

## INTRODUÇÃO

Estudaram-se neste trabalho aproximações entre a teoria egológica de Carlos Cossio e o teatro épico de Bertolt Brecht, com vistas à identificação de pontos de convergência e desenvolvimento de estratégias para o incremento de atitude crítica à atuação dos operadores do direito. Com esse exercício, pretendeu-se demonstrar como a incursão por áreas limítrofes ao conhecimento jurídico pode ser útil à Ciência do Direito.

Para tanto, estudou-se a noção de experiência jurídica, destacando-se o papel do juiz, enquanto intérprete e protagonista da cena jurídica, bem como em seu comprometimento com a legitimação de sua atuação; e o teatro épico, com ênfase na noção de “efeito de distanciamento”, demonstrada na relação entre seus elementos; e realizou-se também a comparação de alguns aspectos dessas duas manifestações. Com esta procura por interfaces, o objeto pesquisado – a experiência jurídica - tornou-se mais claro em seus pressupostos e configurações.

No primeiro capítulo, reconstruiu-se a noção de experiência jurídica e de direito, em seus contornos dados pela teoria egológica, situando-os em um contexto pós-moderno, que destaca a importância do papel do intérprete, em contraste com a ênfase dada pela modernidade ao legislador e à lei. Discutiu-se, em seguida, a intersubjetividade implicada no conhecer, amparada pela noção de racionalidade comunicativa e princípio do discurso, desenvolvidos por Jürgen Habermas, com vistas a destacar o papel do intérprete do direito em uma sociedade democrática.

O segundo capítulo cuidou do teatro épico de Brecht, através da apresentação do contexto de sua ocorrência, e do destaque dos seus elementos, que foram abordados posteriormente tendo em vista o conjunto da teoria. A teoria do teatro épico foi discutida em contraponto com o teatro tradicional de matriz aristotélica, com vistas a evidenciar sua abordagem crítica e reconstrutiva, bem como uma conformação democrática que pode ser constatada em sua prática.

O terceiro capítulo propôs um exercício de aproximação conceitual entre a experiência jurídica e o teatro épico, destacando pontos de convergência e discutindo a possibilidade de incorporação criativa dos recursos do teatro épico à prática jurídica.

Assim, pode-se dizer que a proposta deste trabalho denota postura interdisciplinar, estimulada na ciência praticada pela época atual, que prefere a comunicação e colaboração de teorias à aceitação ou filiação a uma doutrina. A abordagem comparativa permite que diferentes olhares teóricos se iluminem e que respostas criativas sejam dialogicamente construídas.

## 1 A EXPERIÊNCIA JURÍDICA E O INTÉRPRETE DO DIREITO

Como acontece com as diversas instituições sociais, o conceito de direito é construído a partir de diferentes olhares, a depender da época em que se vive, da ideologia circundante e dos problemas que se pretende resolver.

Na modernidade iluminista, o direito significava legislação, a qual concretizava o desejo de autonomia da vontade e de liberdade, contra as amarras do *ancien regime*, e sua interpretação, quando requerida aos juízes incumbidos de aplicá-la, restringia-se a um exercício exegético de extrair o seu sentido, através de uma operação lógica, “que pudesse garantir, silogisticamente, a compatibilidade do *decisum* com a supremacia da lei”<sup>1</sup>:

A vida do direito (assim se entendia...) é a vida da lei e tudo busca passar-se sob o horizonte pacificador de uma ordem racional apta a fazer com que bem e livremente circulem os interesses hegemônicos da classe social em ascensão.

O sec. XX trata o direito com os fundamentos do positivismo jurídico, “em resposta à utopia (ou ideologia) jusnaturalista”, elegendo a norma por objeto, supondo a completude sistêmica do ordenamento e o centralismo estatal, de maneira a cegar o “senso comum jurídico” para a questão da justiça, tida como “entrave subjetivista à perseguida objetividade da ciência”<sup>2</sup>.

Ocorre que este modelo positivista/normativista ruiu, em razão das trágicas consequências históricas que engendrou, e por não conseguir mais realizar seus propósitos de unificação e ordem.

Evidentemente, cabe relativizar o impulso antiautoritário do iluminismo, pois o recurso à razão no combate a qualquer imposição autoritária camuflava ao mesmo tempo o fato de que ela mesma havia ocupado, sub-repticiamente, o lugar da instância suprema, servindo como legitimação para novas formas de autoritarismo, a “dialética do esclarecimento”, a inversão dos ideais nobres do iluminismo, se

---

<sup>1</sup>MURICY, Marília. O controle da administração. Notas de hermenêutica jurídica. *Revista da Procuradoria Geral do Estado da Bahia*, v. 20, 1994, p. 77.

<sup>2</sup>Id. Ibid., p. 79.

iniciou na fase do Terror da Revolução Francesa e se perpetuou nas ditaduras que justificam a repressão com base na “razão de estado”.<sup>3</sup>

Os centros de poder passaram a se dispersar na trama social, e sua engrenagem sistêmica não conseguia acompanhar as demandas por soluções e integração.

Em resposta, percebe-se a construção de novas abordagens do fenômeno jurídico, dentre as quais um esforço de “substituição de um modelo lógico-formal de apreensão das normas por uma postura cognoscitiva que atenta para a realidade da conduta humana e dos valores que lhe emprestam significado.”<sup>4</sup>

Sabido é que há um alargamento do papel do intérprete, sobretudo em comparação com o do legislador, visto que não há como concretizar os textos normativos sem a sua atuação. Também é sabido que a sociedade vem se distendendo e, neste movimento, leva juntos seus centros de tomada de decisão, requerendo não legisladores, mas intérpretes do direito, atentos às contingências da realidade e a suas particularidades.

### 1.1 MODERNIDADE ILUMINISTA, ESTADO DE DIREITO E O PAPEL DO LEGISLADOR

Kant é considerado como a expressão filosófica da modernidade iluminista. O autor representa a crença na racionalidade, cujo uso diferencia em três campos, quais sejam, um domínio teórico (conhecimento, ciência) tratado pela “Crítica da razão pura”; um plano das ações (direito, costumes, moral) elaborado pela “Crítica da razão prática; e o âmbito das artes e do belo em “Crítica do juízo”.

O direito e a moral são conduzidos pela “razão prática”. E, neste ponto, o autor se pergunta acerca da possibilidade de fundamentar, de maneira independente, ética e

---

<sup>3</sup> OTTE, Georg. Vestígios da experiência e índices da modernidade. Traços de uma distinção oculta em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. **Walter Benjamin**. Rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 63.

<sup>4</sup> MURICY, Marília. O controle da administração. Notas de hermenêutica jurídica. **Revista da Procuradoria Geral do Estado da Bahia**, v. 20, 1994, p. 79.

direito, o que responde com o imperativo categórico: “Age apenas segundo uma máxima tal que possas ao mesmo tempo querer que ela se torne norma universal”<sup>5</sup>.

Trata-se, portanto, de uma ética formal, que exige condições ideais. Não há conteúdo substancial, mas tão somente estrutura<sup>6</sup>, razão pela qual o “critério de verdade” é afastado em favor do “critério de correção normativa”.

O autor diferencia a existência de um “direito racional” em face de um “direito estatal”, o qual depende do “contrato originário”, conforme anota Terra<sup>7</sup>, mas todo direito é lei, que vale porque é fundada na autonomia racional e na soberania do povo.

Desse modo, o fundamento último do direito é a autonomia racional do sujeito. E a ênfase, por conseguinte, estava na figura do legislador, tendo em vista que o princípio da legalidade atendia justamente às exigências de racionalidade e segurança, aclamadas em oposição ao *ancien regime*. De acordo com Kant, a universalidade da lei estava ancorada na liberdade individual ou vontade legisladora de cada sujeito. Assim, todos eram legisladores, na medida em que, autonomamente, atribuíam nossa liberdade.

Não se pode dizer que o Estado, o homem no Estado, tenha sacrificado uma parte de sua liberdade exterior inata a um fim, mas que abandonou completamente a liberdade selvagem e sem lei, para reencontrar sua liberdade plena e não diminuída numa dependência legal, ou seja, num estado jurídico, porque esta dependência provém de sua própria vontade legisladora<sup>8</sup>.

O Estado de Direito Liberal, que se assenta neste ideário iluminista, instaura-se com a juridicização do Estado por intermédio da constituição, a qual deve ser entendida como a ordenação racional da comunidade jurídica. O direito, criado pelo legislador, vem então substituir o lugar deixado pela eticidade e pelas crenças religiosas, sendo o estabilizador das

---

<sup>5</sup> “Direito e ética participam da doutrina dos costumes e têm os mesmos fundamentos últimos, o que é consequência da unidade da razão prática, pois as duas legislações são provenientes da autonomia da vontade. Esta é o fundamento das duas legislações: o imperativo categórico”. TERRA, Ricardo. **Kant e o direito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p. 17.

<sup>6</sup>CARNEIRO, Walber Araújo. **Hermenêutica Jurídica Heterorreflexiva**. Uma Teoria Dialógica do Direito.” Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2011, p. 148.

<sup>7</sup>“O contrato originário apresenta no plano político a exigência da autonomia; ele exige a soberania popular e servirá como padrão de medida para a legislação, uma vez que uma lei será justa se puder provir da vontade unida de todo o povo”. TERRA. Op. Cit., p. 23.

<sup>8</sup> Id. Ibid., p. 23.

expectativas de comportamento. E sua interpretação, quando requerida, consistia em um exercício óbvio ante a exigência de clareza da lei, restando a “opção de consulta ao legislador na hipótese de dúvidas do juiz diante de textos obscuros e intrincados”<sup>9</sup>. Assim, o papel do juiz é a extração do sentido contido na lei através de um exercício exegético e, por meio de um raciocínio lógico silogístico, sua aplicação ao caso concreto. Percebe-se, com isso, o reducionismo do fenômeno jurídico à lei.

Hans Kelsen, no início do século XX<sup>10</sup>, em resposta aos problemas enfrentados pelas limitações do Direito liberal<sup>11</sup>, bem como às iniciativas jusnaturalistas, desenvolve sua “Teoria Pura do Direito”, por meio da qual afasta do sistema jurídico interferências de outras searas, e identifica o direito à norma. Interpretar a norma requer, por sua vez, uma atuação diferenciada do juiz, que precisa ponderar a “reconstrução” dos vários sentidos nela contidos, para então escolher um em que pautar sua decisão.

Muito embora a sentença já seja reconhecida como ato jurídico<sup>12</sup>, e não mera consequência da lei, a interpretação não passa de uma hermenêutica filológica, como destaca Grondin<sup>13</sup>, confrontada com a hermenêutica filosófica que esse autor apresenta. Na hermenêutica filológica, o objetivo é a extração ou reprodução de sentido de um texto, um

---

<sup>9</sup> CARVALHO NETO, Menelick de. Requisitos pragmáticos da interpretação jurídica sob o paradigma do estado democrático de direito. **Revista de Direito Comparado**, n.3. Belo horizonte: UFMG, 2000, p. 479.

<sup>10</sup> Contextualizando o surgimento e propósitos da Teoria Pura do Direito, de Hans Kelsen, ensina Professora Marília Muricy: “Caracteriza-se, tributário que ainda é do fastígio positivista do Século XIX, por conduzir a preocupação com o credenciamento científico do Direito (- tantas vezes, ontem – e ainda esquisitamente hoje...- contestado -) pelo rumo de uma afirmação da “autonomia” do objeto da Ciência Jurídica em relação aos indivíduos que integram, com suas condutas, a vida social. Recomenda-se, a pretexto de uma extremada pureza metodológica, que se elimine do campo de incidência da ciência jurídica tudo que há de factual e valorativo, deixando-se permanecer apenas, residualmente, o que entende como o objeto específico daquela ciência, isto é, um sistema de normas. E assim reage, ainda que a um preço excessivamente alto, ao ecletismo sociologista e às imprecisões da metafísica jusnaturalista, ambas igualmente incapazes de uma satisfatória fundamentação da Ciência do Direito”. MURICY M. PINTO, Marília. O espaço teórico da conduta nas ciências humanas: notas paralelas sobre o interacionismo simbólico e a teoria egológica. In: **Machado Neto**. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas: Centro Editorial e Didático da Universidade Federal da Bahia, 1979, p. 71.

<sup>11</sup> “As raízes históricas da Teoria Pura localizam-se na crise do projeto emancipador do liberalismo iluminista, engolido pela ideologia positivante de um direito do Estado”. Id. **Senso Comum e interpretação jurídica**. 2006. Tese (Doutorado em Direito). Faculdade de Direito. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, p.71.

<sup>12</sup> COSSIO, Carlos. **El derecho en el derecho judicial**. Las lagunas del derecho. La valoración judicial. Buenos Aires: Libreria “El Foro”, 2002, p. 54.

<sup>13</sup> GRONDIN, Jean. **Introdução à hermenêutica filosófica**. Tradução e apresentação de Beno Dischinger. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1999.

