentidos para afetar novas referências.

Sendo o prazer com o aprendizado um sentido possível, podemos crer que Brecht pretendeu ampliar na estrutura dramática, portanto aristotélica, seu caráter cognoscitivo. Uma ampliação resultante da percepção das forças sociais como protagonistas e antagonistas dos conflitos expressados e que, por isso, dispõe de estruturas amplas em suas práticas narrativas capazes de representar a sequência de seus movimentos. Tomando essa direção há a representação de relações inter-humanas, que é o objeto essencial do drama clássico e da “peça bem-feita”. Mas há também as determinantes sociais dessas relações a confluírem em seus resultados. Em defesa de sua prática, no sentido que dispomos, Bertolt Brecht ostenta a forma épica de sua narrativa sob a seguinte afirmação:

Hoje, quando o ser humano deve ser concebido como *essemble* (conjunto) de todas as relações sociais, a forma épica é a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para a dramaturgia a matéria de uma ampla concepção do mundo(...) O homem concreto pode ser compreendido somente à base dos processos dentro e através dos quais existe. (BRECHT. apud. ROSENFELD. 2019, p. 82)

Tais fundamentos levam à percepção de uma racionalidade em que a intenção comunicativa deve dispor de meios abertos de construção recíproca de objetos e métodos. Meios

derivados da percepção do fim de sua prática, que se destaca por reconhecer que é construída enquanto é expressa em uma representação em processos dentro e através dos quais existe.

O adversário escolhido por Brecht não foi Aristóteles, muito menos os gêneros sistematizados pelo estagirita. A escolha foi a forma de se conduzir o esquema dramático tradicional por uma narrativa com um fim inexoravelmente reduzido pelas opções de um processo de reprodução da expressão. E para isso Bertolt Brecht, ao fazer sua arte permanentemente revolucionária, constituiu uma teleologia narrativa em uma racionalidade ricamente fundamentada por textos, mais teóricos que artísticos, e por análises de alguns dos mais brilhantes filósofos e críticos literários como os que citamos nesta pesquisa.

É a racionalidade da prática brechtiana, que escolhemos designar de épica, que nos servirá como engrenagem para o movimento de construção de uma perspectiva para o dizer o direito, ao fluirmos pelo caminho específico de sua narrativa que nos leva, objetivamente, para a questão de transformar o significado/sentido em significante/referência (que é um reflexo da expressão que trata da transformação do significante em significado). Para explicar essa questão, nos deteremos em uma perspectiva na qual a prática narrativa de Brecht é percebida e, tanto quanto possível, resumidamente introduzida por duas questões que designamos de propostas.

2.2.4.1. *Dois propostas*

A primeira proposta que tomamos de nossa perspectiva é a integração à expressão que como veremos é seu fim didático. E a segunda, que conflui duas técnicas sobre a primeira: o *gestus* e o *distanciamento*.

2.2.4.1.1. *A primeira proposta: a integração*

Cabe lembrar a que se refere o termo “teatro épico”. Giovana Pozzi, Coordenadora Geral do Centro Acadêmico do Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul expõe a forma com a qual o termo surge ao se referir, pejorativamente, ao teatro político de Erwin Piscator (1893-1966) e é empoderado e transformado por Brecht.

Possam imaginar vocês o alvoroço que esse posicionamento de Brecht causou na burguesia alemã na primeira metade do século XX. E Brecht não estava sozinho nisso. Antes mesmo dele, Piscator já denominava seu teatro de político, recebendo duras críticas na época. Inclusive, é a partir de uma das críticas a peças de Piscator que surge o termo “épico”, de forma pejorativa: para não dizer que era ruim, pois não era teatro dramático, os críticos chamaram de épico. Pois então se para a burguesia “teatro épico”

era teatro ruim, aos revolucionários, aos explorados e aos oprimidos, esse era o teatro que interessava. E foi justamente disso que Brecht se embandeirou ao denominar o que fazia de teatro épico, hoje conhecido mundialmente. (POZZI. 2021)⁵³

Assim a forma *política*⁵⁴ de teatro, que denominaram de épico, foi introduzida pelo diretor teatral Erwin Piscator (1893-1966) e por Brecht. O termo “épico” vem sendo utilizado em uma acepção técnica significando narrativo em um sentido que se destaca⁵⁵ do teatro tradicional ou aristotélico na forma com a qual integra todos os comunicantes.

Integrar, da forma com a qual operaremos, é envolver os comunicantes. O que já nos permite demonstrar em qual percepção de Brecht, da teoria dramática aristotélica, reside o realce que nos será útil à construção de um paradigma para o *dizer o direito*.

Brecht aponta em seus estudos⁵⁶ que, no sentido tradicional ou aristotélico, o expressar-se é representado pela ação em atualidade: os personagens vivem o seu destino pela primeira vez, “os atores não reproduzem, narram ou relatam o destino de César, de Maria Stuart ou de Macbeth, mas vivem o drama deles, cada noite de novo, na atualidade da representação” (ROSENFELD, 1967. p. 48). O *expressar-se* é transformado de tal modo, que resta à narrativa apenas o personagem “em um destino que tem o movimento de onda que carrega o público consigo”. (BENJAMIN 2017. p. 44).

No sentido aristotélico, segundo essa perspectiva, o autor está ausente. O atuante deve ser o personagem e viver agora seu destino. Cada cena deve motivar a próxima, encadeando-a em um fluxo contínuo, pois, por exemplo, sem um narrador saltos e interrupções desconectariam o desenvolvimento autônomo dessa trama. E assim, a narração serve para enredar o público pela inexorabilidade do movimento mostrado pela verossimilhança e da lógica interna daquele processo que busca a ilusão de realidade.

⁵³ Esquerda Diário – Movimento revolucionário dos trabalhadores (MRT). 28/03/2021 às 14 hr em: https://www.esquerdadiario.com.br/123-anos-de-Brecht-licoos-de-um-artista-revolucionario-para-2021?fbclid=IwAR3ObzLI86jodwtaUa_afzDp4u081Y2ZllGhdB4aZ4LvyRiC3Ircn2ZoF88

⁵⁴ Sobre o teatro político de Brecht, Iná Camargo Costa (2010. 15(13),214-233) chega a afirmar que a burguesia “até admite a discussão teórica da luta de classes, mas na hora que a luta de classes assume o palco do teatro, acende o sinal vermelho porque, para ela, isso não é teatro”

⁵⁵ Brecht, também se referia a sua prática teatral como não, ou anti-aristotélica. Contudo, a fim de não delongar em explicações que merecem atenção em estudos próprios, como os de Mário Fernando Bolognesi (2002), basta observar que o nome Épico, o qual “B.B” tomou para título de seu método (e que escolhemos para essa função), é também uma das categorias propostas por Aristóteles (Poética, “1447 a”, em diante) o que indicia, com certa ironia, destaques e não diferenças.

⁵⁶ Principalmente em: “*Nichtaristotelische Dramatik und wissenschaftliche Betrachtungsweise*”, in Werke 22-1, p. 168-9./ “*Über die Möglichkeiten Nichtaristotelischer Dramatiken*”, in Werke 22-1, p. 169-70./ “*Kritik der 'Poetik' des Aristoteles*”, “*Grenzen der nichtaristotelischer Dramatik*”, “*Die Kausalität in nichtaristotelischer Dramatik*”. *tratamos aqui da primeira parte do Volume 22, p. 171-2 e 395-6.* Selecionado e traduzido por: Luciano Gatti em “*Dramaturgia não-aristotélica- Bertolt Brecht*” (Artefilosofia, Ouro Preto.14, Julho 2013)

A crítica de Brecht da estrutura tradicional ou aristotélica de narrativa está nesse sentido rigoroso, em si fechado, que essa estrutura impõe. A estrutura aristotélica que está sob crítica é aquela que tem que enredar sua expressão e o público intensamente com os personagens, suas situações e emoções para “criar uma interação de descarga emocional no extravasamento de afetos pela empatia no alvoroçado destino dos heróis.” (BENJAMIN. 2017, p. 44). Nessa prática, a integração com o público está na busca de uma catarse capaz de aliviar as paixões e tensões excessivas pela vivência simbólica do personagem feita naquela narrativa que, por empatia, levaria o interlocutor ao termo médio ensinado pelos filósofos gregos, mais especificamente ensinado ao Nicômaco por seu pai. (ARISTÓTELES, 1106a).

Já Brecht não pretende entregar seus heróis a um destino inexorável. Também não entregará ao espectador uma vivência teatral sugestiva.

A empatia do interlocutor não será mais aquela da identificação da dramaturgia aristotélica criticada por Brecht: ela se dará por sua própria condição que deve expressar justamente essa intersubjetividade. Os interlocutores devem, juntos, ter condições de assumir uma postura crítica e controladora da peça que pode ser tanto comparada com o mundo real quanto criticado por ele. O objetivo, portanto, “é tornar o mundo, ou seja, o mundo real, manejável para o espectador”. (BRECHT. 1988. Pag.168).

Quanto às emoções resta dar relevo ao que bem advertiu o dramaturgo em sua *IX Tese* sobre a tarefa da empatia nas artes teatrais ao estruturar-se em sua prática:

IX – Apesar disto, ela de modo algum afasta, como se poderia temer, as emoções do âmbito da arte. Na verdade, ela transforma, sem piedade, o papel social das emoções, que, hoje, jogam a favor dos dominantes. Com o afastamento da empatia de sua posição dominante não há um declínio das reações emotivas, as quais derivam dos interesses e os fomentam. É justamente a técnica de empatia que permite promover reações emotivas que não tenham a ver com os interesses. Uma apresentação que renuncie em larga medida à empatia permitirá uma tomada de posição calcada em interesses reconhecidos, e precisamente uma tomada de posição cujo lado emotivo esteja em harmonia com seu lado crítico. (BRECHT. 1988. P. 175-6),

Nessa *IX Tese* percebemos que o teatro épico de Brecht tem estrutura de integração do *expressar-se* ao público que se obriga a um realce em relação ao sentido dramático aristotélico posto em análise. Pois em si, o sentido emotivo deve ser ampliado ao ponto em que esteja em harmonia com seu lado crítico. Tem que permitir o rompimento das chamadas unidades de ação, tempo e lugar. A trama da narrativa é repleta de episódios que não se integram na linha de uma ação una, contínua, de tempo reduzido e lugar fixo (ROSENFELD, 1967, p.50). Pode utilizar um narrador, aparente ou não, para concatenar tramas sem uma conexão causal rigorosa que não a própria intenção comunicativa de integração coletiva de um *expressar*.

A causa de integração do discurso do *atuante* deve ultrapassar o diálogo interindividual. O expressar-se para alguém vem com multiplicidade de elementos cênicos, temporais, espaciais, narrativos, visuais e imaginários para se sobrepôr à exposição puramente declamada. E deve oferecer uma integração entre os interlocutores na qual seus envolvimento se deem em decorrência do quão divertido é ser afetado por *sentidos* com os quais já coabitava no mundo, mas não sabiam ou sabiam, mas não os viam como algo que pudesse ser manejado. Dessa forma a proposta de Brecht que expomos e que escolhemos designar de integração é pedagógica. Uma vez que se relaciona à intersubjetividade dos comunicantes na criação das referências a serem concluídas na medida em que os afetem. Pois o teatro épico não é nem um teatro de tese nem um teatro edificante, como bem adverte Roubine (ROUBINE. 1998, p 154). Esse tipo de acusação, às vezes articulada, dá mostras de completo desconhecimento do pensamento e da prática de Brecht. Embora sugira que é preciso agir o dramaturgo não diz como. Não propõe modelo a ser imitado. Não enuncia doutrina moral. Brecht oferece um universo crítico, resolutivo e relativizado. Propõe a capacidade de explorar análises possíveis e relativas do mundo em que estão os comunicantes levando em conta suas narrativas, situações e personalidades. E assim, de fato não precisa se ater a codificação dos fatos sociais, contudo nunca pode a perder de vista. Em seu texto “*Dramaturgia não-aristotélica e modo científico de observação*”, por exemplo, Brecht descreveu uma forma, em que mostra aspectos que parecem naturais mais não o são, ao se referir a um despejo, Vejamos:

(...) Dito de modo técnico: como se pode tornar um despejo estranho, sendo que é um processo que ocorre em massa em nossas grandes cidades? Um homem uniformizado traz uma carta segundo a qual os locatários devem colocar seus móveis na rua. Isto não é razoável? Não acontece há muito tempo? Sim, é assim há muito tempo. É natural então? Não, não é natural. É assim agora, é assim há muito tempo, mas, por exemplo, não é assim desde sempre. Ninguém levava uma tal carta ou uma placa de pedra com tal conteúdo a uma caverna da Idade da Pedra. O mesmo também não acontecia em uma cabana de camponeses da Idade Média. É claro que sempre se expulsavam as pessoas, mas não desse jeito. O homem enviado até lá não era incumbido pelo Estado de entregar a carta. As pessoas que deveriam se mudar tinham outra relação com ele e assim por diante... (Brecht. 2013, p. 168-9)

O texto que citamos, enfatiza essa necessidade de se oferecer um sentido relativizado, no qual a inexorabilidade dos fatos sociais, nesse caso referidas no despejo, será posta em discussão pelo interlocutor oferecendo-lhe perspectivas referenciais até então despercebidas:

(...) A evacuação de uma residência é um processo de massa e, como tal, de significado histórico. Eu tenho que apresentá-lo de tal modo que seu significado histórico possa ser reconhecido. Como tal processo de massa (seu caráter de massa, por si mesmo, já o torna um momento da história), ele só afeta um determinado desempregado como se ele

fosse um certo X. Também se poderia dizer que o despejado só poderia ser apresentado em sua “qualidade de X”, ou seja, em sua não determinidade, massividade e ausência pessoal de qualidade, ou seja, como o desempregado X. Mas isso seria falso. Faz parte do processo histórico (de tal despejo) que o despejado seja um X; aqueles que o despejam, o proprietário e as autoridades, o despejam como um X. Mas também diz respeito a essa situação que X seja um homem particular e determinado, com qualidades determinadas, inteiramente diferente de todos os outros despejados. Digamos que ele se chama Franz Dietz. Sendo assim, sua luta consiste justamente em lutar contra ser um X, um número para o registro, uma letra a mais para o proprietário, para o qual, naturalmente, é indiferente se essa letra que toma uma residência tem um bigode loiro ou negro, se é saudável ou doente e assim por diante. A luta de Dietz contra o tratamento como um X é justamente o processo histórico; como Dietz se utiliza de seu caráter de massa que o degrada a um X, como ele escapa a este apagamento, a esta desumanização, isto é história (...) (BRECHT. 2013, p. 169)

Esse caráter de massa que degrada Dietz a um “X”, é o objeto que o teatro épico busca assimilar e integrar em uma nova forma, no mundo onde já está o interlocutor, entrecortando-o pela consciência de relatividade e interdependência social dos seres e acontecimentos.

O ator, por exemplo, deve mostrar-se atuando para tornar o sentido por trás de sua atuação o tema da compreensão ali disposta. O *expressar-se* deve ser construído pela percepção concreta do atuante de estar no corpo da sociedade a quem fala e desse lugar manifestar, mais especialmente, os elementos gestuais revelados em um *flash* de reprodução de uma ação humana, de atitudes e palavras em uma condição em que está sua intenção. Nesse sentido, Walter Benjamin afirma que: “a peça épica é uma construção que deve ser observada racionalmente e na qual as coisas devem ser reconhecidas; por isso, sua representação deve favorecer este olhar.” (BENJAMIN. 2017. p 19).

A integração deste gestual, imagético ou não, disposto a mostrar discursos só seria efetiva em relação a um *expressar-se* no qual o sentido não é apenas transmitido, mas gerado ao ponto de ser percebido pelos interlocutores, que já existe e coletivamente será revelado. O que remonta sua estrutura pedagógica e a distinção quanto à interpretação ser um fim inquestionável que se destaca da vontade do expressar-se como fenômeno na *práxis* épica. Pois a interpretação está por vir, mas a princípio ainda não deve ser referenciada. Contudo, estando repleta de sentidos, será referenciável ao ponto de derivar em alguma ressignificação naquele sujeito que sobre ela refletirá.