“conhecimento do que foi produzido pelo espírito humano, isto é, do conhecido. Diversamente da filosofia, a filologia não é produtiva, porém reprodutiva e reconstrutora”.<sup>14</sup>

Assim, cumpre refletir sobre o que leva os filósofos e cientistas do direito a questionar esse status conferido à lei e à norma, bem como a questionar sua identificação corrente com o direito, que a modernidade iluminista inaugurou e o positivismo jurídico cuidou de atualizar.

## 1.2 A “PÓS-MODERNIDADE” E O INTÉRPRETE DO DIREITO

### Forma e conteúdo

O sr. K observava uma pintura na qual alguns objetos tinham uma forma bem arbitrária. Ele disse: ‘A alguns artistas acontece, quando observam o mundo, o mesmo que os filósofos. Na preocupação com a forma se perde o conteúdo. Certa vez trabalhei com um jardineiro. Ele me passou uma tesoura e me disse para cortar um loureiro. A árvore ficava num vaso e era alugada para festas. Por isso tinha que ter a forma de um bola. Comecei imediatamente a cortar os brotos selvagens, mas não conseguia atingir a forma de uma bola, por mais que eu me esforçasse. Uma vez tirava demais de um lado, outra vez de outro. Quando finalmente ela havia se tornado uma bola, esta era pequena demais. O jardineiro falou, decepcionado: ‘Certo, isto é uma bola, mas onde está o loureiro?’<sup>15</sup>

Bertolt Brecht, **Histórias do sr. Keuner**.

Entende-se aqui por pós-modernidade<sup>16</sup> um momento histórico que, ao se distanciar criticamente da modernidade, reflete sobre seus constructos e sobre a impropriedade de seu esforço de unificar a multiplicidade de formas de vida.

Bauman<sup>17</sup> descreve, a partir desse conceito, uma espécie de fase de transição, em seu caráter experimental, aberto, pluralista, que reconhece a falência do projeto moderno.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> GRONDIN, Jean. **Introdução à hermenêutica filosófica**, p.138.

<sup>15</sup> BRECHT, Bertolt. **Histórias do sr. Keuner**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 19.

<sup>16</sup> BAUMAN, Zygmunt. **Legisladores e intérpretes**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

<sup>17</sup> Ressalte-se que o autor reconhece em obras posteriores a conformação de um paradigma da modernidade líquida, posterior à fase de transição que denomina pós-modernidade. A este trabalho interessa, todavia, este conceito de pós-modernidade, tendo em vista que é, a partir dele, que Bauman apresenta a metáfora dos intelectuais como legisladores e intérpretes. Id. *Ibid.*, Prefácio.

<sup>18</sup> Id. *Ibid.*, p. 174 e 178.

A modernidade não soube lidar com a ambivalência que a constituía, e supervaloriza a lei, como instrumento promotor de ordem.

Bauman, com vistas a analisar a mudança do papel dos intelectuais nesses dois contextos<sup>19</sup>, apresenta-os a partir das metáforas do legislador e intérprete, supondo para o legislador um sentido de autoridade, ancorado em uma ordem pré-estabelecida que justifica suas produções, e, para o intérprete, a função de legitimar, um sentido que implica a responsabilidade com a pluralidade constitutiva da realidade.

A noção de modernidade e de legislação supõe um modelo racional de ordem, sendo o legislador um “jardineiro” comprometido com as formas. A interpretação, em um contexto pós-moderno, por sua vez, supõe modelos de ordem, cada qual gerado por um conjunto autônomo de práticas, sendo que “a ordem não precede as práticas e, por conseguinte, não pode servir como medida externa de sua validade.”<sup>20</sup> A ênfase na interpretação significa o destaque à vida e seus conteúdos multiformes, ou desformes.

Jürgen Habermas nomeia esse momento “modernidade tardia”, por defender a subsistência da possibilidade do diálogo, e de uma racionalidade comunicativa que media o entendimento, seja espontaneamente, seja intermediado pelo “princípio do discurso”. Assim, ante a impossibilidade de entendimento espontâneo, problematizam-se os pressupostos comunicativos para identificar onde estaria o empecilho.

Habermas parte da linguagem para a elaboração de seu conceito de racionalidade comunicativa, que surge da interação social, não podendo, assim, aceitar uma razão que se concentre no sujeito: “(...) substituo a razão prática pela comunicativa”<sup>21</sup>.

A razão comunicativa distingue-se da razão prática por não estar adstrita a nenhum ator singular nem a um macrossujeito sociopolítico. O que torna a razão comunicativa possível é o médium lingüístico, através do qual as interações se interligam e as formas de vida se estruturam. Tal racionalidade está inscrita no *telos* lingüístico do entendimento...<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> BAUMAN, Zygmunt. **Legisladores e intérpretes**, p. 174.

<sup>20</sup> Id. Ibid., p. 19.

<sup>21</sup> HABERMAS Jürgen. **Direito e democracia: entre a facticidade e validade**. Vol. I e II. Tradução Flávio Beno Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997, V. I, p. 19.

<sup>22</sup> Id. Ibid. loc. cit.

Para Habermas, o intérprete não está mais encerrado em seu universo linguístico, como pretendia a racionalidade iluminista, mas sim em permanente diálogo com o “mundo”.

Ao supor e desenvolver o conceito de “mundo da vida”, Habermas localiza a experiência no mundo cultura, afastando a idealidade racional. O autor procura condições de possibilidade para a sociedade democrática e as encontra nos pressupostos da comunicação, que apresenta como uma base normativa presumida pelos falantes, que possibilita o entendimento.

A oposição entre modernidade e pós-modernidade implica reconhecer diferentes papéis para o intérprete do direito. Se em um contexto moderno a legitimação de sua atuações era dada por sua autoridade, em um contexto pós-moderno abre-se a possibilidade de avaliar a justiça de suas decisões, no que diz respeito à consideração das circunstâncias dos afetados por elas.

O Direito, neste contexto pós-moderno, em seus caminhos de superação do positivismo jurídico, experimenta novas maneiras de abordagem do fenômeno jurídico, muito embora muitas práticas estejam assentadas antes mesmo do normativismo caracterizador do mundo moderno.

Conrado Hübner Mendes, em artigo publicado na Folha de São Paulo em 31/05/2011, por ocasião de julgamento pelo Supremo Tribunal Federal de Ação Direta de Inconstitucionalidade sobre a Lei da Ficha Limpa, escreveu acerca de uma postura legalista que chama de mito universal: “(...) mito tão antigo e universal quanto persistente. Segundo esse mal entendido, caberia ao juiz deixar suas inclinações de lado e respeitar a letra da lei, um ato certo e mecânico”.<sup>23</sup>

Em um contexto pós-moderno, há que se rever o papel do intérprete, em consonância com o que se entende por prática jurídica. Não se trata mais de extrair sentidos ocultos, mas sim de atribuí-los, haja vista “as posturas e supostos assumidos pelos distintos atores em sua ação, a gramática dessas práticas sociais, é atribuidora de sentido, de

---

<sup>23</sup> MENDES, Conrado Hübner. Entre heróis e demagogos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 31/05/2011

significação”<sup>24</sup>. Trata-se da construção de sentidos sociais através do jogo linguístico da intersubjetividade.

Assim, a criação racional do direito não é mais a questão central, visto que seu sentido (e não a validade de seu texto) é que deve ser problematizado.

Entende-se que o ato de interpretar e aplicar o Direito envolve o recurso permanente a instâncias intersubjetivas de valoração. O raciocínio jurídico congrega valores, ainda que fluidos e mutáveis, porquanto o Direito se revela como um objeto cultural, cujo sentido é socialmente compartilhado.”<sup>25</sup>

Neste contexto, destacam-se diferentes enfoques acerca do papel do intérprete, decorrente da suposta concepção do que seja o fenômeno jurídico.

A corrente mais reproduzida toma o texto como objeto da atividade interpretativa, cujo produto consiste na norma, nas palavras de Grau: “O significado (isto é, a norma) é o resultado da tarefa interpretativa. (...) Por isso dizemos que as disposições, os enunciados, os textos, nada dizem; eles dizem o que os intérpretes dizem que eles dizem”<sup>26</sup>. O texto só ganha sentido normativo através da atuação do intérprete.

Marília Muricy<sup>27</sup> identifica duas vertentes desta análise, no que diz respeito à distinção entre texto e norma. Uma primeira em que o texto é tido por um fragmento de norma, constante de dispositivo legal, incumbindo ao intérprete buscar articulações lógicas com outros dispositivos para criar a norma. E uma segunda, fundada em critérios linguísticos, que distingue entre enunciados e conteúdos significativos, incumbindo ao intérprete “revelar, sob o enunciado deôntico que se realiza no texto, o significado que lhe corresponde.”

---

<sup>24</sup> CARVALHO NETO, Menelick de. Requisitos pragmáticos da interpretação jurídica sob o paradigma do estado democrático de direito. **Revista de Direito Comparado**, n.3. Belo horizonte: UFMG, 2000, p. 474.

<sup>25</sup> SOARES, Ricardo Maurício Freire. **Hermenêutica e interpretação jurídica**. São Paulo: Saraiva, 2010, p. 54.

<sup>26</sup> GRAU, Eros Roberto. **Ensaio e discurso sobre a interpretação/ aplicação do direito**, 4ª ed. São Paulo: Malheiros Editores, 2002, p. 17.

<sup>27</sup> MURICY, Marília. **Senso Comum e interpretação jurídica**, p.107.

Marília Muricy, embora ressaltando a postura ativa conferida ao intérprete nas correntes supra referidas, destaca sua carência ontológica, que entende suprida pela Teoria Ecológica, que elege a conduta humana como objeto do direito:

Buscando atribuir sentido jurídico à conduta – atividade que realiza pela mediação das normas – o intérprete mergulha na multiplicidade de referências de que se integra o mundo da vida; não apenas as que se submetem ao crivo técnico de uma linguagem e de um saber especializados mas, ainda, do conjunto de crenças em que se estrutura o senso comum.<sup>28</sup>

Para explicitar o problema da interpretação, Cossio se vale de uma metáfora, a execução de uma partitura musical, e identifica a partitura com a lei, sendo sua execução a sentença. Assim, a pergunta, que para o autor é mal formulada, sobre o que significa aplicar uma lei, ganha em clareza, muito embora sua resposta seja diferente se pensada em um contexto estético ou ético: “o que garante que essa interpretação não seja arbitrária?”<sup>29</sup>

Cossio pretende ampliar qualitativamente o processo do conhecimento jurídico, que é um “conhecimento de protagonista”, sendo que o maior deles é o juiz. Então, pode-se falar que o juiz é o protagonista da experiência jurídica, sendo o legislador, igualmente um intérprete, na medida em que ele já encontra um “direito dado com anterioridade na experiência”<sup>30</sup>, na conduta das pessoas, com a ressalva que a sentença é um conhecimento jurídico de um caso singular e o ordenamento um conhecimento jurídico geral.

### 1.3 COSSIO E A EXPERIÊNCIA JURÍDICA

A teoria ecológica do direito, concebida pelo jurista argentino Carlos Cossio (1903-1987), representa uma iniciativa de transformação da concepção normativista do direito

---

<sup>28</sup> MURICY, Marília. *Senso Comum e interpretação jurídica*, p.107.

<sup>29</sup> COSSIO, Carlos. *El derecho en el derecho judicial.*, p. 95.

<sup>30</sup> SAMPAIO, Marília de Ávila e Silva. Carlos Cossio e a Teoria Ecológica do Direito. **Revista de Doutrina e Jurisprudência do Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios**, nº 1, 2º Sem., mai.-ago. 2001, p. 39.

(monismo metodológico positivista)<sup>31</sup>, kelseniana especificamente, em favor de uma abordagem humanista, que considere a conduta humana, em sua liberdade, como objeto de estudo. Para Kelsen, direito é norma, que consiste em um dever ser lógico e, portanto, neutro de valores. Para Cossio, que incorpora criticamente a Lógica Formal de Kelsen, o direito é conduta, e o dever ser conduz um raciocínio axiológico, consoante ensina Muricy:

No plano em que particularmente se projeta – o da fundamentação da ciência jurídica -, a Teoria Ecológica empreende uma exaustiva busca fenomenológica das notas essenciais ao jurídico, encontrando-as finalmente no fenômeno da interferência intersubjetiva das condutas. Desvendando, com exemplaridade, o preconceito positivista do purismo metodológico de Hans Kelsen e o caráter pré-temático de sua ontologia jurídica, demonstra a possibilidade de encontrar o direito, em toda sua inteireza, ainda que com abstração de qualquer referência normativa<sup>32</sup>.