Observemos que a expressão pode ser entendida como a transformação do significante em significado por meio de uma representação, pois é encontrar-se diante de algo, compreender e dizê-lo em discurso e ação. Há um sentido no expressar-se, que segundo Heidegger: “é esse sobre-o-quê estruturado pela pré-ocupação, pela previsão e pela preconcepção por meio das quais ele se estrutura como projeto. É a partir disso que algo se torna compreensível como algo” (HEIDEGGER, 1976, p. 201). É uma busca de se fazer entender com estruturas mediadas por

significantes, pois o sentido de uma coisa é a coisa, e não aquilo que foi usado para a ela se referir, “o sentido de um beijo é o afeto” (GELVEN, 1989, p.98), e o afeto é – ele mesmo – algo que tem sentido em outras referências. Já, a narrativa épica, trata de uma prática na qual o sentido, que é o significado, passa a conduzir a criação de significantes nos interlocutores. Ou seja, é a transformação do significado em significante em um reflexo conduzido da linguagem. Damos um beijo para mostrar afeto. A forma de narrar de Brecht mostra que somos afetados e espera, dentre tantas outras coisas, que criemos este “*ato beijo*”, seja ele qual for.

Para nossa perspectiva é o conhecimento a ser referido e não reencenado que determina a atuação brechtiana, seu conteúdo, arquitetura, pausas, ênfases e recursos cênicos. Tudo para tornar sentidos possíveis de serem citados naquilo que anteriormente designamos de *Flash* e que o dramaturgo chamou de *gestus*.

2.2.4.1.2. A segunda proposta: o *gestus* e o distanciamento

Gestus é a primeira prática que incide sobre o que chamamos de proposta de integração do público à comunicação que é, conforme demonstramos, pedagógica.

A simplicidade com a qual se opera o *gestus* na obra do dramaturgo é paradoxal e inerente à sua sofisticação. Desta forma cabe iluminar detalhes para convergirmos a uma percepção, resumida, do que nos será útil.

Brecht, em seu texto: “Sobre poesia sem rimas com ritmos irregulares” (1939), reflete sua pesquisa dos textos Aristotélicos (mais especificamente do “*POÉTICA*”. 1448a) e trata das pistas da estratégia “desta nova técnica de linguagem, tanto do verso, quanto da prosa, que ele chama de gestual” (BOLLE. 1977), durante sua criação do teatro épico, antes de sua teoria estética que se daria a partir dos anos 1950.

O verbo da ação daquele que atua deve impregná-lo. Como na frase: “arranca o olho que te aborrece” que pode ser expressa com maior força gestual da seguinte maneira: “se teu olho te aborrecer, arranca-o!” (BRECHT. 2005, p. 237).

Brecht usa justamente o exemplo acima, tomado da tradução de Lutero da Bíblia (1980. Matheus 5:29, 30), para tratar dessa função condutora da linguagem com a qual carrega sua forma de narrar. E indicia, o quanto nos basta no momento, seus significados em vista da escolha do termo latino *gestus* para se referir também ao termo empregado por Cícero (106 A.C/ 43 A.C), para a “atitude do corpo”, em particular “os gestos dos grandes atores” (2016. I, 126-8. P.268/270).

A proposta do dramaturgo é representar por meio de gestos encontrados na vida cotidiana que devem ser reformulados em hipóteses. Em uma espécie de laboratório de sentidos em que se exclui os gestos ilustrativos, como o descrever do tamanho do pepino, ou o gesto individual – *geste* – “expressos no lugar de palavras, como o curvar-se para frente a fim de concordar. Interessa apenas o gesto em manifestações emotivas, tais como desprezo e perplexidade” (BRECHT. apud, BOLLE, 1977, p. 394).

Outro exemplo de *gestus* pode ser tomado da interpretação da atriz Helena Weigel (1900/1971), uma das mais importantes atrizes de sua geração, ao dar sentido a Mãe Coragem na peça “Mãe Coragem e Seus Filhos” (BRECHT. 1941). Referimo-nos a uma cena na qual a personagem precisou conter-se para não reconhecer o filho perante os soldados e poder então salvar o resto da família. E mesmo com todos salvos tenta negociar um valor de sua soltura com o capitão, mas perde muito tempo regateando e “Queijinho”, seu filho, morre. Quando todos se afastam ela explode. Mas não da maneira exagerada e imitativa do arquétipo universal da “mãe que perde o seu filho”, debulhando-se em lágrimas, como o esperado na cena dramática aristotélica e sim em um *gestus*, alterando a posição da coluna vertebral para irradiar energia.

Esta cena é ilustrada pela foto “O grito mudo”, que abaixo colacionamos.

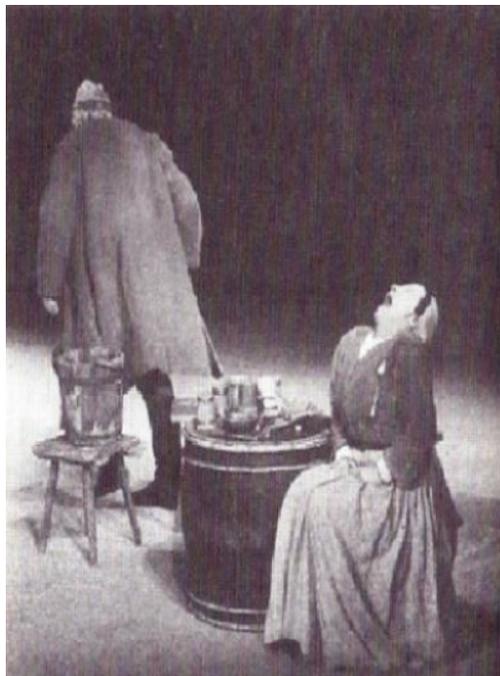


Figura 3:

Assim, demonstramos que o *gestus* não é propriamente um gesto. O que bem explica o dramaturgo no texto que abaixo segue;

Falando de *gestus*, não se pretende falar de gesticulação (Gestikulieren); não se trata de movimentos das mãos no intuito de frisar ou explicar a fala, mas sim de atitudes gerais. Uma linguagem é gestual (*gestisch*) quando se fundamenta no *gestus*, quando revela determinadas atitudes do indivíduo que fala, assumidas perante outros indivíduos. (BRECHT.1978. p. 213, tradução parcial em BOLLE, 1977, p. 394)

O *gestus* deve ser símbolo citável uma vez que é *atitude assumida perante outros indivíduos*. É o sentido social daquele movimento a ser referenciado pelos componentes da comunicação. Em seus estudos sobre o tema Brecht aponta a seguinte condução sobre esses gestos sociais:

Nem todos os gestos são “gestos sociais”. A atitude de defesa perante uma mosca não é em si própria um gesto social; atitude de defesa perante um cão pode ser um gesto social, se por meio dessa atitude se exprimir, por exemplo, a luta que um homem andrajoso tem que travar com cães de guarda. As tentativas para não escorregar numa superfície lisa, só resultam num gesto social quando alguém, por escorregadela, perde a sua compostura, isto é, sofre uma perda de prestígio. O gesto de trabalhar é sem dúvida um gesto social, pois a atividade humana orientada no sentido de um domínio sobre a natureza é uma realidade social, uma realidade do mundo dos homens. (BRECHT, 2005, p.238).

Conforme observamos no texto a ideia é a de apropriação de um gestual reconhecível socialmente para mostrar que ele pode referenciar uma relação do público com o sentido e não com o personagem ou os fatos ali descritos. O público pode ter empatia ou não com aquele personagem. Mas o *gestus* ali demonstrado será reconhecido. E é desse reconhecimento que o interlocutor referenciará novamente aquela situação social, que só se apresenta na cena enquanto sentido.

O *gestus* não busca o estereótipo de uma situação objetiva e sim o reconhecimento de uma condição que passa por um povo em uma época. Por exemplo, Gertrude Stein (2009), aproveita-se do seu convívio com o pintor Pablo Picasso (1881/1973) para revelar algumas de suas influências e compara o gesto da figura da terceira versão de uma “*cabeça de cavalo que relincha*”, esboço relativo ao quadro *Guernica*⁵⁷, com “*O grito mudo*”, acima citado. Pois a atriz conseguia mudar por completo a atmosfera da cena, conforme descreve;

...virou a cabeça para o lado com o mesmo gesto do cavalo que relincha desesperado na *Guernica*. Este gesto era de uma sonoridade crua e horrorosa, indescritível. Mas não havia som. Nada. Era o som do silêncio absoluto. Um silêncio que gritava por todo

⁵⁷ Sobre *Guernica* de Picasso.: *Aconteceu-me ver (...) uma revista de arte francesa, com o GUERNICA de OICASSO (todas as faces), isto produziu sobre mim uma forte impressão, e me prometo fazer algum dia alguma coisa neste sentido. Há certamente nele uma expressão artística da época na qual os astrônomos comparam o universo a uma granada que explode. Furacão que fez voar um mundo em estilhaços, furação poético que reuniu tais pedaços em seu turbilhão* (2002, p. 83)

teatro, obrigando o público a inclinar a cabeça. (citado por Barba & Savarese, 1995. p. 325)

Segue abaixo imagens da comparação proposta por Gertrude Stein:

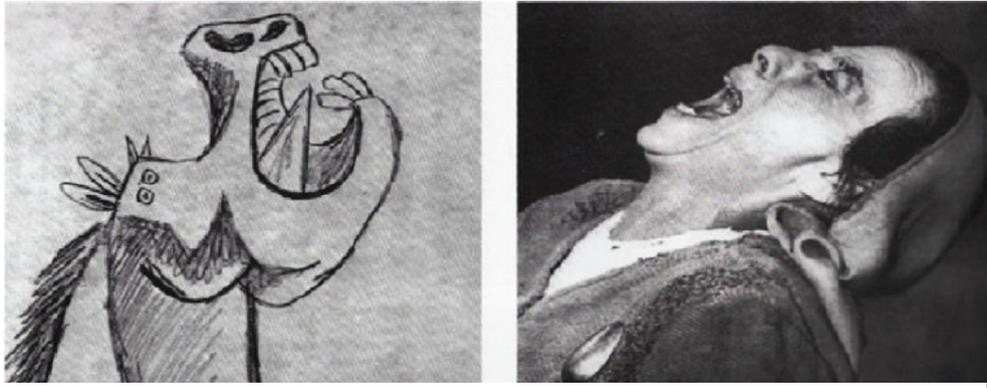


Figura 4

Dessa forma observamos que no *gestus* o dramaturgo abriga as muitas possibilidades de perspectivas quanto ao mundo onde está o interlocutor e ao mundo dramático que está além daquilo que é declamado inclusive as possibilidades de mudança. Pois, ao que notamos, o atuante tem que deixar de ser pastor de suas ideias e se permitir colocá-las em uma trama no sentido de uma ordem que está no final da experiência e não em seu início.

Assim Brecht vereda por uma prática sólida: a de espantar o interlocutor de sua forma de narrar com aqueles sentidos propostos e deles distanciados. Até que eles mesmos criem ou o percebam suas referências, relacionando-as a sua própria condição. Walter Benjamim esclarece essa proposta ao se referir às experiências épicas brechtianas geradas no público quanto aos sentidos:

(...) Elas não são aproximadas do espectador, mas afastadas dele. O espectador as reconhece como verdadeiras – não com a complacência do teatro do naturalismo, mas com espanto. A partir disso, o teatro épico honra uma prática socrática de maneira firme e pura. O interesse é despertado naquele que se espantou; nele está o interesse em sua forma primordial. Nada é mais característico para a maneira de pensar de Brecht do que a tentativa do teatro épico de transformar esse interesse primordial em interesse técnico. (BENJAMIM. 2017. Pag 13).

E aqui está o segundo fato, confluyente ao *gestus*, na construção de uma proposta que se relaciona a pedagogia integrante da prática brechtiana: o distanciamento.

Deve haver um espaço a ser percorrido na percepção daquilo que os interlocutores devem construir juntos. Assim, a narrativa se reconhece como um construir intersubjetivo, enredado

pelo que é demonstrado, que oferece sentido ao que será estabelecido e referenciado. Por isso há a necessidade de se suspender ou interromper a narração para permanecer desconstruída eventual identificação catalítica com o personagem falador. Esses intervalos estão reservados para o posicionamento crítico e para a reflexão do expectador. Nesse sentido são recursos importantes para o *distanciamento* as pausas recorrentes, “freios de arrumação”, a ironia, a paródia, o estilo caricato e grotesco e a elocução paradoxal. Bem como o que mais nos interessa confluir nas dinâmicas jurídicas: o desempenho específico que torna o atuante em narrador de algo que ainda será construído pelos interlocutores ao percorrer o *distanciamento* entre eles e a percepção daquilo que já estava lá, para disso tirar as consequências que considerarem justas para uma situação. Nesse sentido fiamo-nos a Roland Barthes para finalizar este resumo do que nos interessa agora, quanto ao *distanciamento* proposto por Brecht:

Vemos que o teatro de Brecht não é um teatro de historiador, mesmo marxista: é um teatro que convida, obriga à explicação, mas não a dá, é um teatro que provoca a história, mas não a divulga; que levanta com acuidade o problema da história, mas não o resolve (da mesma maneira, Brecht coloca continuamente o problema da bondade, mas nunca lhe dá solução teórica, a arte de Brecht é essencialmente maiêutica; como toda grande obra, a obra de Brecht sempre é apenas uma introdução (BARTHES, 2007, p. 215).

De todos os críticos que se referiram a forma narrativa de Brecht consultados ao longo dessa pesquisa foi Roland Barthes o que mais desvelou, em citações como essa, o potencial filosófico das proposições da narrativa épica brechtiana⁵⁸, que é tão custoso explicar. Pois a genialidade artística do dramaturgo, que não está em questão na pesquisa, faz sombra na teleologia que reside na prática descrita e usada por ele mesmo em sua arte. Que conforme descrito nesse título, é a confluência de três perspectivas para a percepção de um fim, com dois objetos, em sua forma de narrar, qual seja: ser e/é representar.

2.3. Das Provas

Agora que temos a perspectiva da narrativa épica que nos será útil quando a arredarmos para o direito devemos dar um passo para além dela.

Demonstramos que Brecht tratou de uma *práxis*, que tem por princípio a construção narrativa formalmente relativizada, baseada na descrição consciente de processos que chamam seus interlocutores a uma construção coletiva de referências, a partir dos sentidos da realidade

⁵⁸As duas últimas citações, quais sejam, Walter Benjamin e Roland Barthes, comparam a narrativa de Brecht, nesses dois últimos relatos à *práxis* Socráticas.

social que cercam a comunicação. Onde o fim, filosófico e narrativo, está a ser construído em um estado de coisas que conflui *ser* e *representar* na expressão posta diante de seus interlocutores.

Falta saber se ele conseguiu.

Formulemos um paradigma: a obra de arte “clássica”. Mas, esse paradigma pode levar a equívocos pois o que faz com que a arte seja clássica? Então, nos resta determinar qual significado damos ao termo *clássico*.

Clássico, pode se referir a uma “alta cultura”, a cânones de obras primas que se destacam por sua excelência, como Euclides da Cunha é um clássico da literatura. Há ainda a possibilidade de *clássico* se referir a um modelo para um determinado grupo ou sociedade. A saga de *Jason*, no filme “Sexta Feira 13”, é um clássico para quem nele vê um modelo de filme de terror do gênero *slasher*. Contudo, tais significados dados ao termo *clássico* deixam de fora muito do que nosso contato com a arte pode proporcionar.

Clássico refere-se, à princípio, a antiguidade clássica, aos gregos dos séculos anteriores ao Cristo e valores que os conectam a contemporaneidade, como ocorreu no Século XVI em seus movimentos antropocentristas. E, nesse contexto humanístico, buscando um sentido mais apropriado a essa contemporaneidade que é trazida por algo do passado, alcançamos as palavras da escritora Sonia Junqueira sobre o critério que utilizou ao exercer a função de reunir uma coleção de *clássicos da literatura* para a editora do Grupo Autêntica, das quais citamos uma parte:

A literatura é a arte de contar histórias. Histórias que emocionem, que deem prazer, que ensinem as pessoas a se conhecer e a conhecer o outro, a viver, a voar. “... até os livros sérios, até os livros dos adultos, até os livros difíceis não passam de veleiros disfarçados, e possuem o mesmo encantamento do barco movido a pó dourado [de Peter Pan]. (...) Um clássico, para mim, é sempre um livro que me estende a mão e me puxa para uma experiência indescritível, porque única.