O embasamento filosófico do autor incorpora, conforme ensina Machado Neto<sup>33</sup>, aportes da fenomenologia de Husserl, do existencialismo de Heidegger, da teoria dos valores, da Teoria Pura do Direito, de Kelsen, bem como “uma certa disposição espiritual de fundo criticista, que denuncia a influência do filósofo de Königsberg”.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> “Por sua vez, o monismo metodológico pode conceber o Direito como um fenômeno puramente normativo e identificar a norma com as condutas criadas ou comunicadas mediante palavras, com o que estaremos ante ao ‘monismo metodológico positivista’; ou se pode conceber o direito como fatos de conduta que não se diferenciam dos fatos da natureza, com o que estaremos ante ao ‘monismo metodológico pragmatista. Ambos monismos deram lugar a importantes escolas filosóficas” (tradução livre).

“A su vez, el monismo metodológico puede concebir al Derecho como um fenómeno puramente normativo e identificar a la norma con las jurídicas creadas o comunicadas mediante palabras, con lo cual estaremos ante el ‘monismo metodológico positivista’; o bien puede concebir el Derecho como hechos de conducta que no se diferencian de los hechos de la naturaleza, con lo cual estaremos ante el ‘monismo metodológico pragmatista. Ambos monismos han dado lugar a importantes escuelas iusfilosóficas”. AFTALIÓN, Enrique R.; VILANOVA, José; RAFFO, Julio. **Introducción al Derecho**, Quinta edición. Buenos Aires: AbeledoPerrot, 2009, p. 274.

<sup>32</sup> MURICY M. PINTO, Marília. O espaço teórico da conduta nas ciências humanas: notas paralelas sobre o interacionismo simbólico e a teoria ecológica, p. 73.

<sup>33</sup> MACHADO NETO, A. L. **Compêndio de introdução à ciência do direito**, 6ª ed. São Paulo: Saraiva, 1988, p. 51.

<sup>34</sup> Sobre os recortes realizados por Cossio das diferentes influências filosóficas é esclarecedora a análise de Aftalion e outros: “De Kant da *Crítica da Razão Pura*, Cossio toma basicamente em primeiro lugar sua concepção mesma de filosofia (do direito) como filosofia da ciência (do direito), a ideia de realizar uma análise da experiência (jurídica) concebida dita experiência como conhecimento e a ideia da lógica transcendental. De Husserl – principalmente de Husserl das *Investigações lógicas*, do primeiro tomo de *Ideias* e das *Meditações Cartesianas* – toma Cossio o método fenomenológico, a ideia de realizar uma

A escolha pelo termo “egológico” é explicada pela necessária referência ao sujeito do conhecimento jurídico, ao “eu”. O autor afasta o adjetivo “subjetivo” para evitar associações que não condizem com sua proposta.<sup>35</sup>

---

análise das ciências eidéticas que se encontram na base das ciências empíricas (e, correlativamente, a noção de ontologia regional), a descrição de conhecimento como agregado de significação mais intuição impletiva e a ideia de objetividade como intersubjetividade transcendental. Finalmente, de Heidegger de *Ser e Tempo*, toma basicamente nosso autor as noções mesmas de existência (Dasein) e liberdade e a distinção entre ôntico e ontológico, planos imbrincados na plenária existência (humana), já que segundo a tese heideggeriana o caráter ôntico do Dasein é ontológico” (tradução livre)

“De Kant de la *Critica de la Razón Pura*, Cossio toma básicamente en primer lugar su concepción misma de la filosofía (del Derecho) como filosofía de la ciencia (del Derecho), la idea de realizar un análisis de la experiencia (jurídica) concebida dicha experiencia como conocimiento y la idea de la lógica transcendental. De Husserl- principalmente de Husserl de las *Investigaciones Lógicas*, del primer tomo de *Ideas* y de las *Meditaciones Cartesianas* – toma Cossio el método fenomenológico, la idea de realizar un análisis de las ciencias eidéticas que se encuentran en la base de las ciencias empíricas (y, correlativamente, la noción de ontología regional), la descripción del conocimiento como agregado de significación más intuição impletiva y la idea de objetividad como intersubjetividad transcendental. Finalmente, del Heidegger de *Ser y Tiempo*, toma básicamente nuestro autor las nociones mismas de existencia (Dasein) y libertad y la distinción entre ôntico e ontológico, planos en el dato de la plenária existencia (humana) se dan imbricados, discernibles sólo por análisis, ya que según tesis heideggeriana el carácter ôntico del Dasein es ser ontológico.” AFTALIÓN, Enrique R.; VILANOVA, José; RAFFO, Julio. **Introducción al Derecho**, p. 308.

<sup>35</sup> “O problema terminológico consistia em que me era indispensável um adjetivo que correspondesse ao substantivo ‘sujeito’. Se para a teoria egológica o direito é conduta e o objeto do conhecimento dogmático é a conduta em interferência subjetiva; se o dado a conhecer, portanto, é o homem plenário enquanto sujeito atuante – pois a pessoa humana, sua liberdade metafísica fenomenalizada e suas ações cumpridas são inseparavelmente uma e a mesma coisa, segundo se explica largamente em meu livro de marras -, é claro que me encontrando sempre com o sujeito atuante como objeto de conhecimento, necessitaria a cada momento o adjetivo correspondente a sujeito. Etimologicamente este adjetivo está dado pela palavra subjetivo, que hoje em dia tem múltiplas acepções, todas elas já independentes de seu correspondente substantivo. Imagine-se a confusão que teria acarretado dizer ‘Teoria subjetiva do direito’. Quase o mesmo teria ocorrido se, derivando do substantivo ‘pessoa’, teria dito ‘Teoria personalista do direito’. É aí que a necessidade de permanecer à margem de todas as ressonâncias filosóficas sedimentadas hoje no adjetivo ‘subjetivo’, de modo que a necessidade de recorrer à qualificação originária que corresponde a este vocábulo, levou-me ao vocábulo egológico, derivado de ego, eu.” (tradução livre)

“El problema terminológico consistia en que me era indispensable un adjetivo que correspondiera al substantivo “sujeto”. Si para la teoría egológica el Derecho es conducta y el objeto del conocimiento dogmático es la conducta en interferencia intersubjeva; si el dato a conocer, por lo tanto, es el hombre plenário em tanto que es sujeto actuante – pues la persona humana su libertad metafísica fenomenalizada y sus acciones cumplidas son inseparablemente una y la misma cosa, según se explica largamente en mi libro de marras -, es claro que encontrándome siempre con el sujeto actuante como objeto de conocimiento, necessitaria a cada momento el adjetivo correspondiente a sujeto. Etimológicamente este adjetivo está dado pelo por el vocablo “subjetivo”, que hoy en día este adjetivo tiene múltiples acepciones, todas ellas independientes ya de su correspondiente substantivo. Imagínese la confusión que hubiera acarreado decir *Teoría subjetiva del Derecho*. Casi lo mismo hubiera ocurrido si, derivando del substantivo “persona”, hubiera dicho *Teoría personalista del Derecho*. Es así que la necesidad de permanecer al margen de todas las resonancias filosóficas sedimentadas hoy em el adjetivo “subjetivo”, al par que la necesidad de recurrir a la calificación originaria que a este vocablo corresponde, me llevó al vocablo “egológico”, derivado de *ego yo*”. COSSIO, Carlos. **El derecho en el derecho judicial**, p. 215-216.

Cossio organizou a teoria egológica em quatro blocos temáticos, a saber, ontologia jurídica, lógica formal, lógica material e axiologia jurídica. A ontologia jurídica cuida de uma reflexão acerca do “ser” do direito; a lógica formal cuida da norma enquanto estrutura; a lógica material aborda a norma como conceito; e a axiologia jurídica, os valores.

A este trabalho interessa especialmente refletir sobre a noção de “experiência jurídica”, que requer entendimentos das quatro dimensões teóricas acima referidas, razão pela qual cumpre reconstruí-las, o que segue em torno da reconfiguração do conceito de direito, e do que ensina o autor acerca de seu conhecimento.

### 1.3.1 Direito é conduta!

A partir da teoria dos objetos, de Husserl, Cossio concebe o direito como objeto cultural, distinguindo-o, assim, de outras três classes de objetos, os ideais, naturais e metafísicos, em razão de suas características, e entre os quais, nas palavras de Cossio<sup>36</sup>, “existem diferencias tan radicales que es completamente inútil toda tentativa de querer estudiar a todos esos objetos de la misma manera.”

Por objetos culturais, qualifica aqueles, dentre os quais o direito e a moral, que em seu caráter se distinguem como reais (por possuírem existência); experienciais (e, portanto, temporais e espaciais); valiosos, positiva ou negativamente; compreensíveis através do método empírico-dialético, e cujo ato gnosiológico consiste em vivência e compreensão, e cuja estrutura denota um todo simples e aberto<sup>37</sup>.

Esses objetos são compostos de um substrato e um sentido. O substrato consiste no suporte fático, que pode ser um objeto físico (mundanais) ou uma experiência (egológicos); e o sentido, um juízo de valor, que depende da vivência psicológica do sujeito que o enuncia. É no sentido “que reside o caráter valioso ou desvalioso de um

---

<sup>36</sup> “existem diferenças tão radicais que é completamente inútil toda tentativa de querer estudar a todos esses objetos da mesma maneira.” COSSIO, Carlos. **El derecho en el derecho judicial**, Ibid., p. 27.

<sup>37</sup> Id. Ibid., p. 28.

bem cultural”, ensina Machado Neto<sup>38</sup>. O sujeito está assim implicado no sentido, ele precisa tomar posição, consistindo em um componente da significação<sup>39</sup>.

Considerando que cada grupo de objetos, dadas suas peculiaridades, requer diferentes métodos para ser conhecido, o direito, enquanto objeto cultural egológico, que é dado na experiência e, portanto, passível de ser apreendido pelos sentidos, deve ser conhecido através do “método empírico-dialético”. Analisá-lo pelo “método racional-dedutivo” implicaria desconsiderar sua realidade. A esse respeito ensina Machado Neto<sup>40</sup> que o direito solicita uma lógica de análise diferente da lógica das ciências naturais, e ressalta a atitude reducionista que o normativismo lhe impõe, ao desconsiderar a necessidade dessa peculiar abordagem:

Com efeito, por que, das disciplinas sociais, a ciência do direito seria a única a desgarrar-se do bloco das ciências culturais e ir inscrever-se na companhia das matemáticas e da lógica? Por que reduzir o direito à simples norma em seu tratamento científico, se a quase unanimidade dos jurisfilósofos de hoje, por esse ou aquele caminho, vão dar na conclusão de que o direito é fato, valor e norma, por ser objeto cultural?

Cumprir reiterar que a teoria egológica reconhece o papel de Kelsen para a Ciência do Direito, sobretudo no que tange à lógica jurídica. Mas relê essa teoria, relativizando o papel central conferido à estrutura normativa. Para Cossio, o direito é um objeto cultural, sendo inadequado um estudo que o tome por objeto ideal, ou produto de métodos formais.

Com essa orientação, o autor realiza uma releitura ontológica do direito e apresenta, como seu substrato, a “conduta humana em interferência intersubjetiva”, sendo a norma a representação de sua estrutura (lógica formal), ou espécie de conceito que a lê para conferir-lhe um sentido (lógica transcendental), de maneira que “sempre há de restar

---

<sup>38</sup> MACHADO NETO, A. L. **Compêndio de introdução à ciência do direito**, p. 51.

<sup>39</sup>“A questão consiste no fato de que a conduta como liberdade não é um ser, senão um dever ser existencial; e em que unicamente o dever ser lógico pode mencionar adequadamente o dever ser existencial. A conduta, valorosa ou desvalorosa, é um dever ser existencial, que, ao ser projetada, se dirige a seu fim COSSIO, Carlos. **El derecho en el derecho judicial.**, p. 38.

<sup>40</sup> MACHADO NETO, A. L. Op. cit., p. 51.

certa margem de liberdade à conduta, por mais que a norma a pretenda vincular a determinações e proibições”<sup>41</sup>.

Conduta em interferência intersubjetiva significa “liberdade metafísica fenomenizada”, ou um “dever ser existencial” que supõe o agir de outra pessoa, implicando, portanto, bilateralidade, coparticipação e reciprocidade. A conduta, enquanto objeto do direito, é pensada em relação à conduta de outras pessoas, em sua impediabilidade, coloca-se em jogo o que o outro pode fazer e, nesse ponto, diferencia-se de sua abordagem sob um aspecto moral, através do qual ela é considerada em sua liberdade subjetiva, ou seja, em relação a outras possíveis condutas do mesmo sujeito.

Assim, se são sempre duas condutas implicadas, serão igualmente, pelo menos, duas normas<sup>42</sup>:

(...) como el derecho es intersubjetivo e implica, por lo menos, dos conductas que se cruzan, ocorre que no hay en la experiencia jurídica, ni puede hacer, una norma aislada. Siempre hay en ella, por lo menos, dos normas coordinadas, cada una representando la conducta de cada una de estas partes; pero por la misma razón, em cualquier outro punto de la experiencia jurídica, estas normas estan cruzadas a su vez por otras normas, em plano horizontal.

A norma, do ponto de vista da lógica formal, consiste em uma estrutura de dever ser e, portanto, um juízo imputativo (imputação de um antecedente a um conseqüente) de conceber a conduta (em oposição a um modo narrativo). Esta estrutura é flexível, supõe o ser humano em sua liberdade, como personalidade que se autodetermina a cada momento, visto que trata de uma previsão, possibilidade. Constata-se uma identidade entre a razão normativa e a vida humana, tendo em vista que não se vive deterministicamente, mas sim visando possibilidades.

Do ponto de vista da lógica transcendental, a norma é um conceito que lê a conduta a partir da “lógica do dever ser”<sup>43</sup>: “Juízo para o pensamento (lógica formal), a norma é,

---

<sup>41</sup> MACHADO NETO, A. L. **Compêndio de introdução à ciência do direito**, p. 53-54.

<sup>42</sup> “Como o direito é intersubjetivo e implica, pelo menos, duas condutas que se cruzam, ocorre que não há na experiência jurídica, nem pode haver, uma norma isolada. Sempre há nela, pelo menos, duas normas coordenadas, cada uma representando a conduta de cada uma das partes; mas pela mesma razão, em qualquer outro ponto da experiência jurídica, estas normas estão cruzadas por outras normas, no plano horizontal.” (tradução livre) COSSIO, Carlos. **El derecho en el derecho judicial**, p. 45.

<sup>43</sup> Id. *Ibid.*, p. 45.

pois, um conceito para o conhecimento (lógica transcendental).”<sup>44</sup> A norma, enquanto conceito, qualifica a conduta como faculdade, prestação, ilícito ou sanção, que são os quatro modos de ser do direito. Não se trata de criar o jurídico, mas tão somente reconhecê-lo.

Cossio relê essa estrutura normativa de um juízo hipotético, para um juízo disjuntivo, com vistas a alcançar tanto a conduta pensada como lícita, quanto a conduta pensada como ilícita.

A experiência jurídica é mais do que a estrutura do dever ser. Rompe-se com a equiparação do direito à norma, analisada enquanto objeto ideal e, portanto, avessa à temporalidade da experiência jurídica e, por conseguinte, denuncia-se a impropriedade do método racional-dedutivo para o seu conhecimento, sob pena de preterir sua realidade. Trata-se de estrutura formal e necessária, porque é um modo de raciocínio solicitado ao jurista, sem o qual não há direito. Mas falar em direito implica considerar outros aspectos igualmente relevantes.

Os fenômenos éticos, dentre os quais destacam-se direito e moral, consistem em uma expressão da liberdade metafísica, estudá-los, significa captar o sentido dessa liberdade<sup>45</sup>.

### 1.3.2 O conhecimento jurídico e os valores

O que significa “aplicar” uma lei? Para Cossio, trata-se de uma questão mal formulada, visto que o conhecimento jurídico cuida de focar uma conduta a partir do ângulo da lei, ou seja, atribuir à conduta considerada um sentido axiológico enunciado na lei. Mas, ao mesmo tempo, significa extrair um sentido contido na própria conduta. Neste ponto, o autor chama a atenção para a pergunta que resta encoberta trata da legitimidade da interpretação, de sua “força de convicção”.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> MACHADO NETO, A. L. **Compêndio de introdução à ciência do direito**, p. 54.

<sup>45</sup> AFTALIÓN, Enrique R.; VILANOVA, José; RAFFO, Julio. **Introducción al Derecho**, , p. 310.

<sup>46</sup> COSSIO, Carlos. **El derecho en el derecho judicial**, p. 123.

A garantia contra o arbítrio da interpretação não pode ser satisfeito pelos métodos tradicionais (gramatical, exegético, sistemático, *etc*), porque eles supõem a identificação do direito à lei e com isso, procuram uma resposta à pergunta criticada por Cossio.

Percebe-se, assim, que aplicar uma lei significa antes conhecer uma conduta. E esse conhecimento não é completamente livre, apesar de a estrutura normativa significar essa liberdade, visto que ela o direciona. Interpreta-se (conhece-se) a conduta através da norma ou texto, sendo que a estrutura normativa já está na conduta. O que se deve analisar é se a normatividade contida na conduta é compatível com o ordenamento jurídico.

Según la enseñanza de Husserl, la mención es tributaria del objeto. Y en la medida en que hay identidad entre mención (norma) y objeto (conducta bajo este perfil), el tributo significa que la norma emerge, por abstracción, de la conducta; y no que la conducta, para adquirir forma, se pliega a la norma.<sup>47</sup>

O conhecimento jurídico é, assim, constitutivo da experiência do jurista, que ao interpretar a conduta a partir da estrutura normativa, a compreende: “Si el jurista, por el hecho de interpretar, algo conoce al interpretar, es irremediable que tenga que determinar qué es lo que conoce y en que consiste ese conocimiento”.<sup>48</sup>

Seu objeto de estudo não é a norma, nem o conteúdo dogmático, ao contrário das abordagens tradicionais. A norma, como visto, é estrutura de pensamento, e as referências dogmáticas podem ser entendidas como expressões verbais da conduta, formas sensíveis que a delimitam. A dogmática é uma ciência cultural, tendo em vista que estuda uma experiência valorativa.<sup>49</sup> Para que haja conhecimento jurídico, não basta

---

<sup>47</sup> “Segundo os ensinamentos de Husserl, a menção é tributária do objeto. E na medida em que há identidade entre menção (norma) e objeto (conduta sob este perfil), o tributo significa que a norma emerge, por abstração, da conduta; e não que a conduta, para adquirir forma, se prega à norma.” COSSIO, Carlos. **El derecho en el derecho judicial**. p. 218.

<sup>48</sup> “Se o jurista, pelo fato de interpretar, conhece algo ao interpretar, é irremediável que tenha que determinar o que é o que conhece e em que consiste esse conhecimento.” Id. *Ibid.*, p. 20.

<sup>49</sup> MACHADO NETO, A. L. **Compêndio de introdução à ciência do direito**, p. 55.

referir-se à conduta a partir dos conteúdos dogmáticos, é preciso compreendê-los em seu sentido, enquanto valoração.<sup>50</sup>

Assim, conduta e referência dogmática constituem substratos que se unem ao sentido através de uma operação dialética: “un tránsito dialéctico del substrato al sentido y vice versa hasta rematar en el sentido que se capta por comprensión”<sup>51</sup>. O substrato como os aspectos materiais do comportamento perceptíveis ao sentido e o sentido como o valor que a conduta apresenta em um determinado contexto.

O método empírico-dialético conduz um ato de compreensão, diferentemente do método empírico-indutivo, que conduz um ato de explicação. Em referência a Dilthey, ressalta Cossio a postura do homem diante das diferentes ciências: “explicamos a natureza e compreendemos a cultura”.<sup>52</sup> Assim, o método empírico-indutivo parte de fatos particulares em direção a um princípio geral, sem considerar o sentido dado pela valoração e, muito menos, o sujeito que valora.

Percebe-se que, com a explanação do método empírico-dialético, Cossio incorpora a discussão filosófico-hermenêutica acerca da relação sujeito-objeto para a ciência jurídica. Sob o ponto de vista existencialista<sup>53</sup>, o fenômeno jurídico não é algo externo ao homem (*Dasein*), mas sim constitutivo - algo experimentado por ele em seu existir. E a norma, ou “razão normativa”, seria a apropriação dessa experiência em termos jurídicos, um “modo de ser” jurídico do *Dasein*, como o fazem as demais ciências<sup>54</sup>:

As ciências são modos de ser do *Dasein* nos quais ele também se comporta com entes que ele mesmo não precisa ser. Pertence

---

<sup>50</sup> “(...) um trânsito dialético do substrato ao sentido e vice versa, até rematar no sentido que se capta por compreensão.” COSSIO, Carlos. **El derecho en el derecho judicial**, p. 79.

<sup>51</sup> “Um trânsito dialético do substrato ao sentido e vice versa até chegar ao sentido que se capta por compreensão” (tradução livre). AFTALIÓN, Enrique R.; VILANOVA, José; RAFFO, Julio.

**Introducción al Derecho**, p. 309.

<sup>52</sup> COSSIO, Carlos. Op. Cit., p. 79.

<sup>53</sup> O ponto de vista existencialista é aquele desenvolvido por Heidegger em sua Ontologia Hermenêutica, que cuida do *Dasein*, o ser localizado do homem, como detentor do privilégio ôntico-ontológico: sendo (existindo) o *Dasein* percebe o sentido do seu ser. Pode-se dizer que Heidegger em “Ser e Tempo” estava preocupado justamente com o fenômeno da compreensão. Só que o compreender, para ele, pressupõe a re colocação do problema acerca da questão do Ser (*Das Sein*), o que o conduz à formulação do *Dasein*, que é o seu ponto de partida. O Ser, como a totalidade do ente, é inapreensível, o que se busca são sentidos, o que é operacionado pelo *Dasein*, o ente capaz de questionar os sentidos dos demais entes.

<sup>54</sup> HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**, 11. Ed., Trad. Márcia de Sá Cavalcante, Apresentação de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Editora Vozes, 2002, Parte I, p. 39/40.

essencialmente ao *Dasein* ser em um mundo. Assim, a compreensão do ser, própria do *Dasein*, inclui, de maneira igualmente originária, a compreensão de ‘mundo’ e a compreensão do ser dos entes que se tornam acessíveis dentro do mundo. Dessa maneira, as ontologias que possuem por tema os entes desprovidos do modo de ser do *Dasein* se fundam e motivam na estrutura ôntica do próprio *Dasein*, que acolhe em si a determinação de uma compreensão pré- ontológica do ser.

Compreender implica também pré-compreender, na medida que o *Dasein* já possui uma visão de mundo. Quando ele se projeta (“vir-a-ser”), há sempre um “vigor de ter sido” que o determina. Volta-se à circularidade: é projetando-se que o *Dasein* retorna ao ter sido.

O processo dialético da interpretação da conduta implica o manuseio de valores. Falar em valores significa considerar o sentido das preferências incorporadas pela conduta, enquanto liberdade. Abstrair dos valores significa abstrair da conduta enquanto liberdade, bem como da realidade subjetiva do conhecimento, transportando o problema de lidar com o controle social dessa subjetividade, ao problema da busca de uma objetividade ideal.

Os valores são realizados na conduta, constituem matéria jurídica (e não forma), são elementos internos, afastando entendimentos que os tomam por norte. Eles são dados em lugar e tempo determinados, e são compreensíveis, e compreendem a conduta em sua referência a esse contexto.<sup>55</sup>

Há que salientar, nesse ponto, que o direito não está norteado no sentido desses valores, como pode estar o navegante pela estrela polar, mas que, ao contrário, por ser cultura, o direito é, em qualquer de suas manifestações, a realização de alguma ordem, alguma segurança, algum poder, alguma justiça etc...<sup>56</sup>

Cossio, em sua Axiologia Jurídica, identifica seis valores jurídicos, além da justiça<sup>57</sup> (enquanto próprio da sociedade, e não do indivíduo), os quais são dados em pares,

<sup>55</sup> AFTALIÓN, Enrique R.; VILANOVA, José; RAFFO, Julio. **Introducción al Derecho**, p. 315.

<sup>56</sup> MACHADO NETO, A. L. **Compêndio de introdução à ciência do direito**, p. 54.

<sup>57</sup> “ (...) a justiça resulta um valor de totalidade e por isso a justiça acompanha sempre como uma sombra a cada um dos valores; por exemplo, se uma instituição realiza uma boa ordem, mas uma má solidariedade, já, por aquilo, é parcialmente justa. Na justiça, a mera coexistência aparece como razão

sendo que em cada par há um valor de autonomia e um de heteronomia<sup>58</sup>. São eles: ordem e segurança (que coexistem enquanto circunstância), poder e paz (que coexistem enquanto reunião de pessoas, convivência)<sup>59</sup>, cooperação e solidariedade (que coexistem enquanto sociedade, sorte comum de um grupo de seres humanos)<sup>60</sup>.

Os valores jurídicos são bilaterais, dado o objeto que interessa ao direito (conduta em interferência intersubjetiva) e organizados em três dimensões existenciais, denotando o que o homem pode significar para outro homem: algo referente à circunstância, à relação entre as pessoas ou à sociedade. Aftalión<sup>61</sup> discorre sobre as três dimensões, das quais se destaca a segunda – “pessoa”, expressando suas modalidades do poder e da paz:

Si se considera a los sujetos como personas, la reunión de las mismas puede darse en verdad como unión, lo que actualiza el valor positivo *paz* o como desunión, la que corresponde al polo negativo del valor, la discórdia. En esta última la reunión de persona, en su espontaneidad autónoma es un conflicto. Lo que puede internarse respecto de este último es dominarlo mediante el ejercicio de la autoridad. Surge heterónomamente así el valor positivo *poder*. Este último no se confunde con la fuerza bruta, sino que consiste en la capacidad de inculcar sentidos espirituales. Si el poder no es suficiente para dominar el conflicto estamos aún en la discórdia de los conflictos individuales, pero el conjunto de éstos proyectado sobre la jerarquía

---

suficiente na medida em que coexistir significa entender-se e que esse entendimento vive com a emoção da justiça.” (tradução livre)

“(…) la justicia resulta un valor de totalidad y por eso la justicia acompaña siempre como una sombra a cada uno de los valores parcelarios; por ejemplo, si una institución realiza un buen orden, pero una mala solidaridad, ya, por aquéllo, es parcialmente justa. En la justicia, la mera coexistencia aparece como razón suficiente en la medida en que coexistir es entenderse y en que este entendimiento se vive con la emoción de la justicia.” COSSIO, Carlos. **La teoría egológica del Derecho y el concepto jurídico de libertad**. São Paulo: Livraria dos Advogados, 1964, p. 611.