Assim o clássico, qualquer que seja sua época, carrega um encantamento⁵⁹ que lhe é próprio, reflete seu tempo e simultaneamente o ultrapassa. Verdadeiramente se estende desse outro lugar até seu interlocutor, ou estende o interlocutor até esse lugar, ou ambos. Mais do que a uma escola ou gênero o termo *clássico*, ao qual nos referimos, é definido pelos valores que é capaz de transmitir e por sua capacidade inesgotável e sempre atual de nos transformar e

⁵⁹Algo como a hermenêutica, no qual no lugar de Hermes coloquei a sensação de deslumbramento, admiração, grande prazer que se tem como reação a alguma boa qualidade do que se vê, ouve, percebe.

transformar-se a si mesmo a cada contato com seus interlocutores, sendo permanentemente contemporâneo.

Pois bem, se a narrativa brechtiana “é” enquanto representa. Se está permanentemente aberta a se transformar diante de sua construção tendo em vista a realidade que a cerca. Se, mesmo registrada, a cada vez que é utilizada se põe nova em relação aos fins de modelar a realidade dos seus interlocutores, a ser dominada por seus interlocutores no tempo em que isso se dá. Enfim, se a narrativa épica funciona da forma com a qual pensamos que se referiu Brecht, ela deve ser considerada clássica, haja vista que é a essa constante contemporaneidade que condicionamos o paradigma.

Vejamos então se, tomadas as medidas acima descritas, podemos fundar provas do sucesso dessa forma de narrar. E para isso, além de suplicarmos para que entrem em contato com a obra de Brecht e assim a sintam e de informações quantitativas, como reproduções de livros e atuações cênicas pelo mundo, escolhemos a prova testemunhal que abaixo selecionamos e comentamos.

2.3.1 Testemunhos, informações e depoimento

Não é, e nunca foi, supérfluo o fato de nos atermos ao que nos é contado por alguém. Nossas medidas são humanas, nossas propostas vieram e são para os usuários vivos. E assim, somente argumentos desse valor devem nos prestar. E, dessa forma escolhemos o testemunho, a informação e o depoimento. Contudo, dentre esses, selecionamos alguns, que trazem consigo certa notoriedade e qualidade argumentativa e outro, de natureza pessoal.

A primeira testemunha a qual recorreremos, é Jean Paul Sartre. Seu testemunho está registrado no texto “Brecht e os Clássicos” (1999, p. 155-160). Mas, convém citar um ponto, pois dele tomaremos o testemunho de outro crítico sobre Brecht: Theodor Adorno.

Theodor Adorno em seu texto “*Engagement*” de 1965 (ADORNO, 1973) elabora numerosas críticas à literatura de Sartre, mais especificamente às suas peças de teatro de natureza engajada. Principalmente quando as compara com as brechtianas. E é dessa comparação que tomamos a crítica de Adorno sobre a abertura operacional que torna Brecht um Clássico, nas medidas que propusemos.

Para Adorno as peças de teatro de Sartre apresentam-se com conteúdo pronto e se esforçam para uma atitude do expectador. Assim a prática do conteúdo da liberdade resta inválida. Nesse sentido tais peças, segundo Adorno:

(...) servem mal como organogramas de seu próprio existencialismo, porque contêm em si, em nome da verdade, todo o mundo controlado que o existencialismo quer ignorar, mas não consegue enquanto conceitos demonstrados na peça, pois o que ela mostra é a não-liberdade. (ADORNO. 2003, p.55).

Assim, segundo o filósofo de Frankfurt, o teatro de Sartre por tentar representar a liberdade a congela, pois segue um controle e, dessa maneira, não é mais livre. A acusação de Adorno a Sartre liga o engajamento do escritor a sua subjetividade. Nessa perspectiva, Sartre engaja suas peças no presente da própria coisa, que deixa de ser subjetiva e se torna objetiva sobre o sujeito determinado por seu autor. Pois ela foi enrijecida e está controlada. E assim dificulta a dialética entre o leitor e a obra desse escritor. Pois, como o conteúdo da literatura fica definido pela decisão subjetiva do escritor, a obra não se abre mais para uma liberdade do leitor, ela não cabe mais na sua interpretação.

Pelo entendimento de Adorno Sartre, como escritor de peças, enquanto escreve uma narrativa descreve uma ideia segura. E por mais que não queira Sartre, segundo Adorno, pode, por isso ser enquadrado como um autor de fórmulas prontas. A fraqueza do engajamento esperado por Sartre estaria então justamente no: “a favor de que” ele se engaja. Nesse ponto Adorno irá defender um escritor engajado que também escreve peças de teatro: Brecht.

Adorno demonstra sobre a obra de Brecht, mais especificamente “*A Santa Joana dos matadouros*”, a excelência da liberdade formal que acusa Sartre de não possuir. Em suas palavras:

Ele [Brecht] soube entender que a superfície da vida social, a esfera de consumo para a qual contam também as ações do indivíduo motivadas psicologicamente, encobre a essência da sociedade. Como lei de troca, ela própria é abstrata. Ele quer fazer a degenerescência da sociedade comportar-se como uma aparição teatral, distorcendo-a sem disfarces para a tona. Os homens no palco reduzem-se aos simples agentes de processos e funções sociais que são, indiretamente, sem se perceberem, no mundo empírico. Ele não postula mais, como Sartre, identidade entre os indivíduos vivos e a essência social, ou mesmo a soberania absoluta do sujeito. (ADORNO, [1965]1973, p.57-58).

Vemos assim, que para Theodor W. Adorno, Brecht utiliza da forma que é engajada por ser livre e autônoma, já que o texto fala de si mesmo nessa *aparição teatral*.

A peça toca a realidade pois é também sobre ela mesma, por fazer o espectador viver a experiência, que é intransponível. A peça de Brecht, segundo essa interpretação de Adorno, não pode ser contada para fazer um sentido, ela só o possui quando é vivida pelo interlocutor. É isso o que importa a Adorno enquanto pensa a literatura engajada pela forma e não por seu conteúdo.

Pois bem, se a peça toca a realidade vinda de “lá”, onde ela foi registrada, ela se estende. E, sob nossos parâmetros atuais, isso é ser clássico. E se ela o faz por sua prática e não por seu

conteúdo, que foi nosso parâmetro para “o narrador épico”, isso é ser épico brechtiano. E se ambos podem ser o mesmo, o épico brechtiano é um clássico segundo o que resumidamente demonstramos do que se conclui da opinião de Theodor Adorno.

Voltemos ao testemunho de Jean Paul Sartre sobre Brecht.

Logo no parágrafo inicial do texto de Sartre, acima indicado, podemos tomar o que também nos serve de introdução de prova:

A riqueza e a originalidade de sua (do Brecht) obra não devem impedir os franceses de redescobrir nele suas antigas tradições, enterradas pelo Século XIX romântico burguês. A maior parte das peças contemporâneas se esforçam em nos fazer acreditar na realidade dos acontecimentos que se desenrolam no palco. Com sua verdade, ao contrário, elas quase não se preocupam: se sabem fazer com que esperemos e receemos o tiro final de revólver, se estouram nossos ouvidos, que importa a sua verossimilhança? Nos “andamos naqueles trilhos” e é essa a exatidão do jogo que o burguês admira nos autores – é uma qualidade misteriosa, a “presença”, a presença de quem? Do ator? Não, mas de seu personagem: se Becknham aparece em carne e osso, deixaremos que diga todas as tolices que quiser. É que a burguesia não crê senão nas verdades particulares (SARTRE. 1999, p. 154).

Nessa fração do texto de Sartre sobre o dramaturgo visualizamos que aponta como *trilhos* a inexorabilidade apontada por Brecht em seus estudos do teatro aristotélico, principalmente os relacionados à empatia do público e ao papel do ator: os quais já descrevemos parcialmente. Esse trilho é impregnado de relações e sentidos operacionalmente fechados em sua tentativa processual de reprodução da verdade do palco, em seu micro sistema, que não se preocupa com sua própria verdade. Sartre critica algo feito para ser visto pelo público que, por suas verossimilhanças, o satisfaz até mesmo com *tolices*. Desse trecho do relato sartreano colhemos que, ao dar continuidade ao que testemunhará, o filósofo francês parte do ponto em que nos colocamos em relação a inúmeras percepções da forma épica de narrar conduzida por Brecht. Mas é do segundo parágrafo que tomamos a impressão de que ele nos foi encomendado para comprovar que Brecht é um clássico:

Creio que Brecht quase não sofreu a influência de nossos grandes autores, nem a dos trágicos gregos que lhe serviram como modelo: mais do que tragédias, suas peças evocam antes de tudo dramas elisabetanos. E, no entanto, ele tem isto em comum com nossos clássicos, com os clássicos da Antiguidade, dispõe de uma ideologia coletiva, um método e uma fé: como eles, recoloca o homem no mundo, isto é, na verdade. Assim, a relação entre o verdadeiro e o ilusório se inverte: como neles, o próprio acontecimento representado denuncia sua ausência; teve lugar outrora ou nunca existiu, a realidade se dissolve na pura aparência; as falsas aparências, porém, nos revelam as verdadeiras leis que regem a conduta humana. Sim, para Brecht, como para Sófocles, como para Racine, a Verdade existe: o homem de teatro não tem que a dizer, mas mostrá-la. E, sem recorrer aos sortilégios duvidosos do desejo ou do pavor, tal empresa orgulhosa de mostrar os homens aos homens é, sem dúvida alguma, aquilo a que se denomina um classicismo. Brecht é clássico por seu cuidado com a unidade: se existe

uma verdade total, o verdadeiro objeto teatral é o acontecimento inteiriço que remexe as camadas sociais e as pessoas, que faz da desordem individual o reflexo das desordens coletivas e cuja evolução violenta traz à luz os conflitos e a ordem geral que os condiciona. Por essa razão, suas peças têm uma economia clássica: decerto, ele não cuida de unificá-las pelo lugar, pelo tempo; mas elimina tudo o que pudesse nos distrair; recusa a invenção de pormenores, caso devam fazer com que percamos o conjunto. De modo algum quer nos comover demais, para cada instante nos deixar a inteira liberdade de escutar, ver e compreender. No entanto, é de um monstro terrível que ele nos fala: do nosso. Disso quer falar, porém, sem nos aterrorizar; o resultado, vocês vão ver: uma imagem irreal e verdadeira, aérea, inapreensível e multicolor, onde as violências, os crimes, as loucuras e o desespero se tornam o objeto de uma contemplação calma, como aqueles monstros “pela arte imitada”, de que fala Boileau.” (SARTRE. 1999, p. 156).

Nessa densa descrição, Jean Paul Sartre demonstra de inúmeras formas o contato do presente daquele que usa a arte brechtiana com as estratégias de seu autor.

A sequência do texto de Sartre passa a apontar indícios de suas diferenças autorais com Brecht, principalmente as que tangem o efeito buscado pelo distanciamento e, conseqüentemente, sua crítica ao fato de que a filosofia não encontra no teatro uma exposição adequada. Tais temas nos interessariam se estivéssemos buscando demonstrar tais destaques. Contudo, deixamos essa missão para aquele que procura fazê-lo, pois nosso objetivo de comprovar seu relato brechtiano parece já estar concluído. Pois Sartre nos apontou, fundado em causas que conhecemos, ao menos três motivos: mostrar os homens aos homens, unicidade da realidade e economia, pelos quais a peça nos estende⁶⁰ para tornar-se contemporânea a nos revelar o *monstro* que aqui está. E, assim, nos fala que é no presente que se executam ambos: a verdade dos homens e a peça de Brecht. E se de fato isso ocorre, a peça se estende de Brecht ao seu interlocutor “atual”. Para nossas medidas isso é uma descrição de ser clássico.

Outra testemunha que nos interessa é Walter Benjamin. Vale saber que Brecht é um *clássico* para Benjamin, que usou exatamente esse termo ao falar de alguns poemas de Brecht no texto “Comentário sobre poemas de Brecht”, em que esclarece, sobre sua forma, o seguinte: “O comentário parte do caráter clássico de seu texto” (BENJAMIM. 2017. p, 84). Mas, vejamos se os motivos de Benjamin se enquadram no paradigma que propusemos. E já adiantamos, que pensamos que a princípio não, mas, por fim, sim.

Antes salientemos algo que coloca Benjamin na condição de informante: tratamos de amigos íntimos. Em 1924, Benjamin conheceu a lituana Asja Lacis, percursora do teatro infantil proletário, por quem se apaixonou. Asja, segundo informam Luigi Bordin e Marcos André de Barros (2006, p. 69/70), poderia ter despertado em Benjamin, que a época estudava “História e Consciência de Classe” de Lukács (1974), o interesse pela arte como forma de ação política. Foi

⁶⁰ Ao terminar de escrever esse parágrafo percebi que a forma de extensão que interpretei da narrativa sartriana envolve um sistema sistólico, diastólico.

Asja, a pedido de seu amante, quem apresentou Brecht, seu amigo, a Benjamin, em 1929 quando estavam exilados na Bélgica. E foi por intermédio dela que Benjamin passou um inverno em Moscou, tendo contato com as vanguardas russas de teatro. Essas viagens, segundo seus diários (BENJAMIN, 1989), lhe ofereceram alguns fortes motivos para não se filiar ao Partido Comunista, pois lhe levou a questionar o caráter libertário da “experiência cultural soviética”, que era essencialmente derivada das teses defendidas por György Lukács e antagônicas ao realismo metodologicamente aberto empregado por Brecht, conforme expomos parcialmente.

Desde 1930, Brecht tinha se tornado o mais importante amigo de Benjamin. Conforme registra Hannah Arendt que destaca “a amizade por ter representado o encontro do maior poeta alemão com o mais importante crítico de sua época” (1987, p. 144) e, nesse momento, temos dúvidas sobre qual é quem.

Benjamin e Brecht conviviam e tinham os mesmos interlocutores, principalmente os intelectuais ligados à Federação dos Escritores Proletariados. Brecht⁶¹ passou então a representar uma parceria numa posição marxista que Benjamin podia aceitar sem reservas. Uma na qual era a realidade da situação que manejava o combate. Observemos, que nesse tempo, nenhum dos dois eram filiados ao “Partido”, embora estivessem lutando contra a ascensão do nazismo e vissem no socialismo uma oposição verdadeira a esse movimento.

Em nossa opinião, ao analisar os princípios formadores do fazer artístico de Brecht, Benjamin encontrou um estilo de pensamento dialético. Centralizado na *práxis* da relação entre conhecimento e ação no choque das contradições sociais. Um estilo que desprezava qualquer teoria que não se relacionasse, direta e objetivamente, com a realidade das massas, dando uma relação para teorias e práticas de formas mais populares. Sendo assim a correta expressão de uma ligação com Marx e Lenin, pois Brecht combate as ideologias que camuflam as relações de produção e combate, camuflado de arte, as relações de produção para consumo de massa. Bertolt Brecht insere-se dentro da sociedade capitalista para, segundo Eric Bentley, “dinamitá-la”⁶² (BENTLEY. 2008, p.256). Nesse sentido Brecht é clássico para Benjamin, pois funda, junto com Marx e Lenin, o combate verdadeiro entre as classes.