<sup>58</sup> Id. Ibid. loc. cit.

<sup>59</sup> Id. Ibid., p. 577.

<sup>60</sup> Id. Ibid., p. 587.

<sup>61</sup> “Se se consideram os sujeitos como pessoas, a reunião das mesmas pode dar-se em verdade como união, o que atualiza o valor positivo paz, ou como desunião, a que corresponde o polo negativo do valor, a discórdia. Nesta última a reunião de pessoa, em sua espontaneidade autónoma é um conflito. O que pode fazer com relação este último é dominá-lo mediante o exercício da autoridade. Surge heteronomamente assim o valor positivo poder. Este último não se confunde com a força bruta, senão que consiste na capacidade de inculcar sentidos espirituais. Se o poder não é suficiente para dominar o conflito estamos ainda na discórdia dos conflitos individuais, mas o conjunto destes projetado sobre a hierarquia que é a sociedade como tentativa de poder, nos dá a situação de impotência. O desvalor específico do poder advém por excesso, quando a dominação excede os requerimentos do conflito, constituindo-se assim em opressão.” AFTALIÓN, Enrique R.; VILANOVA, José; RAFFO, Julio. **Introducción al Derecho**, p. 317.

que es la sociedad como tentativa del poder nos da la situación de impotencia. El desvalor específico del poder le adviene por exceso cuando la dominación excede los requerimientos del conflicto, constituyéndose así en opresión.

Percebe-se, assim, que os valores, em sua polarização e relação mútua, refletem a maneira como se processa a conduta em interferência intersubjetiva, da existência enquanto coexistência, em sua liberdade. Falar em liberdade significa refletir sobre alternativas e preferências, o que fica em evidência com a valoração. Trata-se de um elemento chave para o conhecimento jurídico, melhor compreendido quando se analisa a experiência jurídica em contraste com a experiência natural teorizada por Kant.

### 1.3.3 A experiência jurídica

A experiência jurídica é um “fato da vida”, situado, portanto, temporal e espacialmente, e representa o contato dos conhecimentos produzidos com a realidade. Ela ocorre quando são enunciadas normas individuais: negócios jurídicos, atos administrativos, e especialmente, em caráter paradigmático, a sentença judicial.<sup>62</sup>

A sentença consiste em um momento privilegiado da experiência jurídica. Ela é um “fato da vida”<sup>63</sup>, expressa norma e guarda em si um “conteúdo dogmático”. Cossio considera o juiz, integrante necessário do “ordenamento”, como o “cânone do conhecimento jurídico”, e não esquece que os valores realizados pela decisão resultam da vida compartilhada, são intersubjetivos e não o produto de uma mente iluminada.

O juiz, ao protagonizar a experiência jurídica, é chamado a atuar e conhecer uma conduta específica, até deixar claro seu sentido objetivo (compartilhado e legítimo), por isso ele é o cânone, cujo papel os demais juristas devem realizar, se pretendem levar a cabo uma experiência.

O direito é definido como uma ciência da experiência e não como uma ciência das normas simplesmente. O direito se manifesta a partir do

---

<sup>62</sup> AFTALIÓN, Enrique R.; VILANOVA, José; RAFFO, Julio. **Introducción al Derecho**, p. 318.

<sup>63</sup> “A sentença como fato da experiência jurídica é a conduta do juiz, interferindo com a das partes com o sentido axiológico conceitualmente previsto nas normas processuais.” COSSIO, Carlos. **El derecho en el derecho judicial**, p.96.

protagonista de uma conduta, que se comporta de acordo com possibilidades axiológicas completas, dentro de uma situação existencial.<sup>64</sup>

A conduta do juiz interfere na conduta das partes e reflete sobre sua própria conduta, na medida em que se refere à norma processual que lhe confere investidura, bem como sobre sua atuação no processo que o conduziu à sentença. Assim, a conduta do juiz contém uma reflexão normativa sobre si mesma.<sup>65</sup>

A noção de experiência jurídica, conforme concebida por Cossio, decorre do conceito de “experiência natural”, inaugurado por Kant na obra “Crítica da Razão Pura”, para refletir sobre a maneira pela qual é possível o conhecimento.<sup>66</sup>

A experiência natural, de acordo com Kant, é constituída sempre por dois elementos: uma estrutura lógica (a lei natural: S é P) e, portanto, formal, necessária e *a priori*, visto que existe independentemente da experiência; e um conteúdo empírico, contingente. Cuida assim essa experiência de uma consideração descritiva, visto que não há pré-julgamento, mas sim uma demonstração. Nas palavras de Cossio<sup>67</sup>:

Trata-se, portanto, de uma oposição entre matéria e forma. A matéria, o elemento sensível dos fenômenos, ou conteúdo empírico; e a forma, aquilo que permite que o fenômeno possa ser ordenado em determinadas relações.<sup>68</sup>

Ao transpor a concepção de Kant para o Direito, Cossio vislumbra que a experiência que se dá nessa área não realiza uma superposição necessária do formal com o material, por conter, além desses elementos observados na experiência natural, um outro elemento valorativo. Assim, a experiência jurídica possui um conteúdo empírico (dogmático), do qual decorre sua espacialidade e temporalidade; uma estrutura lógica que orienta seu conhecimento; e um conteúdo valorativo, que expressa sua realidade enquanto conduta.

---

<sup>64</sup> SAMPAIO, Marília de Ávila e Silva. Carlos Cossio e a Teoria Ecológica do Direito, p. 39.

<sup>65</sup> AFTALIÓN, Enrique R.; VILANOVA, José; RAFFO, Julio. **Introducción al Derecho**, p. 318

<sup>66</sup> Id. Ibid., p. 308.

<sup>67</sup> COSSIO, Carlos. **El derecho en el derecho judicial**, p. 66.

<sup>68</sup> AFTALIÓN, Enrique R.; VILANOVA, José; RAFFO, Julio. **Introducción al Derecho**, p. 320.

A estrutura lógica/normativa é um elemento formal e necessário, por ser um *a priori*; o conteúdo dogmático material e contingente, visto que é dado na experiência, a partir dela, podendo então não ocorrer; e a valoração jurídica um elemento material e necessário, que está incorporada na conduta e conteúdo dogmático, acontecendo assim concomitantemente com elas.

A estrutura lógica do dever ser é constitutiva da experiência, dela decorre a necessidade de julgar do juiz e, por conseguinte, a imanência da interpretação. Mas o operador do direito só pode reconhecê-la “indo à experiência”: “El jurista va a la experiencia para conocerla y sin este contacto con ella nada conocerá; pero va desde cierto ángulo, va como jurista, va aportando un modo de pensar que tiene certa contextura para poder valer como pensamiento.”<sup>69</sup>

O jurista possui assim a capacidade de raciocinar cientificamente sem elidir a liberdade, como componente da vida humana, pois a estrutura de pensamento que o conduz é a norma, um juízo disjuntivo que tanto alcança a conduta pensada em seu aspecto lícito, como ilícito.

Os conteúdos dogmáticos são as formas sensíveis, verbais, da conduta. Eles referem-se à conduta, delimitando-a. Mas são contingentes, poderiam ser outros.

A valoração é imanente à conduta, e ao ordenamento, visto que o juiz é tido por Cossio como integrante dele. Por isso, a valoração sempre aparece na experiência jurídica: “La valoración jurídica es imanente porque el juez – (...) no es un ente extraño al Derecho, no es un simple espectador, sino que integra el ordenamiento jurídico, de tal manera que el hecho del juez es, em parte, el Derecho mismo”.<sup>70</sup>

A valoração do juiz implica considerar os valores escolhidos pela conduta, e aqueles constantes do ordenamento, e o que conduz a escolha pelo juiz, visto por Cossio enquanto elemento constitutivo do ordenamento, é a vivência do sentido de justiça e dos outros valores expressos na norma.

---

<sup>69</sup> “O jurista vai à experiência para conhecê-la e sem este contato com ela nada conhecerá; mas vai a partir de certo ângulo, vai como jurista, vai portando um modo de pensar que tem certa textura para poder valer como pensamento.” (tradução livre) COSSIO, Carlos. **El derecho en el derecho judicial**, p. 91.

<sup>70</sup> “A valoração jurídica é imanente porque o juiz não é um ente estranho ao direito, não é um simples espectador, mas integra o ordenamento jurídico, de tal maneira que o fato do juiz é, em parte, o direito mesmo.” Id. *Ibid.*, p. 91.

O juiz, com sua vivência axiológica, dá um sentido à conduta. Ele se baseia em sentidos de ordem, de segurança, de poder, de paz, de cooperação, de solidariedade e de justiça, que são imanentes ao direito<sup>71</sup>; e com amparo do ordenamento, confere/ reconhece a logicidade normativa da conduta<sup>72</sup>, decidindo a imputação de uma consequência a ela.

De modo que no diremos solamente que el hecho del juez es parte de la experiencia jurídica, sino diremos también que no es indiferente al Derecho quien sea juez, porque esa valoración que pone el juez, desde el seno de su íntima vida personal, está integrando ese hecho de la individuación que le acabamos de reconocer.<sup>73</sup>

O conhecimento jurídico é sempre uma experiência de protagonistas, e o maior protagonista é o juiz, já que é ele quem tem a última palavra em matéria jurídica. Assim, pode-se dizer que a atividade do juiz é semelhante à atividade do legislador, no sentido de que ambas cuidam de escolher determinadas circunstâncias e imputá-las mutuamente.

De manera que hay un labor de escoger determinadas circunstancias y de imputarlas mutuamente entre si; todo esto es, en términos filosoficos, a posteriori, es decir, que las circunstancias ya existen, y la normación o la unión entre ellas y sus consecuencias se hace después de que existen por el órgano correspondente.<sup>74</sup>

Visto dessa maneira, legislador e juiz são intérpretes. Nem um nem outro criam normas, mas tão somente as selecionam da realidade e lhe conferem efeitos jurídicos. O juiz considera também as circunstâncias anteriormente previstas na lei, mas faz nova imputação a partir da valoração que lhe aparece das circunstâncias apresentadas, considerando igualmente que ele também está implicado na construção do sentido.

---

<sup>71</sup> COSSIO, Carlos. **El derecho en el derecho judicial**, p. 85.

<sup>72</sup> AFTALIÓN, Enrique R.; VILANOVA, José; RAFFO, Julio. **Introducción al Derecho**, Quinta edición. Buenos Aires: AbeledoPerrot, 2009, p. 318.

<sup>73</sup> “De modo que não diremos somente que o fato do juiz é parte da experiência jurídica, senão diremos também que não é indiferente ao direito quem seja juiz, pois essa valoração que põe o juiz, desde o seio de sua vida íntima pessoal, está integrando este fato da individuação que a acabamos de reconhecer.” COSSIO, Carlos. Op. cit., p. 55.

<sup>74</sup> “De modo que há um trabalho de escolher determinadas circunstâncias e de imputar-las mutuamente entre si; tudo isto é, em termos filosóficos, a posteriori, é dizer, que as circunstâncias já existem, e a normatização ou a união entre elas e suas consequências se faz depois de que existem através do órgão competente.” Id. Ibid., p. 84.

### 1.3.4 Legitimidade e “força de convicção”

Enquanto o Positivismo Jurídico pretende “lançar uma rede de proteção metodológica contra o ineditismo da experiência”<sup>75</sup>, percebe-se, em um contexto pós-positivista um esforço no sentido de refletir ou expressar esse ineditismo, submetendo-o antes a um controle de legitimidade, entendida esta como sua “força de convicção”, no teorizar de Cossio.

O sentido da lei e da conduta são recriados dialeticamente através da vivência e da consciência do jurista, porque ele é o intérprete. A sua consciência é constitutiva de sua atividade, mas os valores compartilhados o são igualmente.

A legitimidade é um dado constitutivo da experiência. Ela significa a “objetividade possível”<sup>76</sup>, que é dada pela incorporação do ponto de vista dos demais participantes, através da noção de “força de convicção”, o que, segundo Muricy, significa a capacidade de a decisão ser absorvida pelo universo cultural e político a que se destina<sup>77</sup>. Com isso, o dualismo entre a subjetividade e a objetividade implicada na valoração é superado, em favor da objetividade dada pela situação. A subjetividade para ter força de convicção precisa estar compartilhada com a opinião pública, o senso comum.

---

<sup>75</sup> MURICY, Marília. **Senso Comum e interpretação jurídica**. p.108.

<sup>76</sup> Acerca da noção de objetividade hermenêutica, ensina Marília Muricy: “A objetividade é, sim, o imprescindível diálogo entre o texto e os sentidos sociais que lhe são imanentes e que neles afloram, entre o intérprete e a experiência vivida por aqueles a quem se dirige o programa normativo.” MURICY, Marília. Id. Ibid, p.83.

<sup>77</sup> Id. Ibid., p.77.

#### 1.4 RACIONALIDADE COMUNICATIVA E A INTERSUBJETIVIDADE IMPLICADA NO CONHECER

“Antes de tudo,  
o importante é aprender  
a estar de acordo.  
muitos dizem que sim, mesmo se não  
estão de acordo.  
Muitos nem chegam a ser consultados.  
E ainda há muitos que sempre  
estão de acordo.  
Até quando não devem. Por isso tudo,  
antes de tudo, o importante é aprender  
a estar de acordo.”

Brecht, **Diz-que-sim, Diz-que-não. Ópera escolar.**

Com a virada linguístico-pragmática, a filosofia passa a considerar a linguagem como *médium* para o conhecimento. Falar sobre as coisas significa entender-se com o outro acerca de proposições. Importa então considerar além da subjetividade, a intersubjetividade implicada no conhecimento. Conhecer o mundo (e o direito) significa entender-se com outros sujeitos a respeito de suas premissas. O intérprete não está mais encerrado em seu universo linguístico, como pretendia a racionalidade iluminista, mas sim em permanente diálogo com o “mundo”. Segundo Grondin,

Habermas aprendeu de Gadamer que a linguagem pode transcender-se a si própria, manifestando nisso o potencial de uma razão. A hermenêutica mostra que círculos linguísticos não são fechados monadicamente, mas são porosos, tanto para fora como também para dentro. Para fora, porque a linguagem, em princípio, está aberta para tudo o que realmente se pode dizer e entender. Os seus horizontes ampliam-se constantemente. Mas, também é aberta para dentro, pois os que agem pela linguagem podem distanciar-se de suas próprias expressões, para interpretá-las, refletir sobre elas.<sup>78</sup>

Nesse contexto, pode-se vislumbrar a experiência jurídica como um exercício igualmente linguístico, tendo em vista que o juiz conhece a conduta através da

---

<sup>78</sup> GRONDIN, Jean. **Introdução à hermenêutica filosófica**. Tradução e apresentação de Beno Dischinger. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1999, p. 216.

mediação de textos: o relato da conduta, e a representação normativa que orienta o raciocínio jurídico.

Além dos textos, o juiz tem acesso aos valores compartilhados, que compõem o “mundo da vida”. Assim, ele não conhece sozinho, há valores e visões de mundo implicados, que devem ser considerados. A seleção das normas adequadas à conduta, bem como a tradução dos valores, não decorre de um raciocínio monológico, mas sim de uma sintonia com a sociedade e o senso comum. A experiência só pode existir além do intelecto, estando incrustada na própria realidade social.

Torres<sup>79</sup> discute a possibilidade de conciliação entre hermenêutica filosófica, de embasamento dialético, e pragmática universal, ao refletir sobre a tensão entre facticidade e validade na Teoria Discursiva do Direito, tendo em vista que todo saber supõe um saber prévio, e o entendimento se dá em um horizonte de sentidos que são compartilhados, que requerem a tomada de posição do intérprete em relação a essa tradição, bem como a seu passado. Segundo Torres,

Assim, o que Habermas se propõe ao analisar a competência comunicativa dos falantes é tornar explícito um saber intuitivo de regras que todos nós possuímos e que possibilita nossa compreensão do mundo. A questão colocada em evidência com a virada pragmática da linguagem é que nosso conhecimento dos objetos no mundo na verdade se trata de um saber consensual, de uma verdade construída na intersubjetividade.

Em sua Teoria do Agir Comunicativo<sup>80</sup>, Habermas supõe a linguagem em sua dimensão pragmática. O processo de comunicação intersubjetiva tem como unidade elementar não mais proposições, mas sim proferimentos, atos de linguagem, os quais podem ser entendidos como proposições inseridas em ações. Essa dimensão da ação, própria da linguagem, é a sua dimensão ilocucionária, a qual estabelece o sentido por meio do qual

---

<sup>79</sup> TORRES, Ana Paula Repolês. Da hermenêutica filosófica à pragmática universal: o desvelar da tensão entre facticidade e validade na Teoria Discursiva do Direito. **Revista da Faculdade de Direito do Sul de Minas**, V. 24, jan./ jun. 2007. Disponível em [http://www.fdsu.edu.br/Revista/Volume24/Vol24\\_2.pdf](http://www.fdsu.edu.br/Revista/Volume24/Vol24_2.pdf). Acesso em 21/11/2012, p. 71.

<sup>80</sup> HABERMAS, Jürgen. **Consciência moral e agir comunicativo**. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

deve ser entendida a proposição; uma afirmação, ordem, exclamação *etc*<sup>81</sup>.

Fala-se em Agir Comunicativo quando os atores coordenam entre si seus planos de ação por meio do entendimento lingüístico, servindo ele à transferencia das forças ilocucionárias da linguagem para as interações sociais. Segundo Habermas, “o conceito elementar 'agir comunicativo' explica como é possível surgir integração social através das energias aglutinantes de uma linguagem compartilhada intersubjetivamente.”<sup>82</sup>

Neste contexto desenvolve o autor uma nova concepção de razão e de racionalidade: comunicativa, a qual é inerente ao uso comunicativo da linguagem, ou seja, é inerente ao uso da linguagem voltado para o entendimento. A racionalidade comunicativa surge da relação intersubjetiva que assumem sujeitos capazes de fala e ação, ou seja, sujeitos capazes de linguagem, quando se entendem sobre algo para se chegar a um acordo acerca de algo presente no mundo: “substituo a razão prática pela comunicativa”.<sup>83</sup>

Quando a linguagem é usada comunicativamente, os participantes da interação mostram-se com uma postura de quem pretende entender-se sobre algo no mundo, de quem está implicado no processo comunicativo. A racionalidade comunicativa se expressa, assim, na força unificadora da fala voltada para o entendimento:<sup>84</sup>

A razão comunicativa distingue-se da razão prática por não estar adstrita a nenhum ator singular nem a um macrossujeito sociopolítico. O que torna a razão comunicativa possível é o medium lingüístico, através do qual as interações se interligam e as formas de vida se estruturam. Tal racionalidade está inscrita no telos lingüístico do entendimento.

Com o “paradigma da linguagem” não se supõe mais a ideia de indivíduo isolado; mas sim a ideia de “discussão”, interação, de um processo discursivo de formação da vontade, em que o significado de um proferimento está ligado à sua validade. Os “usuários da linguagem” lançam-se mutuamente pretensões à validade orientados para o entendimento acerca da pretensão levantada. E os falantes compreendem a pretensão

---

<sup>81</sup> A pragmática universal de Habermas pressupõe a teoria dos atos de fala de Austin e Searle. CALVET DE MAGALHÃES, Theresa. **Filosofia Analítica**: de Wittgenstein à redescoberta da mente. Belo Horizonte: Movimento Editorial da FDUFG, 1997.

<sup>82</sup> HABERMAS Jürgen. **Direito e democracia**: entre a facticidade e validade. V. I. Tradução Flávio Beno Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997, p. 19.

<sup>83</sup> Id. Ibid., loc. cit.

<sup>84</sup> Id. Ibid. loc. cit.

quando compreendem as condições exigidas para sua validade, as quais não se resumem a uma pretensão à verdade da proposição, ou seja, não se restringe ao seu conteúdo, mas também à uma pretensão à correção normativa da pretensão, e uma pretensão à veracidade da proposição, a qual pretende perquirir se a intenção pretendida corresponde à proferida.

Reivindicar validade para um proferimento significa levantar a pretensão de poder defendê-lo com boas razões diante dos destinatários, satisfazendo, assim, aquelas pretensões que acima descrevemos. Cabe ressaltar a postura dos sujeitos de fala: uma postura de participantes da discussão, voltados para o entendimento acerca da pretensão à validade levantada, seja defendendo com razões tal pretensão, seja refutando-a também racionalmente.

Mas o agir comunicativo pode não ser suficiente, tendo em vista a possibilidade de ação estratégica de atores, que não agem voltados para o entendimento, mas sim estrategicamente, perseguindo fins já previamente determinados por eles mesmos, bem como a possibilidade de dissenso, em razão de uma tensão entre faticidade e validade inerente à linguagem, visível pelas idealizações que todo falante precisa fazer ao enunciar seus proferimentos, como, por exemplo, a pressuposição de que o outro esteja compreendendo a sua língua.

Habermas entende que esses problemas podem ser resolvidos a partir da própria linguagem, com a institucionalização do Princípio do Discurso, o qual possibilita a formação racional da vontade coletiva. É no processo de formação discursiva da opinião e da vontade que as forças de ligação do uso comunicativo da linguagem são utilizadas para se chegar a normas com as quais todos os indivíduos possam concordar sem coação.

O Discurso pode ser entendido como o uso pragmático da linguagem e, portanto, com o fim de transmitir uma mensagem, que não é meramente um valor conjuntural (amparado no mundo da vida), mas que está sujeito à demonstração e verificação. Trata-se de uma forma reflexiva de agir comunicativo, ele permite a continuação da comunicação por outros meios, livres da experiência e das pressões da ação, concentrando-se, para tanto, unicamente na resolução discursiva das pretensões de validade conflitivas, o que é

possível com a instrumentalização argumentativa de razões.

É nesse sentido que Habermas trabalha com uma lógica da argumentação. É a lógica da argumentação, que, de acordo com a colocação dos diversos problemas e do tipo correspondente de razões, conduz à distinção entre diversos tipos de discursos. Assim, uma interação discursiva volta-se para a resolução de pretensões conflitivas e, conseqüentemente, para a produção de um consenso, o qual se configura, tanto mais, quanto mais ele se aproxime de condições argumentativas idealmente adequadas.

O processo de formação discursiva da opinião depende, pois, da conexão interna dos dois aspectos implicados nos discursos reais, quais sejam, a autonomia dos sujeitos insubstituíveis e a responsabilidade solidária desses sujeitos. A autonomia entendida aqui como a igualdade dos direitos e das liberdades de participação nos discursos deve ser garantida em conjunto com a incorporação dos sujeitos na forma de vida compartilhada, porque, na medida em que os sujeitos estão incorporados nessa forma de vida, eles estão envolvidos com os problemas de sua comunidade.

Assim, é só nos discursos que seus participantes poderão comprometer-se, responsabilizar-se pelas soluções dos problemas e solidarizar-se com os outros participantes. Destarte, o que une Justiça (garantia da autonomia) e solidariedade, possibilitando, desse modo, uma formação da vontade que não exclua posicionamentos minoritários, é a formação discursiva da vontade comum.

Importa, então, considerar, além da subjetividade, a intersubjetividade implicada no conhecimento. A subjetividade pressupõe uma multiplicidade de sentidos para as coisas/textos e permite que se fale em escolhas<sup>85</sup>. A multiplicidade de sentidos decorre tanto da tradição histórica rica em teorias e visões de mundo, quanto da multiplicidade de visões dos pesquisadores. Estudar o mundo (e o direito) é entender-se com outros sujeitos a respeito de suas premissas.

---

<sup>85</sup> ROCHA, Janine Resende. **Limites do sentido: hermenêutica literária e o papel do leitor na contemporaneidade**. 2009. Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da UFMG. Programa de Pós-graduação em letras: estudos literários.

## 1.5 ESTADO DEMOCRÁTICO E O PAPEL DOS OPERADORES DO DIREITO

Marcando o seu caráter de ruptura com os ordenamentos anteriores, a Constituição Federal de 1988 institui o Estado Democrático de Direito, através do qual pretende um progressivo aprofundamento da democracia, com vistas à realização de um ideal de justiça social, representado em seu texto pelos Direitos Fundamentais. O Estado Democrático de Direito pressupõe uma idéia de aprendizado, de modo que ele somente será vivido quando deveras compreendido e, para ser compreendido, ele exige uma postura crítica da esfera pública (atores e destinatários) perante seus postulados.