Ambos, Benjamin e Brecht, entenderam que o poder é fruto também de uma cultura hegemônica e preocuparam-se com uma forma eficiente de tomar esses meios das mãos do que eles designavam de burguesia e colocá-los a serviço do que pensavam ser a libertação. O que

⁶¹ Brecht admirava Benjamin. Segundo José Maria Valverde (1994, p.31), diante da notícia de sua morte, o dramaturgo declarou que isso representava a primeira verdadeira perda que Hitler tinha causado à literatura alemã
⁶²[...]Brecht é a corporização do espírito de oposição, resistência e contradição, levado ao extremo da contrariedade e do pensamento combativo. Sua vida repousa na alegria da luta, no deleite da oposição. E isto o transforma no intelectual marxista da sociedade capitalista: existe dentro dela, para dinamitá-la.[...]

pode ser observado no texto “o autor como produtor”⁶³ de Walter Benjamin (2017, p.85) que recomendamos, pois descreve um campo de luta no qual parecemos ainda mais envolvidos pela derrota. Mas não comprova que Brecht é um clássico por ser contemporâneo conforme o paradigma desta pesquisa. Assim, ao considerar que Brecht é um clássico, ele não o faz propriamente por sua capacidade de renovar-se, o que também não nega, ele o faz por equiparar o dramaturgo a Marx e Lenin, clássicos da inteligência Socialista. Sobre tais clássicos Brecht dedicou seu poema “Lenda sobre o surgimento do livro Tao Te Ching durante o caminho de Lao-tsé à emigração”, sobre o qual segue a interpretação de Benjamin da seguinte forma:

Os clássicos”, disse um velho filósofo chinês, “viviam nos tempos mais sangrentos e obscuros, e eram as pessoas mais amáveis e alegres de que se tinha conhecimento”. O Lao-tsé dessa lenda parece disseminar a alegria por onde anda e está. Alegre é seu boi, para o qual o peso de seu dono não o impede de se alegrar pelo capim fresco. Alegre é seu ajudante, que não deixa de justificar a pobreza de Lao-tsé com a observação seca: “Ele ensinou”. Alegre se torna o aduaneiro diante de sua cancela, e essa alegria inspira-o à feliz perguntar sobre os resultados das pesquisas de Lao-tsé. Por fim, como o próprio sábio (que na primeira curva já se esqueceu do vale que havia pouco o animara) não seria alegre, de que adiantaria sua sabedoria, caso não se esquecesse das preocupações pelo futuro assim que as presentisse?

De outro ponto, podemos colher as evidências que buscamos sem usar o termo ao qual Benjamin se referia ao tratar do trabalho de seu amigo. E, para isso recorreremos ao mesmo texto no qual Benjamin analisa alguns poemas de Brecht o “Comentários sobre poemas de Brecht” (2017, 47/76).

A abordagem que Benjamin propôs responde, segundo ele, ao “princípio da superação do difícil pelo acúmulo do mesmo” (BENJAMIN 2017, p.47). Benjamin, considerou que para efetuar uma crítica deveria ter em vista a ausência de todo distanciamento⁶⁴, sobretudo o temporal, haja vista que eram ambos daquele tempo. Pois a proximidade dificultaria a abordagem de uma *lírica* que não tinha problemas com relação ao tempo uma vez que era, ela mesma, completamente estranha ao tempo em que se apresentava⁶⁵. Tendo isso em vista passou a distanciar os textos de Brecht no tempo. Colocou-os como se já estivessem erigidos há séculos.

⁶³ “o autor como produtor”, trata do combate derradeiro contra o fascismo que se dá na formulação dos meios de comunicação retroalimentados por “tendências” que alteram o conteúdo da linguagem por determinar-lhe a forma (relação de forma e conteúdo). Observa a origem e a formulação de tais “tendências”, bem como em benefício de que elas podem agir.

⁶⁴ Em outra análise, tratando do *Romance dos três vinténs*, Benjamin já afirmava que: “A distância sempre tinha sido aquela que a posteridade usou para chamar um autor de clássico” (2017, p.84)

⁶⁵ Por exemplo. A Guerra dos trinta anos, usada como plano de fundo para, ao menos duas peças de Brecht (*Mãe Coragem e Círculo de Giz Caucásico*), trata de um fato histórico ocorrido entre 1618 e 1648 que designa genericamente uma série de conflitos europeus, especialmente naquele território que viria a constituir a Alemanha, por motivos variados: rivalidades religiosas, dinásticas, territoriais e comerciais.

Benjamin volta sua atenção para peças como “Cartilha de Guerra”, na qual descreve, dentre outros *gestus* brechtianos, a simulação apressada de um proletário pichando um muro com as palavras de resistência, num mundo em que o pichador não resta mais, como variante de “*exegi monumentum aere perennius*” de Horácio (BENJAMIN. 2017, p.68).

Dar valor contemporâneo a textos que considera terem sido erigidos há séculos, por si, já bastaria como método ao nosso paradigma de “clássico”, compará-lo a Horácio então, é prova incontestável do valor humanístico que procuramos no depoimento de Benjamin sobre Brecht para etiquetá-lo com o classicismo e o tomarmos como semelhante ao nosso paradigma. Todavia vale ressaltar que, como o personagem Lao-Tsé, é com a gentileza e com a alegria que Brecht se estende: “*pois o aduaneiro feliz pergunta sobre os resultados de suas pesquisas.*”.

Somam-se a esses argumentos a própria descrição parcial do teatro épico que propomos anteriormente que já traz a hipótese da contemporaneidade, a qual tomamos das descrições de Benjamin sobre a prática narrativa de Brecht para fundar aquele item deste capítulo.

Nossos relatos encadeiam a descrição de outro crítico, uma vez que provamos nosso ponto. Pois, além de determinar que Brecht é um clássico, Benjamin descreve exatamente nossa medida paradigmática da contemporaneidade. Mas antes, e talvez apenas pela beleza da descrição, segue uma sequência em que Benjamin compara Brecht ao personagem do poema chamado “Do Pobre B.B.”⁶⁶ em um jogo de espelhos, que comprova a forma com a qual o dramaturgo nos aponta um norte, mas é sempre, e por fim, só o início de uma jornada. O que, de certo, é atestar ser um clássico.

Quem leu esse poema passou pelo poeta como por um portão sobre o qual se leem as iniciais B. B. desgastadas pelas intempéries. O poeta quer reter tão pouco os leitores quanto o portão com os passantes. O portão talvez tenha sido arqueado há séculos: ainda se mantém de pé porque não está no caminho de ninguém. Fora do caminho das pessoas, B. B. honraria seu nome, o pobre B. B. Nada muito essencial pode acontecer para aquele que não está no caminho de ninguém e que não tem nenhuma importância – a não ser que decida colocar-se no caminho e ter importância. Os ciclos posteriores atestam essa decisão. Sua causa é a luta de classes. Melhor lutar por sua causa aquele que começou por se deixar cair (BENJAMIN. 2017. p.60)

A proposta de que Brecht é só, e por fim, o início (um portão), nos remete a outro testemunho, o de Roland Barthes, que tivemos a oportunidade de mostrar parte neste capítulo. Naquele ponto falávamos sobre o distanciamento. Elemento que descreve um caminho a ser

⁶⁶ Interpretação musical de Jorge Palma, nascida ao dirigir o espetáculo teatral “*Aos que Nascerem Depois de Nós*”, baseado em textos de Bertolt Brecht. Disponível em 08/06/2021 no link: https://www.youtube.com/watch?v=GOIo1SElpBM&ab_channel=JorgePalma-Topic
Quando tratarmos do “testemunho” de Walter Benjamin, mostraremos algo lindo que o leitor deve ter percebido em relação ao “pobre B.B”

percorrido pelo interlocutor da forma de narrar conduzida por Brecht. Que, enquanto empurra a conclusão para outro momento, estende uma ponte com sentidos a estabelecerem diálogos para novas formas de se perceber a realidade social, a fim de torná-la manejável. Naquele momento da pesquisa, entendemos que Barthes apresentou no artigo BRECHT, MARX E A HISTÓRIA (publicado no CAHIERS REBAUD-BARRAULT, em dezembro de 1957) uma perfeita descrição na qual comparou o teatro épico a uma outra *práxis*:

Vemos que o teatro de Brecht não é um teatro de historiador, mesmo marxista: é um teatro que convida, obriga à explicação, mas não a dá, é um teatro que provoca a história, mas não a divulga; que levanta com acuidade o problema da história, mas não o resolve (da mesma maneira, Brecht coloca continuamente o problema da bondade, mas nunca dá solução teórica, a arte de Brecht é essencialmente maiêutica; como toda grande obra, a obra de Brecht sempre é apenas uma introdução) (BARTHES, 2007, p. 215).

Resta claro que Barthes já nos deu o paradigma da contemporaneidade na fração do texto que citamos, na medida em que coloca o trabalho de Brecht, construído no passado vindo ao início de uma experiência que se dá na atualidade do interlocutor. O que se equivale à “extensão” que buscamos em uma espécie de contemporaneidade e que poderia dar nossa missão probatória finda ao que tange as críticas de Barthes. Mas, como foi dito neste capítulo, é da obra de Barthes que podemos extrair outras observações que clareiam a teleologia do dramaturgo por detrás do poeta. Então, nos valeremos de outro relato. Tomemos partes do artigo *Teatro capital (FRANCE-OBSERVATEUR, 5 de julho de 1954)*.

“Brecht saiu do impasse: realizou uma síntese autêntica entre o rigor da proposta política (no sentido mais elevado da palavra) e a liberdade total da dramaturgia: seu teatro é ao mesmo tempo moral e subversivo: leva o espectador a uma consciência maior da história, sem que essa modificação provenha de uma persuasão retórica ou de uma intimidação predicante: o benefício vem do próprio ato teatral.” (BARTHES. 2007, p. 100)

Barthes nesse artigo se refere a uma encenação de *Mutter courage/Mãe Coragem e Seus Filhos*” (B.B. 1941) encenado pelo *Berliner Ensemble*⁶⁷. Nesse trecho, demonstramos que, segundo Barthes, é a consciência maior da história – do espectador – que se apresenta na verdadeira face das peças de Brecht. A peça, por tanto, não é sobre ela mesma é sobre ela sendo usada para construir uma persuasão derivada das qualidades daqueles elementos que constituem a comunicação feita naquele momento, relativizados naquele ato teatral, entre as pessoas que dele participam e não predicantes de sua própria exposição.

⁶⁷ Grupo de Teatro criado por Brecht na República Democrática Alemã, que naquele tempo também dirigia e produzia as peças

Vejamos que o ato teatral, colocado em questão por Barthes, o aproxima da posição de Adorno, no que tange ser a experiência diante de uma peça de Brecht insubstituível para a expressão de seus fins. Enfrentávamos essa questão como um defeito na pesquisa que se apresenta, até o ponto de percebê-la em sua qualidade. *E é a hora de lhes dizer*. Não há como descrever uma peça de Brecht pois ela foi feita para acontecer e se desvendar diante dos interlocutores.

Além do que possivelmente haverá de concreto, qual seja, seu posicionamento ideológico marxista, não existe uma forma razoável que reflita o fim do que se expressa através do teatro épico que não a vivência de seu consumo e de sua transformação nesse documento recíproco sobre a interlocução. Nesse sentido podemos citar Judith Wilke:

(...)a relação entre realidade e ficcionalidade de cenas, histórias e personagens no teatro. Não se trata da apresentação de acontecimentos ou de correção histórica no sentido de Piscator, mesmo quando Brecht manifesta a associação com o documentário como reprodução da realidade. O documento permanece uma construção, cuja realidade tem que ser encontrada e inventada só no teatro, pelo testemunho do espectador, constituindo-se em sua percepção. O conceito brechtiano de documento visa assim ao questionamento e à determinação recíproca entre público e cena, ator e espectador, leitor e texto. (WILKE. 1998, p.84-5)

Conforme Judith Wilke, falamos aqui da obra de Brecht ao concordar que não há como reduzir esse documento (poema, texto, peça ou música de Brecht) a uma fração dele. Tentar fazê-lo é um antagonismo a sua proposta de “ser” enquanto representa, que demonstramos nestes estudos. Por exemplo, a peça de Brecht com o nome “*A vida de Galileu*”, que fala de Galileu Galilei, não é sobre o físico italiano com posicionamento contrário ao da Igreja. Trata de uma discussão a ser construída, usando como lastro os sentidos que nas narrativas abertas sobre o tema são oferecidas, *alegremente*, por Brecht. Tal peça, por exemplo, serviu a Denise Fraga no espetáculo “*Galileu*”, dirigido e estrelado pela atriz entre os anos de 2017 e 2020, na qual a prerrogativa provoca a percepção de que muitas vezes nos calamos diante de fascistas, assim como Galileu negou o heliocentrismo que estava diante de seus olhos. Mas partindo disso teremos que mostrar outra descrição da peça? Afinal ela não era sobre Galileu? Em nossa opinião não. A peça é sobre o sentido que lhe é incutido pelos interlocutores no presente da atuação, para o qual Brecht aponta um norte. Foi para isso que ela foi estrategicamente construída, para se edificar durante a percepção transversal no presente social em que ocorre. Outros artistas atingiram tais resultados, normalmente os chamamos de clássicos, Brecht o fez premeditadamente.

Retomando nossa perspectiva do filósofo francês. Naquele mesmo artigo (Teatro capital (FRANCE-OBSERVATEUR, 5 de julho de 1954) Barthes ratifica sua postura quanto ao ato teatral brechtiano superar o texto como pressuposto de sua existência no presente de sua atuação, pois segundo ele:

Nasceu um estilo novo, o de uma pura narração em que o próprio espectador traz a dimensão de sua liberdade: ele compreende que também tem suas inúmeras guerras de Trinta Anos, que está nela, como Mãe Coragem, cego, consciente somente de ir perdendo em cada batalha um pouco, mas daquilo que ama; mas compreende também que lhe basta *ver* essa fatalidade para que dela não reste senão uma desgraça remediável. (BARTHES. 2007, p. 103)

Ou seja, a peça não é o que, a princípio, indica: a história de mãe coragem. A peça é sobre a história daquele que usa a peça “*Mãe Coragem*”. A verdade está no palco, pois a encenação é sobre a realidade remediável. A peça, nessa perspectiva, é sobre o que os espectadores vão fazer com o sentido que percebem. É sobre quais referências criarão sobre aquele mesmo tema. A peça é sobre ela mesma naquele momento entre aquelas pessoas. É algo vindo de Brecht para se contemporizar ao que indica seu usuário como real. É algo que nos toca, nos estende a mão, mas o faz do presente, restando ao passado apenas o sentido proposto e a tinta usada por Brecht. Assim é um clássico para nossos moldes paradigmáticos.

Por fim, não há como falar da premeditação clássica de Brecht, de sua capacidade de, vindo do passado ser flexionado no presente de cada apresentação, sem descrever parte, resumida (diante das milhares de páginas sobre o tema), do serviço prestado por José Antônio Pasta ao nos mostrar o “Trabalho de Brecht” (2010). Ao escrever sua dissertação de mestrado para a Universidade de São Paulo, em 1982, esse intelectual fundou, entre a filosofia e as artes cênicas de Brecht, diálogos com temas de “europeus” que nos permitiram sustentar aporias de seus assuntos em nosso próprio processo criativo. Nele *sentimos* a teleologia narrativa épica inerente também a sua recepção latino-americana por conexões com textos de Anatol Rosenfeld e de Roberto Schwarz como “A sereia e o desconfiado”, “Ao vencedor as batatas” e “O Pai de família e outros estudos”.

Sigamos às provas de que Brecht é um clássico para esse autor.

Pasta, em reação à fala de Roberto Schwarz, na “Companhia do Latão”, em comentário à uma leitura pública de “A Santa Joana dos matadouros”, de Brecht⁶⁸, elabora questão sobre a

⁶⁸ Esse comentário deu origem ao ensaio “Altos e baixos da atualidade de Brecht”, publicado em Sequências brasileiras. p. 113-48 (São Paulo, Companhia das Letras, 1999),

possibilidade de o dramaturgo continuar a dizer algo aos tempos atuais ou se seu espírito se evaporou, em que o distanciamento lhe serve de cerne para defender uma resposta positiva quanto a atualidade, citamos:

Só um entendimento muito redutor do célebre efeito V (o “distanciamento” ou “estranhamento”), coisa infelizmente comum na vulgata brechtiana, impediria de percebê-lo. O efeito V, entre outras coisas, não distânciia apenas objetos internos às peças – temas, comportamentos, referências etc. –; ele incide sobre essas peças mesmas e também – ou principalmente – a elas ele distânciia. As contradições organizadas entre todos os elementos da cena – música, cenário, jogo do ator, iluminação, texto etc. –, como se sabe, sustam ou contradizem o movimento identificatório do espectador e tratam de lembrá-lo todo o tempo de que ele tem diante de si uma representação – um modo de fazer, uma perspectiva, um condicionamento, uma determinação etc. Não uma representação da representação ou coisa que o valha, mas a representação de alguma coisa rica de determinações – a saber, um *gestus* social. É justamente esta alguma coisa que põe o parâmetro último da peça no mundo, e não na própria peça. Brecht gostava de dizer que só se julga bem uma obra de arte comparando-a não apenas a outra obra de arte, mas à vida mesma. Não é outra coisa a sua determinação de intervir e de transformar. Cada peça da maturidade de Brecht (e mesmo antes) em maior ou menor medida, coloca-se a si mesma nesse confronto radical com o tempo e põe a questão de sua própria atualidade. Ele mesmo o sabia, e o deixa muito evidente, por exemplo, ao recomendar, desaconselhar ou até interditar suas peças em determinadas conjunturas políticas. Todo diretor de teatro que o filistinismo tenha poupado faz a mesma operação, ao decidir encenar uma peça de Brecht e como fazê-lo

A peça de Brecht, segundo Pasta, tem por finalidade a reflexão da *vida mesma* e não propriamente da peça ou dela sobre ela mesma. E isso é uma estratégia de extensão, da forma com a qual formulamos, que pode ser observada inclusive nos diários de Brecht (BRECHT. 2002. p.188), em que da Finlândia escreveu o seguinte:

Querer conferir às obras uma longa duração, esforço simplesmente “natural”, de início, torna-se mais sério quando o escritor crê fundada a hipótese pessimista de que suas ideias (isto é, aquelas que ele defende) poderiam levar muito tempo para se impor. As medidas que se tomem nesse sentido, aliás, não devem em nada prejudicar o efeito atual de uma obra. As indispensáveis pinturas épicas do que é “evidente” para a época em que se escreve não constituem preciosos efeitos V senão para essa própria época. A autarquia conceitual das obras comporta um momento de crítica: o escritor analisa a natureza transitória dos conceitos e das observações de seu próprio tempo.

Assim, demonstramos que José Antônio Pasta, dentre outros que se apresentam em milhares de páginas, referência a obra de Brecht numa categoria que se estende a realidade presente de seu interlocutor, restando comprovado que Brecht é um clássico para esse autor.

Agora adentramos em um aspecto, que nos parece um depoimento. O autor desta dissertação para demonstrar que percebe certas características da narrativa que se dispôs analisar escolhe, em um *gestus*, não considerar Brecht um Clássico. Fazemo-lo para, em um freio de

arrumação, provocado pelo choque aparente e inicial, retomarmos o sentido fundamental da prática de Bertolt Brecht, que ainda é: transformar a realidade percebida por seus interlocutores.

Clássico, nas medidas que propusemos será algo que o tempo acolherá em seu futuro.

Como adiantamos, nas primeiras palavras deste capítulo, Brecht é um revolucionário que luta contra as barbáries do capitalismo. Sua obra inteira é para esse combate. Cada palavra, traduzida para qualquer idioma, é uma guerra para mostrar a possibilidade de reação ao péssimo. Uma forma de tomarmos o péssimo das mãos de quem quer que seja, e seja lá o que for, para que possamos, no fim dessa luta de classes, viver da verdade que nos cerca além dos dispositivos de controle das tendências capitalistas.

Brecht só será extensível a um presente se esse presente ainda for péssimo, se nossos corpos ainda precisarem de algo para nos mostrar o sentido além das referências que fomos condicionados a ter pelo domínio das formas da linguagem ditadas pelas tendências que Brecht designava de burguesas.

Nos parece que Brecht concorda com esse entendimento. Nesse sentido mostramos o poema “Essa confusão Babilônica”:

Essa confusão babilônica das palavras
 Vem de que são a língua
 De decadentes.
 O fato de não mais os entendermos
 Vem de que não mais adianta
 Entendê-los.
 De que adianta
 Contar aos mortos como teriam
 Vivido melhor. Não procure mover
 Um morto enrijecido
 Fazê-lo perceber o mundo.
 Não brigue
 Com aquele pelo qual
 Os jardineiros já esperam
 Melhor ser paciente.

Recentemente quis
 Contar-lhes com astúcia
 A história de um comerciante de trigo
 De Chicago. Em meio à palestra
 Minha voz me deixou de repente
 Pois eu havia
 Subitamente percebido
 Que esforço me custaria
 Contar essa história aos ainda não nascidos
 Que no entanto nascerão
 E viverão em épocas bem diferentes
 E felizardos! não mais poderão
 Compreender o que é um comerciante de trigo
 Assim como é entre nós.

Então comecei a explicar isso a eles. E no espírito

Parecia-me que falava durante sete anos
 Mas deparei somente
 Com um silencioso balançar da cabeça
 Em meus ouvintes não-nascidos.
 Então percebi que
 Falava de algo
 Que um homem não pode entender.

Eles me disseram: Vocês deveriam
 Ter mudado suas casas, sua comida
 ou vocês. Diga-nos, não havia
 Um modelo para vocês, mesmo que
 Somente em livros de épocas anteriores
 Modelos de homens, desenhados ou
 Descritos, pois nos parece que
 O seu motivo era mesquinho
 Fácil de ser mudado, quase qualquer um
 Podia percebê-lo como falso, desumano e sem igual.
 Não havia um velho
 Plano simples, pelo qual se
 Orientassem em sua confusão?

E disse: Os planos existiam
 Mas vejam, eles estavam cinco vezes
 Cobertos com novos signos, ilegíveis
 O modelo alterado cinco vezes, conforme
 Nossa imagem degradada, de modo que
 Nesses relatos mesmo nossos pais
 Assemelhavam-se apenas a nós.
 Com isso perderam o ânimo e me despacharam
 Com o lamento displicente
 De gente feliz.
 (BRECH. 2002, p.76. Tradução de Paulo César de Souza)

Assim, infelizmente, Brecht ainda está clássico, o que não equivale a ser clássico. Mas, há de chegar o momento em que não mais se entenderá por que em nossos modos de viver causamos cataclismas sociais e ambientais. Nesse momento, só a partir dele, Brecht será anacrônico, e por ele passaremos *com o lamento displicente de gente feliz*.

Em vista desses relatos e fundamentos notemos que hoje nosso objeto está em uma pequena parte de sua forma de lutar. Uma que, conforme provamos, se for praticada, faz dos interlocutores sujeitos ativos daquela narrativa sobre um sentido que referenciam juntos. É a *praxis* para esse fim que temos em vista. E, para dela tratar com mais propriedade apontemos uma metodologia operacionalmente aberta, capaz de lhe operar em sincronia com a expressão da norma, o que requer o próximo capítulo.

3. APONTAMENTOS SOBRE MÉTODO E ABERTURA OPERACIONAL

“a excelência moral é uma disposição da alma relacionada com a escolha, e a escolha é o desejo deliberado, segue-se que, para que a escolha seja boa, tanto a razão deve ser verdadeira quanto o desejo deve ser correto e este deve buscar exatamente o que aquela determina, este tipo de pensamento e de percepção da verdade é de natureza prática. (...) Com efeito, esta é a função de toda parte intelectual do homem, enquanto o bom funcionamento da inteligência prática é a percepção da verdade conforme o desejo correto.” (Aristóteles. *Ética a Nicômacos*. 1139b)

A palavra “método” vem do grego, *methodos*, composta de *meta*: através de, por meio, e de *hodos*: via, caminho. Desse conceito podemos notar que “*método é o caminho para se chegar a um fim*”⁶⁹. Assim, podemos distinguir entre dois aspectos. O primeiro é saber o fim, que trata de nos levar a uma teoria do conhecimento. E outro, que se refere ao procedimento que deve ser adotado para o encadeamento daquele fim apurado, derivado ou mesmo suposto pela teoria do conhecimento. Teríamos então, um momento gnosiológico e outro procedimental. Nesta pesquisa tratamos do momento procedimental. É nele que podemos notar uma hipótese em que a narrativa formalmente aberta de Brecht pode contribuir para a operação do direito. Entretanto, antes devemos estabelecer a viabilidade da abertura operacional no direito, para depois lhe incidir a hipótese épica.

3.1. A Abertura Operacional

Método, conceitualmente refere à aplicação de uma prática que não é absolutamente definida. Que conta com perspectivas de atender a específicas circunstâncias que lhe provocam alterações. Assim, o método tem conotação ativa, pois, faz corpo junto a sua aplicação. Nesse sentido citemos Gaston Bachelard:

“Os conceitos e os métodos, tudo é função do domínio da experiência; todo o pensamento científico deve mudar diante duma experiência nova; um discurso sobre o método científico será sempre um discurso de circunstância, não descreverá uma constituição definitiva do espírito científico.
(...)O método está intimamente ligado à sua aplicação. Mesmo no plano de pensamento puro, a reflexão sobre o método deve continuar ativa.” (BACHELARD. 1978.p.158).

Tratamos dessa descrição de Bachelard quanto ao método, para dela salientar que um método que não se adapta a situação na qual ele se aplica, sob esse viés, nem sequer é método, podendo eventualmente ser uma *fôrma* (sic). Assim, rigidez imparcial não se afigura como

⁶⁹ NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa, Verbete: método*, p.514

adequada a qualquer método. Nesse ponto, também podemos recorrer a Viehweg para, em nossa cartografia, nos direcionarmos. Pois esse autor nos oferece um grande ganho ao pensamento que conduzimos, qual seja: novas circunstâncias implicam novas formas de compreensão. Nesse sentido observemos a citação abaixo:

Quando se produzem mudanças de situações e em casos particulares, é preciso encontrar novos dados para tentar resolver os problemas. Os topoi, que intervêm com caráter auxiliar, recebem por sua vez seu sentido a partir do problema. A ordenação com respeito ao problema é sempre essencial para eles. À vista de cada problema aparecem como adequados ou inadequados, conforme um entendimento que nunca é absolutamente imutável. Devem ser entendidos de um modo funcional, como possibilidade de orientação e como fios condutores do pensamento (VIEHWEG. 2008. p. 38)

A situação é o sentido para a atuação de um procedimento previamente ordenado a seu respeito. O procedimento deve ser capaz de se deformar para atender a situação. Ou seja, relativizar-se diante de um problema humano. Fazer o contrário, mantendo o procedimento independente das individualidades dos problemas que ele deve resolver é deformar o humano para lhe adaptar ao procedimento. Ou, impor soluções com diversos pontos cegos de singularidades.

O problema humano deve ser um cerne do método que lhe afeta a operação prática. Não um detalhe à margem do pensamento preconcebido em um sistema no qual a resposta já está previamente dada por um modelo generalizante. Contudo, vejamos que a crítica deste ponto, está na marginalização de um cerne, o que não significa a eventual marginalização de outro. Referimo-nos ao fato de que o modelo generalizante e objetivo permanece na estrutura do método. Pois o procedimento que afeta o problema humano deve ser percebido em conjunto com esse sistema de deduções previamente dadas, a partir das quais se infere uma resposta genérica. Não obstante, desse sistema deve renunciar a uma perspectiva totalizante e ser capaz de perceber novas perspectivas. Visto que, certamente, todas as subjetividades humanas não cabem em um sistema explicitamente fechado a novos dados. É por isso que, a essa hipótese de não estar fechado ao operar problemas humanos, escolhemos designar com o termo: *abertura operacional*.

Vejamos então que referimos à abertura operacional como elemento intrínseco de qualquer procedimento que tem em vista a solução de um problema humano, subjetivo e concreto. Que opera com hipóteses que por vezes concorrem entre si ou até mesmo se excluem. Assim, a busca de soluções para problemas humanos deve ser operada por meios relativizados pela concretude para a qual estão voltadas, como aquilo acontecido no mundo fático e experimentável e não só em um modelo abstrato.

Tomemos agora uma escala dessa hipótese metodologicamente relativizada por seu objeto em vista de uma racionalidade específica. Uma, que se dispõe a solucionar problemas humanos, qual seja: o direito.

3.1.1. A abertura operacional do (no) direito

Sem receio de encontrar divergências contemporâneas, partamos do pressuposto de que o direito é uma ordem normativa⁷⁰. Tomaremos dessa *ordem* uma característica relacionada a sua prática, que é à sua operação diante de situações concretas. É na escala desse fenômeno que nos conduzimos para, operacionalmente, abrir-lhe.

De modos diferentes, Kelsen (2006, p.409 Nota 9) e depois dele Hart (*The Concept of Law*, p. 123), apontam o fato de que quando uma norma é aplicada a um caso concreto a sua vagueza impossibilita a obtenção de uma única solução.

Junto dos autores acima citados nos afastamos radicalmente de uma concepção na qual os deveres do direito seriam perfeitos e estritos, sem exceções e, portanto, específicos e não relacionados à concretude do problema ao qual se referem. A consequência disso é drástica para a aplicação do direito.

Se deveres de direito não são específicos, devido a sua generalidade (Kelsen) ou sua textura aberta (Hart), não basta, na sua aplicação, encontrar a norma aplicável e subsumir a ela o fato, como a expressão de uma precisão matemática. Todavia isso não indica a ausência de um método, mas estabelece que nele possamos reconhecer lugar para operarmos uma abertura, em um modelo de aplicação que pode variar, conforme a situação em que se expressa a norma. A visualização desse objeto trata de impor outros referenciais teóricos que aludem modelos de aplicação. Nesse sentido relevam-se as teorias de Ronald Dworkin e Robert Alexy, por exemplo.

Dworkin tratou, como para antes olhamos em sua metáfora do romance em cadeia, de hipótese derivada de um modelo de aplicação em que é possível descobrir a resposta correta decorrente de um processo de interpretação (*legal reasoning*). Enquanto Alexy, ao contrário de Dworkin, não entende ser possível uma solução para todo e qualquer caso, haja vista não haver um procedimento para alcançá-la. E neste sentido, em Alexy, “*resposta possível transforma-se em uma ideia regulativa, isto é uma ideia metodologicamente buscada no discurso*”.

⁷⁰ Também é coercitiva e dotada de eficácia social. Contudo, desse fundamento relativamente unânime, tomamos em escala, a ordem normativa. Pois a coercibilidade e a eficácia relacionam-se com fatores e fenômenos que, à princípio, não nos conduzem, no direito, a prática que temos em vista.

(TRIVISONNO Alexandre Travessoni Gomes. “Estudo introdutório. A teoria discursiva de Alexy e as duas questões fundamentais da filosofia do Direito”, em ALEXY, 2015. Pag. 7.).

Tenhamos em vista que a norma, na perspectiva na qual seguimos junto aos autores acima encadeados, não é abandonada. Antes pelo contrário, a norma *deve ser* capaz de fornecer fins preconcebidos em um modelo genérico para nos encaminhar a formação de referências que ainda serão aplicadas a casos concretos por procedimentos metodologicamente pré-estabelecidos ou buscados por uma ideia regulativa antecessora. E lembremo-nos que ao falar de uma operação que se aplica metodologicamente a um problema humano, tratamos de sua conexão com o problema concreto e não só de compromissos com a generalidade e abstração formalista.

Essa perspectiva nos encaminha a de uma prática que não é tão indeterminada quanto parece a ausência de um método abstrato, posto que é relativamente abstrata. Mas, que sua determinação abstrata, por estar relativizada, passa de imposição à indicação de uma solução genérica para questões que são concretas e subjetivas. É, em um modelo que tem formas para essa operação racional que encontramos mais um ajuste de escala em direção de nosso objeto, agora, pelo caminho da retórica.

3.1.2. *O caminho da retórica*

Da forma mais direta com a qual podemos informar em um estudo que tem Chaïn Perelman como autor em seu percurso e não em seu fim, conduzimo-nos por nuances de suas pesquisas escaladas pelo caminho ao nosso objeto.

Perelman, ao observar o exercício operacional das soluções dadas por humanos a problemas humanos, percebeu que não há uma lógica específica em juízos de valor. Relevemos que nesse fato tratamos de notar que: há lógica, só não é específica. Os efeitos dessa percepção resultam em outras percepções, interessadas no caminho da retórica e da dialética, que levam ao seu *Tratado da Argumentação: a nova retórica* (1996). Dessa obra, tomemos nosso foco nas páginas 141 e seguintes, pois ali resta o que o autor designou de *lógica jurídica e nova retórica*. É sob esse título que o polonês, naturalizado belga, destaca no discurso e na retórica características que percebemos relacionadas a ordem normativa operacionalmente aberta em vista de sua relatividade com a concretude de um meio e de um momento. Dentre essas características, percebemos quatro, nas quais passamos a nos conduzir em direção do vocabulário relativo ao nosso objeto e, naturalmente, ao que referimos.