Desse modo, os direitos não existem efetivamente se o texto a que se refere não for confrontado com a prática social. Assim é que, conforme ensina Carvalho Neto, “requer-se do aplicador do Direito que tenha claro a complexidade de sua tarefa de intérprete de textos, e que jamais a veja como algo mecânico, sob pena de se dar curso a uma insensibilidade, uma cegueira, já não mais compatível com a Constituição que temos (...)”.<sup>86</sup>

Não obstante as previsões constitucionais, percebe-se que a democracia ainda é um regime político a ser compreendido e aprimorado, no Brasil sobretudo, sendo necessários, para tanto, os esforços da esfera pública, defendida como o espaço da discussão em que serão forjadas as decisões. E o problema do direito, consoante ensina Professora Marília Muricy<sup>87</sup>, consiste na questão de como é possível garantir a razoabilidade da interpretação e, por conseguinte, a produção de experiências jurídicas que não sejam arbitrárias. A legitimação, que combate essa arbitrariedade, é dada pela força de convencimento, pela capacidade de a decisão considerar o contexto ao qual ela é dirigida e, assim, afetar seus destinatários.

Cossio ressalta a importância do papel do juiz, enquanto cânone, tendo em vista que é ele o ator mais habilitado a equacionar os valores condensados no ordenamento, bem como convergi-los com os valores da sociedade, conforme ensina Muricy<sup>88</sup>, que

---

<sup>86</sup> CARVALHO NETO, Menelick de. Requisitos pragmáticos da interpretação jurídica sob o paradigma do estado democrático de direito. **Revista de Direito Comparado**, n.3. Belo horizonte: UFMG, 2000.

<sup>87</sup> MURICY, Marília. **Senso Comum e interpretação jurídica**.

<sup>88</sup> Id. O pensamento filosófico de A.L.Machado Neto e a nova hermenêutica jurídica., p. 85.

reconhece, neste ponto, uma aproximação do pensamento de Cossio com a noção de auditório universal de Perelman:

A decisão dotada de poder de convencimento social exige mais que a fidelidade ao sistema, ele próprio contraditório e multifário; além de coerente, para ser justa a decisão deve representar a melhor leitura judicial do entendimento societário em dado momento, vale dizer, o melhor equacionamento possível dos valores condensados no ordenamento.

É dessa convergência de valores que decorre a racionalidade da decisão. Com Heidegger, considerando que todo *Dasein* é lançado<sup>89</sup>, e que, portanto, compartilha sua contingência com os demais, a racionalidade da decisão seria apurada justamente no confronto da valoração pressuposta pelo operador do direito e a da sociedade.

Com Habermas<sup>90</sup>, a racionalidade da decisão (do acordo/ do entendimento) dependeria da aceitabilidade das pretensões de validade (à verdade, à veracidade e à correção normativa) a que se lançam os falantes. Mas é o “mundo da vida” compartilhado que possibilita esse entendimento, na medida em que nem tudo pode ser problematizado por meio do Discurso.

Se compreender é entender-se com alguém sobre algo, como preterir a atribuição de sentidos? É preciso que os textos tenham sentido através das condutas, situadas no tempo e espaço.

Assim, vem-se delineando uma nova visão de mundo, em que o cidadão deverá ter a oportunidade de influir nos centros decisórios e onde o público não se resume ao estatal. Falar em Estado Democrático de Direito supõe admitir um "direito participativo, pluralista e aberto"<sup>91</sup>. Nesse sentido, o destinatário da atividade jurídica a interpreta pelo simples fato de ser *afetado* (positiva ou negativamente) pela mesma.

---

<sup>89</sup> Para Heidegger todo *Dasein* é lançado, já que é um “ser-no-mundo”, que se define por estar no mundo (facticidade/ contexto), fora de si e por fazer. HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**, 11. Ed., Trad. Márcia de Sá Cavalcante, Apresentação de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Editora Vozes, 2002, Parte I.

<sup>90</sup> HABERMAS Jürgen. **Direito e democracia: entre a facticidade e validade**.

<sup>91</sup> CARVALHO NETO, Menelick de. Requisitos pragmáticos da interpretação jurídica sob o paradigma do estado democrático de direito. **Revista de Direito Comparado**, n.3. Belo horizonte: UFMG, 2000, p. 481.

## 2 O TEATRO ÉPICO

Este capítulo cuida do teatro épico/ dialético de Bertolt Brecht, cujos pilares são apropriados por este trabalho, em um exercício dialógico.

Brecht é considerado por muitos como um dos escritores fundamentais do Século XX. Suas contribuições à estética e ao teatro revolucionaram o modo de atuar e de fruir a obra de arte dramática. A partir de um olhar elaborado com leituras das ciências sociais de sua época, alicerçadas nas teorias marxistas, Brecht debruça-se sobre o fenômeno teatral, já gasto e carente de público, com vistas a atualizá-lo e torna-lo atraente ao homem de seu tempo.

A teoria de Brecht é um mecanismo aberto, e receptivo das mais diversas interferências. Com Anatol Rosenfeld, trata-se de “um conjunto admirável de reflexões que ultrapassam o mero campo da realização artística imediata e de sua fundamentação (...)”<sup>92</sup>.

Pasta<sup>93</sup> entende que Brecht somente pode ser considerado um clássico se tomado em seu caráter exemplar e programático, afastando assim argumentos que alegam o anacronismo de sua teoria. Fernando Peixoto<sup>94</sup>, por sua vez, critica autores que o concebem como clássico enquadrável em determinado contexto, tendo em vista a abertura de sua obra e seu pensamento crítico.

Peixoto<sup>95</sup>, importante estudioso de Brecht, destaca que o Teatro Épico é concebido como um instrumento a serviço da liberdade e democracia, na medida em que desenvolve e fomenta uma atitude vigilante de seus participantes e espectadores, e rejeita a contemplação passiva.

---

<sup>92</sup> ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: São Paulo Editora, 1965, p. 20.

<sup>93</sup> PASTA, José Antonio. **Trabalho de Brecht**. São Paulo: Duas cidades, Ed. 34, 2010.

<sup>94</sup> “(...) não admite, sob pena de ser traído em seus mais elementares princípios, ser copiado ou mecanicamente transposto. Permanece um desafio necessário, porque só poderá frutificar se for criticamente assimilado e democraticamente desenvolvido.” PEIXOTO, Fernando. **Uma introdução ao teatro dialético**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1981, p. 30.

<sup>95</sup> Id. *Ibid.*, p. 20.

A questão democrática também fica evidenciada na proposta de trabalho coletivo. Brecht operacionaliza a democracia na arte, na medida em que a concebe como resultado do empenho de muitos participantes em torno de um objetivo<sup>96</sup>:

Durante os ensaios discute tudo, experimenta, sempre trabalhando coletivamente. Para Brecht a obra de arte não é nunca fruto de um autor: é sempre resultado de muitos que se empenham num mesmo objetivo criador e mesmo científico.

Revolucionário, Brecht escolheu a perspectiva do operário, em oposição à da classe burguesa dominante em que nasceu. Sua obra reflete o contexto sociocultural em que ele está inserido, propondo exercícios de superação.

## 2.1 TRAJETÓRIA DE BRECHT – UMA BREVE APRESENTAÇÃO

Brecht nasceu em Augsburg, em 1889, filho de pai católico, diretor de uma fábrica de papel, e mãe protestante, que o batizou Berthold Eugen Friedrich Brecht. Na adolescência escreveu seus primeiros poemas, que já traçam as linhas de seus interesses e seu teorizar.

Iniciou os estudos de Medicina em 1917, em Munique, que interrompeu para estudar Ciências Naturais, e abandonou em 1919. Durante a Primeira Guerra, trabalhou como enfermeiro em um hospital de Augsburg, e participou da Revolução Espartaquista como líder do comitê revolucionário, experiências que reconheceu fundamentais para sua formação. Depois da guerra, viveu a boemia de Munique; abandonados os estudos, trabalhou como dramaturgo de um teatro, escritor de jornal, e escreveu suas primeiras peças.

Casou-se duas vezes, em 1922, com Mariane Zoff, cantora de ópera; e, em 1929, com Helene Weigel, atriz que encenou diversas peças do autor, e com quem escreveu e viveu a maior parte de sua vida.

Mudou-se para Berlim no final da década de 30, mas com a ascensão do nacional socialismo exilou-se na Áustria, em 1933, depois Suíça, Dinamarca, Finlândia, Suécia, Inglaterra, Rússia e, por fim, nos Estados Unidos.

---

<sup>96</sup> PEIXOTO, Fernando. **Uma introdução ao teatro dialético.**, p. 62.

Ao final da guerra, retornou a Berlim oriental, onde criou a companhia de teatro *Berliner Ensemble* em 1949, ano da fundação do Estado socialista alemão, dirigida por sua esposa Helene Weigel. Com este grupo, experimentou as mais diversas possibilidades de criação coletiva, em permanente debate, como seu pensamento, refutando toda espécie de dogmatismos. Brecht morre em Berlim, em 1956.

## 2.2 O NOVO TEATRO DE BERTOLT BRECHT

Brecht escreveu desde a adolescência, começando com poemas, peças curtas que refletem sua experiência jovem da guerra, em constante evolução e recuperação, até o que se pode chamar de sua obra madura que tem como expoentes mais conhecidos no Brasil as peças *Leben des Galilei* (1938) [Galileu Galilei], *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939) [Mãe Coragem] e a coletânea de textos teóricos reunidos na obra *Schriften zum Theater* [Escritos sobre teatro], em 1964, por Werner Hecht.

A este trabalho interessam *Kleines Organon für das Theater* [Pequeno organon para o teatro], texto teórico, publicado originalmente em 1948; e *Messingkauf* [A compra do latão], texto teórico e dramático, inacabado, iniciado em 1939, escrito e reescrito até 1955<sup>97</sup>. Ambos compõem, juntamente com outros textos, o referido “Escritos sobre teatro”.

“Pequeno organon para o teatro” contém uma síntese dos princípios estéticos de Brecht, bem como de seu pensamento político-filosófico, elaborados no que ele chamou de teatro épico e, ao final de sua vida, teatro dialético.

“A compra do latão” é “um texto limite entre teatro e teoria”<sup>98</sup>, composto de diálogos organizados em quatro noites, que discutem o fazer teatral, por ocasião da visita de um filósofo. Em cena, estão um dramaturgo<sup>99</sup>, um ator, uma atriz e o filósofo, cada qual

---

<sup>97</sup> BRECHT, Bertolt. **A compra do latão**. Tradução de Urs Zuber com a colaboração de Peggy Berndt. Lisboa: Vega, 1999, p.170.

<sup>98</sup> MELO, Vilma Botrel Coutinho de. **Brecht/ Keuner**. São Paulo: USP, 1998. (Tese, Doutorado em Literatura Alemã), p.153.

<sup>99</sup> “A palavra Dramaturg designa, na língua alemã, aquele profissional que trabalha em teatro, normalmente um especialista no assunto, e é o responsável pela escolha do repertório dramático, do diretor, dos atores e demais envolvidos na montagem e na representação das peças teatrais.” MELO, Vilma Botrel Coutinho de. **Brecht/ Keuner**, p.139, pé de página.

com interesses próprios dos seus afazeres, mas todos motivados a discutir a crise que vivia o teatro. O filósofo chega com o olhar científico, é a voz da ciência adentrando ao teatro e propondo a modificação dessa arte para um “taetro”, o que, todavia, não é aceito pelos demais.

Por teatro épico,<sup>100</sup> entende-se a incorporação de recursos épicos ao drama<sup>101</sup>. Brecht renomeia seu teatro, no final de sua vida, para “teatro dialético”, com vistas a enfatizar o mecanismo dialético materialista que orientava este novo olhar sobre a cena<sup>102</sup>.

“Epicizar” o drama consiste em narrar o contexto, quebrar o monólogo das “grandes individualidades”<sup>103</sup> a partir das condições em que elas estão inseridas. Nas palavras de Brecht<sup>104</sup>: “Esse novo modo de representar tem um caráter de relatório, de descrição: por se utilizar de coros que fazem comentários e de projeções, intitulou-se épico.” [Grifo nosso].

Brecht conceitua este “novo teatro” - épico - em oposição ao “velho teatro” (teatro tradicional), fundado na matriz aristotélica do “drama” (“relações inter-humanas individuais”)<sup>105</sup>, “identificação”<sup>106</sup> e “catarse”, na qual o autor engloba o teatro grego

<sup>100</sup> “Foi desde 1926 que Brecht começou a falar de ‘teatro épico’, depois de pôr de lado o termo ‘drama épico’, visto que o cunho narrativo de sua obra somente se completa no palco. O fato é que a primeira peça de Brecht, *Baal* (1918), tem fortes traços épicos, de acordo com o estilo expressionista. Entretanto, só em 1926 encontrou o seu verdadeiro rumo ao escrever *Homem é Homem (...)*”. ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*, 4ª ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004, p. 146.

<sup>101</sup> Acerca da teoria dos gêneros, veja o que ensina Rosenfeld: “Notamos que se trata de um poema lírico (Lírica) quando uma voz central sente um estado de alma e o traduz por meio de um discurso mais ou menos rítmico. Espécies deste gênero seriam, por exemplo, o canto, a ode, o hino, a elegia. Se nos é contada uma estória (em versos ou prosa), sabemos que se trata de Épica, do gênero narrativo. Espécies deste gênero seriam, por exemplo, a epopeia, o romance, a novela, o conto. E se o texto se constituir principalmente de diálogos e se destinar a ser levado à cena por pessoas disfarçadas que atuam por meio de gestos e discursos no palco, saberemos que estamos diante de uma obra dramática (pertencente à Dramática). Neste gênero se integrariam, como espécies, por exemplo, a tragédia, a comédia, a farsa, a tragicomédia, etc. ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*, 4ª ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004, p. 17-18.