A primeira perspectiva na qual nos acudimos é na persuasão pelo discurso. Sendo, nessa medida, o termo *discurso* um pressuposto da persuasão e a persuasão uma prova do quanto é

precário aquilo que é capaz de ser alterado, na medida em que pode ser persuadido o interlocutor. Nesse sentido o professor Lucas Alvarenga Gontijo, em sua tese de doutorado, nos ensinou que:

“No caso de Perelman, especificamente, discurso está ligado necessariamente ao pressuposto da persuasão, do convencimento, por um lado, e, por outro lado, ainda perceptível em sua teoria, está ligado à ideia de relatividade dos assentamentos ideológicos, imperfeição ou Precariedade da Faculdade racional impor-se de forma absoluta” (GONTIJO, 2005. P, 225)

A segunda perspectiva trata de uma demonstração das relações da lógica formal com a retórica posicionando-se entre dois sentidos. Um consiste em dismantelar os postulados formalísticos e abstratos da lógica apodítica, ao demonstrar sua inaplicabilidade ao mundo jurídico ou mesmo as contradições internas referentes ao seu emprego (GONTIJO, 2005. p, 223). O outro sentido afirma um problema de conhecimento do logicismo, que é: “a fragilidade do ato de escolha da premissa maior entre tantas outras.”. (GONTIJO, 2005. P. 225)

A terceira perspectiva refere que a adesão a uma tese tem intensidade variável. Perelman reconhece a inexistência de uma solução absoluta. Colocando a retórica para operar nesse embate contra a certeza e contra a objetividade, fazendo-a projetar-se como uma operação para o que ainda não se concluiu. Nesse sentido “o embate retórico contra a certeza e contra a objetividade fez-se projetar como teoria do aproximado, do inconcluso, do relativo” (GONTIJO, 2005. p, 225)

A quarta perspectiva apresenta uma distinção entre a retórica e a lógica formal, em um sentido que a retórica diz mais respeito à adesão que à verdade. Assim, a interpretação da norma, para ser aplicada ao problema humano, deve ser considerada como uma hipótese entre tantas outras, na busca por razoabilidade subjetiva. Ou seja, “a norma em abstrato não é mais que uma hipótese que deve ser submetida ao crivo da experiência” (GONTIJO, 2005. p, 226), assim como outras que são hipóteses concretas e subjetivas.

Sendo claro que não tratamos de um estudo sobre Perelman⁷¹, podemos perceber, nas perspectivas que nos orientam, um encaminhamento voltado para a *práxis*. Ou seja, para a operação daquilo que ocorre concretamente.

Notamos que ao problematizar a inexorabilidade da axiologia em favor do reconhecimento da concretude das relações nas quais incide o direito, o professor da Universidade Livre de Bruxelas encaminha o direito para outra grande capacidade humana que

⁷¹ Contudo, os Tópicos descritos por Aristóteles, que é do que trata Perelman, já havia nos envolvido no objeto fenomenológico em que afetamos a pesquisa. Pois, sem sair do *Organon* (Aristóteles), mais especificamente o V Volume, qual seja: *Tópicos* (100^a), visto que tomamos o mesmo mestre, escolhemos o rumo da expressão repleta de intenções. Por isso, esta pesquisa ao tratar do discurso, o refere no *Poética* (Aristóteles. 1447^a). Afinal, ambos são parte de um sistema, operacionalmente, tão conciso quanto seu autor.

é a arte da discussão e a ela reconhece o nome de dialética, que “se mostra o método apropriado à solução dos problemas práticos, os que concernem aos fins da ação, que envolvem valores” (PERELMAN, 1996. p.139). Nesse sentido, a professora Margarida Maria Lacombe demonstra o objeto que designa de *ruptura* para qual nos encaminhamos por nosso entendimento buscado no que Perelman tratou:

a partir de então, anuncia uma ruptura com o cartesianismo e estabelece como paradigma filosófico a concepção relacional e retórica da razão prática. Isso faz com que a razão seja aceita não do ponto de vista da contemplação, mas do ponto de vista justificação das nossas convicções e das nossas opiniões. (LACOMBE. 2003. p.190)

Percebemos ao que se refere a professora Lacombe. Notamos que ela trata da concepção relacional e retórica da razão prática com convicções e opiniões, com os mesmos sentidos que percebemos e que nos serviram de fundamentos, ao tratar das quatro perspectivas que acima narramos. Certamente a professora nos prova que seguimos em uma hipótese interpretativa plausível. Contudo não pensamos que a hipótese tomada de Perelman rompa com Descartes. Senão vejamos nos termos com os quais o autor introduz seu tratado da argumentação ao abordar a natureza da deliberação e da argumentação:

A própria natureza da deliberação e da argumentação se opõe a necessidade à evidência, pois não se delibera quando a solução é necessária e não se argumenta contra a evidência. O campo da argumentação é o do verossível, do plausível, do provável, na medida em que este último escapa às certezas do cálculo. Ora, a concepção claramente expressa por Descartes, na primeira parte do Discurso do método, era a de se considerar “quase como falso tudo quanto era apenas verossímil”. Foi ele que, fazendo da evidência a marca da razão, não quis considerar racionais senão as demonstrações que, a partir de ideias claras e distintas, estendiam, mercê de provas apodícticas, a evidência dos axiomas a todos os teoremas. (PERELMAN, 1996.p.I)

A natureza do campo ao qual nos conduzimos por Perelman é o do verossímil, não o da certeza. Quanto à verossimilhança, tomemos os termos de seu verbete, formulado por Georges Molinié:

A verossimilhança é uma categoria essencial da retórica. Aristóteles, quando fala a respeito das proposições que servem a premissa aos silogismos da retórica, vale dizer, aos entimemas, refere-se a proposições que não são necessárias, mas simplesmente frequentes e porquanto, possíveis. O verossímil é o que se produz muitas vezes e de modo relativo: as coisas podem ser assim ou de outro modo. Poderíamos dizer também que o verossímil é a premissa provável. Funciona como meio de persuasão, na medida em que implica um consenso espiritual sobre os principais parâmetros da vida em sociedade; portanto o verossímil é o grande padrão. (MOLINIÉ, 1992, p.336);

Ao tratarmos da verossimilhança, fazemo-lo sobre o que é frequente, mas, não necessariamente verdadeiro, tratamos do provável e de nele perceber meandros da complexidade de cada situação em que haverá argumentações em sentidos diversos, que: “procuram fazer valer, em situações diversas, um valor ou um compromisso entre valores, que possa ser aceito em um meio e em um momento dados” (PERALMAN, 1996, p 184).

Abordamos, em nosso caminho, fenômenos práticos *em um meio e em um momento dados* sobre os quais as certezas do cálculo não incidem. Daquilo que, para Descartes, segundo essa interpretação, não é a verdade, pois: “se um tivesse dela [da verdade] uma visão clara e nítida poderia expô-la ao seu adversário, de tal modo que ela acabaria por força de sua convicção” (DESCARTES. apud PERELMAN, 1996.p.II).

Não tomamos o curso de uma realidade que segue leis necessárias e universais. O que seria o caminho que percebemos sobre a perspectiva de Perelman sobre Descartes. Esse seria um curso objetivo no qual não há como, nem porque, deliberar ou escolher. Pois as coisas acontecerão necessariamente tais como as leis que as regem determinam que devam acontecer, como o pôr do sol ao oeste. Perelman, sob nossas perspectivas, nos leva pelo rumo da incidência da deliberação sobre todo o resto que, para acontecer, depende de nossas vontades e ações.

Nesse sentido, não pensamos que Perelman rompe com Descartes, contudo, eles tratam de naturezas distintas. Descartes, daquelas que são únicas e objetivas, pois determinam-se por objetos *evidentes*, contra os quais não há como debater sem se expor ao erro. Enquanto Perelman, daqueles objetos verossímeis, sobre os quais: “na ausência de técnicas unicamente admitidas é que impõe o recurso aos raciocínios dialéticos e retóricos, raciocínios que visam estabelecer um acordo sobre valores e sobre sua aplicação, quando estes são objeto de uma controvérsia”. (PERELMAN,1996. p.139).

É com raciocínios dialéticos e retóricos, em vista de objetos diferentes daqueles nos quais poderia se fundar uma teoria cartesiana que Perelman nos leva a uma hipótese, de onde origina a fertilidade de outras que adiante tomaremos. Uma, na qual: “o direito, tal como está determinado nos textos legais, promulgados e formalmente válidos, não reflete necessariamente a realidade jurídica” (PERALMAN, 1996, p.189). Pois, ao que pudemos demonstrar de nossos entendimentos, não há como, *necessariamente*, se operar o direito em abstrato em uma *realidade jurídica* que é concreta. Contudo, a norma genérica e objetiva é válida e, é a ela que se adequa a operação do direito.

Vejamos então que a norma jurídica (genérica, objetiva e abstrata), não é, e nem pode ser perdida de vista ao se conduzir a operação retórica e discursiva do direito. Pois, essa operação prática deve guardar “sua conformidade com o direito em vigor, a argumentação será específica,

pois terá por missão mostrar de que modo a melhor interpretação das leis se concilia com a melhor solução dos casos particulares” (PERALMAN, 1996, p 185-186).

Notamos, diante do *esforço*⁷² de Perelman, uma hipótese de compatibilidade da norma abstrata com o caso concreto em um momento dialético, argumentativo e, portanto, retórico. O que nos leva, desse meio, ao fim desta pesquisa.

⁷² “seu esforço constituiu, justamente, na busca de uma outra dimensão da racionalidade compatível com a vida prática. Pretendia demonstrar a aptidão da razão para lidar também com valores, a organizar preferências e fundamentar, com razoabilidade, nossas decisões” (LACOMBE, 1996, p 187).

4. PAUSA ANTES DO FIM

Qualquer pausa na ação enfatiza, por posição, o discurso ou assunto que a precedeu. Principalmente na leitura, em que a solenidade natural demanda cuidado. Então paremos de perseguir nosso objeto diretamente. Olhemos ao entorno como uma ajuda para a ênfase daquilo pelo qual passamos.

Vejamos que é para a dimensão relativizada por sua compatibilidade com a vida prática em que se opera o direito que conduzimos nossa atenção neste trabalho. Trafegamos nesse habitat desde a introdução do estudo. Lá mostramos o problema com o qual nos envolveríamos quando, na primeira pessoa, narramos que: (...) percebo que é possível que não haja mais o tempo em que do direito se exija apenas uma reprodução de um mundo hipotético e genérico. (...). O que, alegremente, me levou ao Teatro.

Foi para uma dimensão relativizada que olhamos nos estudos do primeiro capítulo desta pesquisa no qual narramos, dentre outras, percepções epistemológicas em que direito é literatura. Foi nesse capítulo que demonstramos a existência de várias formas de se inter-relacionar direito e literatura e que escolhemos a que se opera no campo do “direito como literatura”. Nessa perspectiva encontramos o amparo da doutrina para mirarmos em uma prática narratológica tradicionalmente literária: a épica brechtiana, para nela observar tecnologias uteis à prática jurídica. Naquele capítulo já concluíamos que não trataríamos propriamente da capacidade de se interpretar o direito como é possível fazer com a arte, mas da necessidade de projetá-lo para fora do normador repleto de intenções e sentidos, assim como faz o artista. Pois essa é a perspectiva na qual notabilizamos que direito é, assim como a arte, a expressão de um sentido repleta de intenções. Repetimos parte dos fundamentos que usamos: (...) nossa perspectiva do sistema proposto pelo fundador, Benjamin Natan Cardozo, perfaz um antagonismo ao formalismo e o tecnicismo da abstração em benefício do concreto e do individual, sem perder de vista a norma. Pois, o “direito como literatura”, da maneira como nos conduzimos, é o sistema do campo do “direito e literatura”, em que o papel criativo do normador guarda o mesmo objeto que os autores reconhecidamente literários, o de refletir racionalmente a realidade que os informa em seus processos criativos. Sob essa perspectiva, a forma no direito não possui, em si, valor, e não pode pretender a autonomia completa em seu favor. Pois, mostrar o reflexo das tendências sociais, refere-se só ao fato de que o normador está obrigado, por razões de seu ofício, a buscar meios de modelá-lo racionalmente diante de seus interlocutores.

A escolha desse caminho de pesquisa nos colocou diante da possibilidade de revisitar o direito, munidos de mais perspectivas.

No segundo capítulo veleávamos a importância do tema que se coincidia com aqueles que alcançamos junto ao realismo jurídico descrito e utilizado pelo Ministro Cardozo no primeiro capítulo desta pesquisa, em termos e equivalências com aqueles do realismo, formalmente aberto, operado por Bertolt Brecht, o que fizemos nas seguintes palavras; (...) Vejamos que nesse ponto há uma clivagem determinante para nosso objeto, a forma no realismo operado por Brecht, não possui, em si, valor, e não pode pretender a autonomia completa em seu favor. Pois, mostrar a realidade refere-se só ao fato de que o artista está obrigado, por razões de seu ofício, a buscar meios de modelar a realidade. Naquele capítulo demonstramos que há uma bem-sucedida *praxis* em que Brecht pedagogicamente associa, racionalmente, meios abertos de construção recíproca de objetos e métodos, propiciando integração didática e abertura operacional a forma de narrar que descreve e usa.

Foi uma busca por meios que veio nos conduzindo pelo “direito como literatura”, pelo teatro épico, pelo caminho da retórica e agora nos levará a hipótese transformadora que tomamos como meta. A qual, lhes narramos no próximo capítulo.

5. DA (R) PRÁTICA ÉPICA AO CONTEÚDO JURIDICO

5.1. O Reconhecimento do Objeto

Uma informação sobre o objeto no habitat acima descrito determina limitações subjetivas e objetivas consequentes da relatividade operacional do direito. Pois, se de um lado, relaciona soluções genéricas e abstratas com problemas concretos e subjetivos. Por outro, demonstra a percepção de que o normador, assim como o artista, embora esteja propenso a ter sua própria deliberação da expressão a ser interpretada pelos interlocutores, está limitado operacionalmente pelo objeto em que incide: a sociedade. Pois além de ser causador de efeitos práticos nela, o normador também é causa daquilo que esta mesma sociedade amalgama em um diálogo intersubjetivo, em um meio e em um momento dado.

Visto dessa forma há duas relações de subjetividade. A primeira trata da concretude daquilo no qual incidirá a norma, ou seja, da subjetividade daqueles envolvidos no problema humano, concreto, no qual será operado o direito pelo normador. O que deriva na percepção da segunda subjetividade: a daquele que, ao fazer escolhas, norma concretamente. Essa relação de subjetividade trata da própria situação indelével em que o normador é sujeito determinante de suas próprias escolhas ao *normar*. Contudo, estas escolhas estão limitadas pelo objeto. O que nos leva a outra informação que trata do objeto em que incidem ambas as subjetividades acima relevadas, que é a sociedade em que se dá concretamente a prática do direito e da qual é fruto o normador que nela incide. É dessa sociedade (do mundo real como registrou o Ministro Cardozo) e de seus consequentes fenômenos que se originam a norma, o normador e a concretude daquela questão humana a ser ponderada pelo direito.

Informados das condicionantes ambientais, subjetivas e objetiva, passemos a lhes confluir.

5.2. A Confluência

Observemos que ambas as situações que designamos de subjetivas determinam-se entre temas em permanente contingências que lhes coordenam e lhes complementam. Pois ambos os sujeitos, o que norma e aquele sobre quem a norma incide, são, em um sentido ativo (no momento prático), interlocutores dessa expressão jurídica que ocorrerá em vista da verossimilhança com

aquela concretude na qual incidirá. Sendo a norma o sentido formal e objetivo a ser alcançado pelo discurso tramado entre os sujeitos ou o fim dessa interlocução.

Nesse sentido, é importante termos em vista que tratamos de interlocuções sobre questões jurídicas que dependem de nossas ações e escolhas, não daquelas nas quais seria possível uma resposta genericamente previsível. Não é que nesses casos não haja interlocução entre os sujeitos, contudo diante daquilo que não temos ações ou escolhas já podemos supor qual será o fim, daí, não nos preocuparemos, nesta pesquisa, com os meios.

Tratamos de meios de interlocuções em que, justamente por haver escolhas a serem feitas e ações a serem executadas, seu fim, que permanece sendo a norma, está por vir no decorrer de sua prática entre aqueles sujeitos.

5.3. A Proposta Ou: Quando, Onde e Por Qual Fundamento

Neste ponto propomos mais uma alteração de escala. Essa alcança a imagem do momento do direito que esta pesquisa observa e justifica a aplicação prática daquilo que pretendemos propor.

5.3.1. Quando

Notemos que é quando se pratica o direito que seus interlocutores passam a buscar, ou criar, referências para este diálogo intersubjetivo com o fim de que seja um reflexo daquilo que ele representa. Que é o que parecer justo e razoável naquele momento concreto e subjetivo, em vista das normas que aquela sociedade tomou em sua condução ou que por elas é conduzida.

Tendo esse momento em vista notemos enfim nossa confluência. Pois foi exatamente desse momento que tratou Brecht naquilo que destacamos em sua dramaturgia, quando descreveu uma prática para afetar os interlocutores por sentidos predeterminados ao ponto de uma ação a ser concluída no fim da interlocução, por esses interlocutores. Um momento que nota a posição dos interlocutores na sociedade e que tem em vista a sociedade sobre a qual age.

É na aplicação prática de uma narrativa em vista de seus interlocutores e do momento social em que ocorre que está o ponto de convergência que temos em vista.

Notemos que, da forma com a qual nos conduzimos, tanto a narrativa épica quanto práticas jurídicas sobre fatos verossímeis, reconhecem aquilo que designamos de abertura operacional em seus métodos e, conseqüentemente, podem buscar a participação dos interlocutores em suas conclusões ainda não referenciadas. Brecht o fez por ter sua missão épica

(heroica) em vista, naquele tempo de relativização de formas e valores. E o direito pode fazê-lo por reconhecer suas limitações e aberturas subjetivas e objetivas.

Ao que nos parece a sociedade espera que o direito assuma essa tarefa. Um exemplo de assunção desse fim pelo direito pode ser constatado em uma característica contemporânea do direito ocidental. A de ter em vista o contraditório e a ampla defesa em um elemento constituinte daquilo que só é válido diante das possibilidades de todos os interlocutores formarem, em paridade de armas, as hipóteses de referências para os sentidos impostos pela norma geral naquela do caso em específico. Tomados desse sentido prático notamos que os fundamentos que nos afetam também podem ser percebidos em um dos textos que já nortearam esta pesquisa, o “Literatura e Direito” escrito pelo professor Stephan Kirste (2017). Mais especificamente em seu item 2.3: “O Processo como Encenação de Conflitos Identitários”, topograficamente inserido no item 2: “Direito como Literatura”. Sendo direito como literatura ambos, nessa hipótese, são a encenação de conflitos identitários. Vejamos que Kirste, ao descrever essa hipótese, destacou em seu estudo que:

nesse caso o foco está na contribuição científica para o conhecimento jurídico. Assim, pode-se mostrar como em processos ocorre uma assunção de papéis, que não servem a representação do sujeito autêntico, e encenações de um personagem que servem à melhor forma de influenciar o desfecho favorável. O processo expressa o caráter retórico do direito. Formas de discurso jurídicos são utilizadas como meios de representação com intenção literária e para a construção de uma realidade própria: o processo revela não só a verdade jurídica, mas também uma verdade pessoal, que não é objeto da argumentação jurídica.

(...)

O processo, particularmente o processo penal, torna-se aqui um drama simbólico encenado em que se oferecem, disputam e conquistam preferências e valores sociais (Biet, 2005, p. 2303 ss). Histórias diferentes travam uma disputa mútua e são, por fim, decididas autoritativamente (1984, p.273).

Notemos que tratamos, junto do que percebemos da descrição feita por Kirste, daquilo que ainda será decidido. Daquilo para o qual o processo tem uma finalidade, mas, para nela chegar deve se restringir ao sentido que busca em sua linguagem, que é o de valores sociais em um meio e em um momento dados. É essa descrição da melhor forma de influenciar o desfecho *favorável* e na expressão do caráter retórico do direito que remontamos nossos fundamentos para a hipótese de aplicarmos uma perspectiva literária bem-sucedida, advinda do teatro, para a forma de expressão daquela disputa mútua que será decidida, a épica brechtiana.

O processo é, nesse sentido, a confluência que alcança um exemplo do momento a que se refere esta pesquisa. Um momento que, havendo sentidos a serem referenciados, haverá

viabilidade prática de uma forma de narrar determinar na linguagem escolhas jurídicas em vista de seus fins, com a participação de seus interlocutores. Porque há uma tecnologia que viabiliza esse fim. Ou, como preferimos nos referir na introdução deste estudo: (...) *pretendemos alcançar resultados que demonstrem a viabilidade da narrativa épica para a ampliação das soluções jurídicas relacionadas à representação da expressão do direito fundada, também, na participação de seus interlocutores*. E ao terem em comum esse momento que, tanto o direito como a literatura, podem se beneficiar dos resultados atingidos por Brecht, caso escolham fazê-lo.

Da percepção de uma convergência nesse momento prático, tanto de elementos da narrativa épica quanto daqueles que incidem uma abertura operacional no direito, podemos nos conduzir ao ponto da conjectura operada na dramaturgia brechtiana que tem elementos que podem beneficiar uma prática jurídica formalmente aberta.

Dessa forma, tratamos de uma prática que pode ter lugar, se lhe derem, em vista da participação de seus interlocutores na formação ou mesmo percepção de sentidos objetivamente descritos no decorrer da interlocução, que deverá ser subjetiva e concreta.

5.3.2. Onde

Vejamos que é na prática que é operado o método que temos em vista. Uma que, se escolhida, leva em consideração todos os seus interlocutores, os quais passam à sujeitos daquilo que ainda está por vir, constituídos em um sentido pré-determinado.

A percepção desse lugar em que se deve praticar a narrativa brechtiana já foi provocada e fundada no segundo capítulo desta pesquisa. Entretanto neste ponto é bom que mais uma vez nos voltemos ao que o amigo de Brecht falou de seu teatro. Em um manuscrito não datado⁷³, Walter Benjamin criou o texto que denominou: “O que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht” (2017, p.11-21). Tratamos desse manuscrito pois é nele que está a descrição daquilo que nos encaminha a uma conjectura prática. No caso, à da forma com a qual a narrativa épica é utilizada por Brecht.

Diante da pergunta e do estudo feitos por Benjamin e dos nossos objetos específicos encontramos um caminho, em um conjunto de elementos, que nos conduziram pela dramaturgia

⁷³ Pensamos que foi depois de 1931 e antes de 1939 que ele escreveu esse texto, pois cita a *encenação da parábola de Brecht Um homem é um Homem* (BRECHT. 1955) que ocorreu em Berlim, no ano 1931. E foi em 1939 que ocorreu a publicação em *Maß und Wert 2* (p.831-7) do texto: “O que é teatro épico?”. Desta forma, podemos supor que o manuscrito precede a publicação.

épica ao longo do capítulo 2 desta pesquisa. Vimos que a meta daquela prática é relacionar e envolver os interlocutores na busca da reprodução de suas realidades sociais, em um processo aberto em si mesmo. Que leva a um *fim* que está definido desde o início da representação, mas que não está referenciado.

O teatro épico parte do ponto em que os interlocutores têm demandas a serem atendidas antes do fim, e é essa hipótese tecnológica que exploramos, a qual pode ser bem observada na seguinte descrição de Walter Benjamin:

o teatro épico parte da tentativa de modificar essa conexão de maneira fundamental. Ao público, o palco não apresenta mais “as tábuas que representam o mundo” (ou seja, um espaço encantado), mas um espaço de exibição com localização favorável. Para o palco, o público deixa de ser uma massa de cobaias hipnotizadas e se torna uma reunião de interessados, cujas as demandas devem ser atendidas (2017, p 12)

A narrativa brechtiana é a tentativa de ser meio, caminho ou portão que, sem impedir ninguém, indica o rumo daquilo que, neste diálogo entre os interlocutores, pode ser alcançado em uma medida que lhes pareça justa e razoável.

Tal tentativa feita por Brecht e descrita por Benjamin se destaca do drama designado pelo dramaturgo de aristotélico, na medida em que leva a narrativa por outra prática em vista da interlocução, que é aquela que se constrói a partir da realidade social percebida pelos interlocutores. É nesse sentido prático que “o texto não é mais uma base, mas coordenadas em que se registra, como novas formulações, o resultado” (BENJAMIN. 2017, p 12). O que, de fato, altera radicalmente o papel daqueles que buscam a narrativa épica, como notamos nas práticas dos atores e diretores. Pois, como foi descrito por Benjamin: “Para os atores, o diretor não passa mais orientações sobre efeitos, mas teses diante das quais é preciso tomar partido. Para o diretor, o ator não é mais um fingidor que tem que encenar um papel, mas o funcionário que o inventa.” (BENJAMIN. 2017, p 12).

A racionalidade da narrativa épica, portanto, é tida como uma prática que abre espaço no processo em execução, conformador daquilo que ainda será formulado pelos interlocutores por estarem envolvidos para decidir sobre um sentido que ainda referenciarão.

Tratamos então de uma prática que se direciona em vista de seus sentidos ainda não referenciados, mas, preponderantemente referenciáveis. É justamente esse ato preponderante (preliminar à ponderação) da prática épica, em busca de sentidos, que encaminha uma apropriação dos envolvidos. Faz-lhes, não apenas serem afetados pelas demandas daquela representação, mas irem além delas, pensando e medindo os passos a serem construídos sobre o significado buscado.

A racionalidade da teleologia épica, por esse caminho prático no qual seguimos, trata de uma tecnologia narrativa que abre novas possibilidades de desdobramentos e assimilações das condições de seus interlocutores naquela narrativa. É essa a rota na qual o trabalho e a prática dos interlocutores fazem-se presentes, sobretudo por meio de uma “arte da observação” (BORHEIM, 1992, p. 260) que propicia um distanciamento mais parecido com o de pesquisadores do que com o de artistas e plateia. Pois os interlocutores não só interpretam, como também e fundamentalmente se apropriam.

Os interlocutores épicos atendem à sua época e levam, perceptivelmente, para a narrativa sua carga de conhecimento sobre si e sobre a sociedade. É esse conhecimento, sobre si e sobre a sociedade, que potencializa um processo de entendimento sobre o que está diante de todos os interlocutores em um meio e em um momento dados. Pois, todos são dotados de personalidade e de perspectivas próprias daquele tempo e daquela sociedade e dessa forma são, ou devem se tornar, hábeis críticos de ambas as condições naquela expressão na qual se envolveram.

O expositor de uma narrativa brechtiana deve, para envolver e afetar, contribuir para uma maior exposição sobre o mundo e não sobre a peça. Apresentando as suas contradições e concretudes e não as de um personagem. É por isso que, diante da racionalidade da narrativa épica, o interlocutor não deve limitar-se a interpretar a personagem, mas também apresentar-se quem é. Nesse sentido tomemos os termos do próprio dramaturgo:

O ator deve mostrar uma coisa e deve se mostrar. Ele mostra a coisa naturalmente à medida que se mostra e se mostra à medida que mostra a coisa. Embora exista coincidência nisso, não é possível coincidir tanto a ponto de a diferença entre as duas tarefas desaparecer. (BRECHT. *apud*: BENJAMIN, 2017, p. 28)

Essas *tarefas* remontam a do realismo formalmente aberto de Brecht e daquele descrito e operado pelo Ministro Cardozo e assim a dedicação sem desvios de seus objetivos que são representar a realidade ininterruptamente.

É bom lembrar que neste trabalho olhamos para a estratégia ou como no capítulo 2 definimos: para a forma de lutar. Pois o fim que podemos identificar concretamente e com o qual nos identificamos, na narrativa brechtiana é a solução do capitalismo. Já o nosso fim é, com a mesma tecnologia usada por Brecht, a participação dos sujeitos sociais na expressão do direito. Tratamos de práticas jurídicas em que há um sentido sobre o qual as referências ainda serão formuladas em uma operação flexibilizada pela posição relativizada de seus polos subjetivos e objetivos antes de ser concluída.

5.3.3. Por Qual Fundamento

A relação que a narrativa épica tem com o interlocutor é igual à do professor de balé com a aluna, o primeiro objetivo é flexionar as articulações dela até o limite possível. Para, por exemplo, em uma expressão de evento histórico, ao não tratar de grandes decisões, enfatizar o singular em uma ordem experimental que, pedagogicamente, revela o que eventualmente não percebiam os interlocutores ou que, mesmo percebendo passam agora a notar nele suas participações. O poema “Perguntas de um operário letrado”⁷⁴ demonstra a qualidade de um exemplo para o que descrevemos:

Perguntas de um Operário Letrado

*Quem construiu Tebas, a das sete portas?
Nos livros vem o nome dos reis,
Mas foram os reis que transportaram as pedras?
Babilónia, tantas vezes destruída,
Quem outras tantas a reconstruiu? Em que casas
Da Lima Dourada moravam seus obreiros?
No dia em que ficou pronta a Muralha da China para onde
Foram os seus pedreiros? A grande Roma
Está cheia de arcos de triunfo. Quem os ergueu? Sobre quem
Triunfaram os Césares? A tão cantada Bizâncio
Só tinha palácios
Para os seus habitantes? Até a legendária Atlântida
Na noite em que o mar a engoliu
Viu afogados gritar por seus escravos.*

*O jovem Alexandre conquistou as Índias
Sozinho?
César venceu os gauleses.
Nem sequer tinha um cozinheiro ao seu serviço?
Quando a sua armada se afundou Filipe de Espanha
Chorou. E ninguém mais?
Frederico II ganhou a guerra dos sete anos
Quem mais a ganhou?*

*Em cada página uma vitória.
Quem cozinhou os festins?
Em cada década um grande homem.
Quem pagava as despesas?*

*Tantas histórias
Quantas perguntas*

Vemos no poema que um interesse é despertado. Relevemos que um dos interlocutores do texto é o ser que vive hoje, agora lendo o poema (é você que acabou de lê-lo, é o pedreiro, é

⁷⁴ Interpretação de Odiolon Esteves do texto traduzido por Paulo César de Souza. Disponível em 08/06/2021 no link: <https://www.youtube.com/watch?v=PJLR9qAWPyU>

o transportador, é o soldado, é o cozinheiro, é o operário que lê...). Esse interlocutor é instigado a participar da construção de inevitáveis respostas que o texto não dá, mas lhe oferece um sentido. Que é a percepção de participação ativa naqueles eventos de interlocutores como eles. Assim revela-se a importância de suas escolhas na manutenção ou na transformação de estados históricos pelos quais ele mesmo passa. “Ou seja, a prática épica não reproduz situações; antes as revela” (BENJAMIN, 2017, p. 14).

Esse é o sentido que buscamos na racionalidade narrativa que observamos. Um sentido no qual os interlocutores, aqueles que narram e aqueles para o qual é apresentado o sentido social narrado, podem se apropriar da interlocução e participar ativamente do resultado esperado pela estratégia daquela expressão que será revelada ou seja: participar de seu fim. Nesse caso, o fim é algo que está por vir. Que virá depois de escolhas e decisões que compõe a narrativa que sabe quais são seus sentidos, mas só quando operada poderá saber suas referências para o fim que busca.

Vejamos que na composição dos interlocutores, na racionalidade por detrás da narrativa brechtiana, podemos destacar os sujeitos e objeto que podem ser retomados em um paradigma dramático para aquilo que antes nos levou a um método jurídico operacionalmente aberto, que é um amalgama daquele sujeito que narra, daquele sobre o qual concretamente incide a narração e a sociedade da qual ambos são causa e efeito e na qual incidem os efeitos dessa relação.

Assim, sendo óbvias as diferenças protocolares que existem entre a dramaturgia e o direito, há naquilo que destacamos na prática narrativa alcançada por Brecht uma forma de se expressar que pode ser utilizada por ambas as racionalidades. Uma vez que suas confluências indicam uma configuração de fundamento para, em um meio e um momento dado, conduzir a um sentido que já existe e será revelado ou sobre o qual os interlocutores, mesmo já os conhecendo, não sabiam da possibilidade de mudá-los.

6. CONCLUSÃO

Uma vez: que direito é literatura (Cap. 1); que há na literatura uma *praxis* bem-sucedida na qual os interlocutores podem construir juntos as referências subjetivas e concretas para sentidos genéricos e abstratos (Cap. 2); que há no direito um caminho metodológico aberto, no qual relativizam-se os interlocutores e que dispõe sobre o inconcluso em um momento operacional que é retórico (Cap.3); que a prática jurídica buscada pela pesquisa é objetivamente aquela que depende de ações e escolhas de seus interlocutores (Cap.4); são justamente a forma da operação dessas ações e escolhas que permitem confluências paradigmáticas subjetivas e objetivas entre as práticas narrativas épicas com outras que são jurídicas (Cap. 5).

Concluimos que: podem ser mensurados meios de se dar forma épica ao conteúdo jurídico para expressar o direito. Porém, somente se o direito tiver dentre seus fins preestabelecidos a integração dos interlocutores na construção comum de referências concretas e subjetivas à sentidos abstratos e objetivos. Pois, se tiver esse fim em vista, ao direito convém uma plataforma (ou um palco) na qual sua intenção comunicativa disponha de meios abertos de construção recíproca de objetos e métodos, propiciando-lhe integração didática e abertura operacional. Esta plataforma, dentre outras, pode buscar seu sentido no teatro épico brechtiano.

Contudo saber o sentido é só parte de uma jornada, na qual o mapa deve ser redigido pelo caminho. Já que a dinâmica jurídica “(...) é assim há muito tempo. É natural então? Não, não é natural. É assim agora, é assim há muito tempo, mas, por exemplo, não é assim desde sempre”. (BRECHT. 1988).

Assim, cordialmente, deixamos a quem busca o diálogo jurídico, mais este meio: o épico brechtiano.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.** Engagement In , Notas de literatura III. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
 _____ . Revendo o Surrealismo In, Notas sobre literatura I. São Paulo: Editora 34, 2003.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de.** *Memórias de um Sargento de Milícias*. Editora Filigranas. Domínio Público em 1998, edição 2014.
- AMADO, Jorge.** *Capitães de Areia*. publicado originalmente em 1937.
- ARANHA, Graça.** *Canaã*. Editora Àtica. 2018
- ARENDR, Hannah.** *Homens em tempos sombrios*. SP. Companhia das Letras. 1987.
- ARISTOTELES.** ÉTICA A NICÔMACOS, Tradução do grego, introdução e notas e Mário da Gama, Editora Universidade de Brasília, 1985
 _____ . Poética, trad. de E. Schlesinger, Bs. Aires, 1947, 1950 y 1963.
- ARTAUD, A.** *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 2004.
- BACHELARD, Gaston.** *O NOVO ESPÍRITO CIENTÍFICO*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha Traduções de Joaquim José Moura Ramos, Remberto Francisco Kuhnen Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Coleção *Os pensadores*, da EDITOR: VICTOR CIVITA. 1978.
- BENTLEY, Eric .** *Bentley on Brecht*. *Northwestern University Press*. 2008
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola.** A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral. Campinas, SP: Hucitec, 1995.
- BARTHES, Roland.** Escritos sobre teatro. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BENJAIN, Walter.** *Diario de Moscou*. SP: Companhia das letras, 1989.
 _____ . *Ensaio sobre Brecht*. Trad. Cláudia Abeling. 1ª Edição. São Paulo: Boitempo(2017).
- BÍBLIA.** Português. Bíblia sagrada. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, Edição Ecumênica. 1980.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Brecht e Aristóteles* (ISSN 1980-539X). Trans/Form/Ação vol.25 no.1 Marília 2002.

BOLLE, Willi. *Língua e Literatura*. Revista dos departamentos de letras da faculdade de filosofia, letras e ciências humanas da Universidade de São Paulo. Ano V. Saõa Paulo. 1977.

BORDIN, Luigi; BARROS, Marcos André de. *Estética e política contemporânea: Bertolt Brecht e Walter Benjamin: uma prática estética contra a barbárie e em defesa da vida*. In: *Ágora Filosófica*, Ano 6, n. 2, jul./dez. 2006.

BRASIL. LEI Nº 13.105, DE 16 DE MARÇO DE 2015. Código de Processo Civil. Disponível em 20/06/2022: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/113105.htm.

_____. **LEI Nº 8.069, DE 13 DE JULHO DE 1990.** Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. Disponível em 20/06/2022: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18069.htm

BRECHT, Bertold. *A Santa Joana dos Matadouros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990

_____. *Baal*. Revista Crop – n.º12/2010. Tradução de Marcio Aurélio e Willi Bolle. 2010

_____. *Conversas de refugiados*. Tradução, posfácio e notas de Tercio Redondo. Editora 34. 1ª Edição. 2017

_____. *Cruzada de Crianças*. São Paulo: Brasiliense, 1962.

_____. “*Das formale eher gering geschätzt*”, em Ueber Lyrik, Frankfurt, 1964

_____. *Diário de trabalho*, V.1- 1938-1941. Traduzido por Ronaldo Guarany e José Laurenio de Melo. ROCCO. 2002.

_____. *Dialogo dos Exilados*. Editora 34. 2017.

_____. Die Lehren des Exils. In: Die deutsche Exilliteratur 1933-1945. Hg. von Manfred Durzak. Stuttgart 1973.

_____. *Estudos sobre teatro*. Apresentação Aderbal Freire-Filho. Tradução de Fiana Pais Brandão. 2ª Impreção. Editora Nova Fronteira. 1978 e 2005.

_____. *Gesammelte Gedichte*, ed. Suhrkamp, Frankfurt/Main (4 Volumes);

_____. *Histórias do Sr. Keuner*. Tradução de Paulo César de Sousa. Editora 34. 1976.

_____. “*Kriegsfibel*” (bíblia ou guia da guerra) contra o fascismo. Ed *Eulenspiegel 1956*, Ed. Verso, New York.2017

_____. *Obras Completas, Volume 1*. Nesta peça, tradução de Marco Aurélio e Willi Bolle. Ed. Paz e Terra

_____. *Poemas 1913-1956*. Editora 34. 2003

_____. *Tambores da noite*, Teatro Completo. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1986, v. 1.

_____. *Um homem é um homem/ A transformação do estivador Galy Gay, no acampamento militar de Kilkoa, no ano de mil novecentos e vinte e cinco*. Tradução de António Conde. Versão de 1953.

_____. “*Volkstümlichkeit und realismos*”, em *Schriften zum Theater*, Tomo IV, Berliner-Weimar, 1964.

_____. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (GBA). Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, KlausDetlefMüller. 30 Bde. und ein Registerbd. Berlin und Weimar, Frankfurt a.M. 1988-2000.
2ª edição. São Paulo. 2013.

CARDOZO, Benjamin N. *Law and Literature*. 48 Yale Law Journal, 1938.

_____. “*The Nature of Judicial Process*”. Yale University Press. 1948.

CATTONI DE OLIVEIRA, Marcelo Andrade, *Dworkin: De que maneira o direito se assemelha à literatura?* Revista Direito e Práxis [Internet]. 2013;4(7):368-390. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=350944518018>.

CÍCERO, Do Orador 1.122-159. Tradução de Adriano Scatolin. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 264-287, 2016.

COSTA, I. C. *Brecht e o teatro épico*. Literatura e Sociedade, (2010).

DROGUETT, Juan. *A verdade no fenômeno da comunicação*. Revista Imes Comunicação, v. 5, n. 10, jan/jun. (2005).

DWORKIN, Ronald. *O Império do direito*, São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____, **Ronald.** *Uma questão de princípio*, São Paulo: Martins Fontes, 2000

_____, **Ronald.** “*The Partnership Conception of Democracy*.”. *California Law Review*, vol. 86, no. 3, *California Law Review, Inc.*, 1998, pp. 453–58, <https://doi.org/10.2307/3481116>.

ESSLIN, Martin. *Brecht: dos males, o menor. Um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões*. Rio de Janeiro. Zahar, 1979.

FISHER III, William W. et alii (ed.). *American Legal Realism*. New York: Oxford University Press, 1993.

GADAMER, Hans Georg. *Verdade e Método*. Tradução de Tradução de Flávio Paulo Meurer Revisão da tradução de Ênio Paulo Giachini. 3ª Edição . Editora Vozes. Petropolis. 1999.

GODOY, Arnaldo Sampaio De Moraes. *Direito e literatura. Os pais fundadores: John Henry Wigmore e Benjamin Nathan Cardozo*, Revista Sociologia Jurídica – ISSN: 1809-2721.2007.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *As Afinidades Eletivas*. Tradução de Beatriz Mascarenhas, Editora Círculo de Leitores. Lisboa 1980.

GONTIJO, Lucas de Alvarenga. *Teoria do Método Jurídico Aberto: Ensaio sobre o Discurso do Método de Conhecimento e Aplicação do Direito*. Doutorado apresentado à UFMG em 2005.

GOODRICH, Peter. *Law in the Courts of Love: Literature and Other Minor Jurisprudences. The Politics of Language*. London/New York, 1996.

GRISHAM, John. *O Dossiê Pelicano*. Editora Arqueiro. 2020.

GYÖRGY, Lukács. *História e consciência de classes*. Porto: publicações Escorpião, 1974.

HEIDEGGER, Martin. (1976 [1927]). “Sein und Zeit”. In: Gesamtausgabe. Frankfurt, Vittorio Klostermann, II vol. Parcialmente traduzido por Fábio Fonseca de Castro em *Linguagem e comunicação em Heidegger*. Galaxia (São Paulo, Online), n. 27, p. 85-94, jun. 2014. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014116332>. Tradução de Luís Marcos Sander.

HART, H.L.A. *The Concept of Law. With a Postscript edited by Penelope A. Bolloch and Joseph Raz*. CLARENDON PRESS – OXFORD. 1994.

HOLLAND, Henry. Mr. *Justice Cardozo and the New Deal Court*. 12 *Journal of Public Law*, 1963, pp. 383-407.

KELSEN, Hans. *O que é Justiça?* São Paulo: Martins Fontes, 1997. Tradução de Luís Carlos Borges.

_____. *Teoria pura do direito*. Tradução João Baptista Machado. Martins Fontes. São Paulo. 2006

KIRSTE, Stephan. *Direito e Literatura*, Título Original: “*Literatur und Recht*”. Publicado em: E. Hilgendorf, J. C. Joerden (Hrsg.). *Handbuch Rechtsphilosophie*. DOI 10.1007/978-3-476-05309-1_46, Springer-Verlag, GmbH Deutschland, 2017. p. 315-327.

KNOPF, Jan. *BRECHT HANDBUCH - Band 4, Schriften, Journale, Briefe*. Ed. Verlag J. B. Metzler. Stuttgart · Weimar. 2003.

_____. *BRECHT HANDBUCH - Band 2, Gedichte*. Ed. Verlag J. B. Metzler. Stuttgart · Weimar. 2001.

LOBATO, Monteiro. *Justiça e Lógica*. In: *Mundo da Lua*. Rio de Janeiro. Editora Globo, 2008.

LOPES, Mônica Sette (2004). *O realismo jurídico: o discurso jurídico e a apreensão da realidade pontual*. Revista da Faculdade de Direito da UFMG. Recuperado de: <https://revista.direito.ufmg.br/index.php/revista/article/view/1298>.

MAYER, Hans. *Brecht e la tradizione*. Torino: Einaud, 1972.

MOLINIÉ, Geroges. *Dicionário de Retórica*. Librairie Générale Française, 1992.

MORAWETZ, Thomas. *Law and Literature*. In PATTERSON, Dennis (ed.), *A Companion to Philosophy of legal and Legal Theory*. Malden: Blackwell, 1996.

NUSSBAUM, Martha. *Justicia Poética: la imaginación literária y la vida pública*. Traducción de Carlos Gardini. Editorial Andrés Bello, 1997.

PASTA, José Antônio. *TRABALHO DE BRECHT/ Breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. Livraria Duas Cidades. Editora 34. 2010.

_____. *Brecht/Brasil/1997*, Revista Vintém, n. 0, jul. 1997, p. 28-3.

PEIXOTO, Fernando. *BRECHT -Vida e Obra*. José Álvaro Editor. RJ. 1968.

PERALMAN, Chaïn. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Título Original: *Traité del’argumentation: la nouvelle rhétorique*.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS. Pró-Reitoria de Graduação. Sistema Integrado de Bibliotecas. Orientações para elaboração de Trabalhos científicos: projeto de pesquisa, teses dissertações, monografias, relatórios entre outros trabalhos acadêmicos, conforme a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). 2.ed. Belo Horizonte: PUC mina, 2016. Disponível em www.pucminas.br/biblioteca. Acesso em:20/06/2022 às 14:38.

POSNER, Richard. *Law and literature: a relation reargued. Law and Literature: text and theory.* Leonora Ledwon. Garland Publishing. 1996.

POZZI, Giovana. *123 anos de Brecht: lições de um artista revolucionário para 2021.* Esquerda/Diário. 2021. Disponível em 31/01/2022: https://www.esquerdadiario.com.br/123-anos-de-Brecht-licoos-de-um-artista-revolucionario-para-2021?fbclid=IwAR3QbzLI86jodwtaUa_afzDp4u081Y2ZllGhdB4aZ4LvyRiC31rcn2ZoF88

RAMOS, Graciliano. *Angústia.* Editora Martins, 1988.

RITCHIE, John. *John Henry Wigmore, a Tribute.* 58 *Northwestern University Law Review*, 1963.

ROCHA, Fernando Antônio Dusi. Direito e literatura em circularidade discursiva: o matiz dialógico em Sófocles, Dostoiévski e Machado de Assis. Dissertação de Mestrado. (Pós-Graduação em Literaturas). Universidade de Brasília. 2008.

ROSA. João Guimarães. Grande Sertão: Veredas. Companhia das Letras. 2019

ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o Teatro Épico* (org. Nanci Fernandes), S. Paulo: Perspectiva, 2019.

_____. Posfácio publicado em Bertolt Brecht, *Cruzada de Crianças* (Trad. De Péricles Eugênio da Silva Ramos, ilustrações de Gerson Knispel, apresentação de Tatiana Blink e posfácio de Anatol Rosenfeld e Sérgio Milliet). São Paulo: Brasiliense, 1962.

_____. *TEXTO/ CONTEXTO.* Editora Perspectiva. 1969.

ROUBINE, Jean Jacques. *A Linguagem da Encenação teatral*, título original – *Théâtre et mise en scène.* tradução de Yan Michaslki, Editora Jorge Zahar, ano 1998

SARTRE, Jean Paul. *Brecht e os Clássicos.* Dissenso: revista de estudantes de Filosofia. USP. N. 2/1999.

SHELDON, Sidney. *A Ira dos Anjos.* Editora Record. São Paulo 2011.

SIQUEIRA, Ada Bogliolo Piancastelli de. *Notas sobre direito e literatura: o absurdo do direito em Albert Camus/ Ada Bogliolo Piancastelli de Siqueira.* – Florianópolis: Ed. da UFSC : Fundação Boiteux, 2011.

TRINDADE, André Karam; BERNSTIS, Luísa Giuliani. *O estudo do direito e literatura no Brasil: surgimento, evolução e expansão. ANAMORPHOSIS – Revista Internacional de Direito e Literatura*, v. 3, n. 1.

VALVERDE, José Maria. *Walter Benjamin, “Um héros de notre temps”*. In: Pour Walter Benjamin. Documents, essais et um projet, Bom: Kultur-Institute Internationes, 1994.

VIEHWEG, Theodor. *Tópica e Jurisprudência. Uma Contribuição a Investigação dos Fundamentos Jurídico Científicos*. Tradução da 5ª edição alemã, revista e ampliada pela Professora Kelly Sousane. Sergio Antônio Fabris Editor. 2008.

WHITE, James Boyd. *From Expectation to Experience – essays on law and legal education*. Michigan: University of Michigan, 2000.

_____. *The Legal Imagination. Studies in the Nature of Legal Thought and Expression*”. **Wolters Kluwer Law & Business** (2018)

WIGMORE, John Henry. *A List of One Hundred Legal Novels*. *17 Illinois Law Review*, 1922, pp. 26-41

_____. *Pontius Pilate and Popular Judgments*. *25 Journal of American Judicature Society*, 1941.

WITTGENTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. Tradução: José Carlos Bruni. Editora Nova Cultural Ltda. São Paulo. 1999.

WILKE, Judith, *Brechts “Fatzter” Fragment. Lektüren zum Verhältnis von Dokument und Kommentar*. Bielefeld, Aisthesis Verlag, 1998.