<sup>102</sup> “(...) a noção de *teatro épico*, que Brecht começou a utilizar por volta do final dos anos 20, depois de por de lado a noção de *drama épico*, e que mais tarde irá substituindo pela de noção de *teatro dialético (...)*” PASTA, José Antonio. *Trabalho de Brecht*, p. 162.

<sup>103</sup> Por “grandes individualidades” entenda-se, consoante anotações de PASTA, os heróis dos dramas clássicos. Id. Ibid. loc. cit.

<sup>104</sup> BRECHT, Bertolt. *A compra do latão*. p.150.

<sup>105</sup> “Duas são as razões principais de sua oposição ao teatro aristotélico: primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da “peça bem feita”, - mas também as determinações sociais dessas relações. Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a

antigo; o teatro alemão clássico de Goethe e Schiller; o teatro de matriz elisabetana, que tem os dramas de Shakespeare como expoentes; bem como, e principalmente, o teatro naturalista, seu contemporâneo, que propôs modificações no sentido de aproximar o teatro à realidade, mas manteve-se fiel ao pilar aristotélico. Barthes<sup>107</sup>, em comentário ao que denomina “a revolução brechtiana”, reflete sobre o teatro até então praticado:

Há vinte e quatro séculos, na Europa, o teatro é aristotélico: ainda hoje, em 1955, cada vez que vamos ao teatro, seja para ver Shakespeare ou Molière, Racine ou Roussin, Maria Casarès ou Pierre Fresnay, quaisquer que sejam nossos gostos e qualquer que seja nosso partido, decretamos o prazer e o tédio, o bem e o mal, em função e uma moral secular cujo credo é o seguinte: quanto mais o público fica emocionado, mais ele se identifica ao herói, mais o palco imita a ação, mais o ator encarna seu papel, mais o teatro é mágico e melhor é o espetáculo.

Nesse exercício de criticar padrões antigos, Brecht os apropria em sua construção, dialogando e reorganizando a herança que recebe. Ele deseja reinterpretar/ recriar a técnica teatral, e não pretende criar outra forma de manifestação artística (como pretendia o filósofo de “A Compra do Latão”).

Althusser<sup>108</sup> destaca a revolução de Brecht com relação à técnica e prática teatral, frisando que o autor respeita os fundamentos do teatro enquanto arte. Ele observa o teatro existente com uma perspectiva externa, que constrói das ciências sociais, e reinventa os princípios e, por conseguinte, a técnica teatral.

“Pequeno Organon para o Teatro” dialoga com a Poética de Aristóteles, com o teatro elisabetano, com o teatro clássico de Goethe e Schiller e com o teatro naturalista. Confrontando essa herança com a realidade de sua época, percebe que o teatro ancorado exclusivamente no drama não condiz com sua época porque está centrado em uma única

---

matéria para uma ampla concepção do mundo. O homem concreto só pode ser compreendido com base nos processos dentro e através dos quais existe. E esses, particularmente no mundo atual, não se deixam meter nas formas clássicas.” ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**, p. 147.

<sup>106</sup> “(...) a identificação não é a única fonte de sentimentos de que a arte dispõe.” BRECHT, Bertolt. **A compra do latão**, p. 16.

<sup>107</sup> BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. 3ª Edição, 2ª Reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.129.

<sup>108</sup> ALTHUSSER, Louis. **Sobre Brecht e Marx**. Disponível em <http://www.marxists.org/portugues/althusser/1968/mes/brecht.htm>. Acesso em 10/11/1012.

ação, e prescindir da multiplicidade de pontos de vista que animam a vida. Ao incorporar recursos épicos a seu teatro, Brecht pretende distender e relativizar as tramas, aproximando o teatro da realidade, mas deixando claro que se trata de uma representação, consoante ensina Pasta<sup>109</sup>:

Para dar conta da complexidade e extensão dos novos processos sociais, que ultrapassam a esfera do indivíduo e não se deixam observar unicamente em sua ação, é que o teatro também estende e complexifica a forma dramática, principalmente pela incorporação de recursos épicos.

Para tanto, o autor se ocupa de seu público - o homem de seu tempo, os “filhos de uma época científica” (“idade da dominação da natureza”<sup>110</sup>), que estavam insatisfeitos com o teatro então praticado, sobretudo o naturalista. Conhecer este público é condição *sine quae non* para atingir seu objetivo. Este homem interage de modo produtivo e crítico, e isso dita sua moralidade: atitude crítica/ *médium* da produtividade, como motor da vida humana contemporânea. Era preciso corresponder aos anseios deste público, estabelecer comunicação com ele, sob pena de desaparecimento e *non sense*. Nesse sentido, escreve Barthes<sup>111</sup>:

Ora, surge um homem cuja obra e pensamento contestam radicalmente essa arte nesse ponto ancestral que acreditávamos, pelas melhores razões do mundo, ser 'natural'; que nos diz, desprezando toda tradição, que o público deve engajar-se pela metade no espetáculo, de modo a 'conhecer' o que lhe é mostrado, ao invés de se submeter a ele; que o ator deve dar à luz essa consciência denunciando seu papel, não o encarnando; que o espectador não deve nunca identificar-se completamente com o herói, de sorte que ele permanece sempre livre para julgar as causas, depois os remédios de seu sofrimento; que a ação não deve ser imitada, mas contada; que o teatro deve cessar de ser mágico para se tornar crítico, o que será ainda para ele o melhor modo de ser caloroso. (grifos nossos)

Trata-se de um teatro para o homem de seu tempo, com o qual não condiz a catarse fundada em um único parâmetro moral. Se a crítica é o *modus operandi*, não haverá um único dever de sentir/ perceber, e sim possibilidades.

<sup>109</sup> PASTA, José Antonio. **Trabalho de Brecht**, p. 217.

<sup>110</sup> SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003, p. 134.

<sup>111</sup> BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**, p.130.

Brecht concebe a oportunidade de um novo teatro pelo prazer de descobrir a diversão própria de sua época, pela necessidade de se oferecer reproduções do convívio humano diferentes, condizentes com a experiência e história de vida dos participantes-espectadores, bem como para que os espectadores, com estas “novas reproduções”, sejam despertados para a possibilidade de sua interferência nos acontecimentos.

### 2.3 TEATRO ÉPICO: UM EXPERIMENTO

Nos parágrafos iniciais de seu “Pequeno Organon”, Brecht conceitua teatro como uma instituição que se ocupa da produção de “apresentações vivas de acontecimentos experimentados ou imaginados pelos homens, cuja função é o entretenimento/ prazer”<sup>112</sup> (grifo nosso). Nesse conceito estão os elementos e limites fundamentais de seu teorizar.

Teatro, do grego *theatron*, significa o lugar de onde se vê, o que é semelhante ao conceito de teoria, como o olhar, observação. Drama, do grego *dráo*, significa a representação da ação, como se faz a ação em um texto, e como se faz a ação na cena. Trata-se de um modo dramático de construção da ação através de situações. A unificação dos elementos do drama é possível pela forma dramática, que pressupõe dois planos, o textual e o cênico<sup>113</sup>.

Quando a forma sufoca o conteúdo, não se distingue mais entre um e outro, moldados que restam em sua armadura. É preciso colocar a forma em evidência, e entender qual conteúdo foi “precipitado”<sup>114</sup> para constituí-la.

O que autorizava as primeiras doutrinas do drama a exigir o cumprimento das leis da forma dramática era sua concepção particular de forma, que não conhecia nem a história nem a dialética entre forma e conteúdo. Parecia-lhes que, nas obras de arte dramáticas, a forma pre-estabelecida do drama realizava-se quando unida a uma matéria

<sup>112</sup>“Theater besteht darin, daß lebende Abbildungen von überlieferten oder erdachten Geschehnissen zwischen Menschen hergestellt werden, und zwar zur Unterhaltung”. (“Teatro consiste na produção de apresentações vivas de acontecimentos intersubjetivos experimentados ou pensados, cuja finalidade é o entretenimento”). BRECHT, Bertolt. *Kleines Organon für das Theater. Über Politik auf dem Theater*. Herausgegeben von Herner Hecht, 2. Auflage. Frankfurt am Main: Surkamp Verlag, 1973, S.51.

<sup>113</sup> LOPES, Cassia. Anotações de aulas da Disciplina Teoria do Drama. **Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Letras**, 1º Semestre 2013.

<sup>114</sup> SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**, p. 23.

selecionada com vistas a ela. Se essa realização era malsucedida, se o drama apresentava traços épicos, o erro se achava na escolha da matéria.<sup>115</sup>

A respeito da relação entre forma e conteúdo na tragédia, escreve Nietzsche<sup>116</sup> que o conteúdo caótico de Dionísio só é passível de experiência ou apreensão através da forma de Apolo. Apolo simboliza o princípio da individuação<sup>117</sup>, da identidade, através do qual a unidade é construída, temporariamente construída. Dionísio representa a integração com a natureza e é disforme, caótico e inapreensível<sup>118</sup>. Através da arte trágica, que entende Nietzsche como sendo um jogo entre Apolo e Dionísio, é possível, em cada apresentação, a construção de um sentido.<sup>119</sup>

Szondi<sup>120</sup> aproveita de Adorno a noção de forma como conteúdo “precipitado”, ou seja, como a possibilidade de uma dialética entre um “enunciado de forma” e um “enunciado de conteúdo” e pontua que “as contradições entre a forma dramática e os problemas do presente não devem ser expostas *in abstracto*, mas apreendidas no interior da obra como contradições técnicas, isto é, como dificuldades”.

Este autor apresenta o drama moderno como o primado da forma dramática, ou “drama absoluto”, que cuida de apresentar a ação ou diálogo. E entende que “da possibilidade de diálogo decorre a possibilidade do drama”<sup>121</sup>:

Mas o meio linguístico do mundo intersubjetivo era o diálogo. No Renascimento, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, ele tornou-se, talvez pela primeira vez na história do teatro (ao lado do monólogo, que era episódico e, portanto, não constitutivo da forma dramática), o único componente da textura dramática. É o que

<sup>115</sup> Id. Ibid., p. 23.

<sup>116</sup> NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

<sup>117</sup> Id. Ibid., p. 41.

<sup>118</sup> O sonho, em sua plasticidade, está para o apolíneo, assim como a embriaguez está para o dionisíaco. Id. Ibid., p. 28.

<sup>119</sup> “Nos termos desse entendimento devemos compreender a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo”. “(...) mas que, de outro lado, como objetivação de estados dionisíacos, representa não a redenção apolínea na aparência, porém, ao contrário, o quebrantamento do indivíduo e sua unificação com o Ser primordial. Por conseguinte, o drama é a encarnação apolínea da cognição e efeitos dionisíacos, estando dessa maneira separado do epos por um enorme abismo.” Ibid., p. 60.

<sup>120</sup> SZONDI, Peter. Op. cit.

<sup>121</sup> SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**..., p. 34.

distingue o drama clássico tanto da tragédia antiga como da peça religiosa medieval, tanto do teatro mundano barroco como da peça histórica de Shakespeare. O domínio absoluto do diálogo, isto é, da comunicação intersubjetiva no drama espelha o fato de que este consiste apenas na reprodução de tais relações, de que ele não conhece senão o que brilha nessa esfera.<sup>122</sup>

Com Brecht, em uma iniciativa de “salvar” o drama da modernidade, percebe-se o esforço de revisão dessa forma, bem como da maneira de lidar com ela. O autor, ciente da historicidade das formas, bem como do caráter dialético que se estabelece entre elas e o conteúdo, restitui contingência ao que havia se tornado condição indispensável.

### 2.3.1 Alguns elementos do Teatro Épico

Para compreender os elementos do Teatro Épico é preciso confrontá-los com a prática contra a qual insurgiu. Trata-se, como anteriormente dito, especialmente do “drama naturalista”, que é um expoente do drama moderno, de matriz aristotélica.

Brecht relativiza as relações entre os elementos teatrais, e os apresenta em perspectiva, destacando-os, com o que promove distanciamento:

Como autor e diretor, Brecht transpõe essa teoria do teatro épico para a prática, com uma riqueza quase ilimitada de idéias dramáticas e cênicas. Essas idéias – pessoais ou tomadas de empréstimo – devem ao mesmo tempo isolar e distanciar os elementos do drama da encenação tradicionais e familiares ao público, tirando-os do movimento absoluto global que caracteriza o drama e convertendo-os em objetos épico-cênicos, isto é, ‘mostrados’. Daí Brecht chama-os ‘efeitos de distanciamento’.<sup>123</sup>

Com vistas a identificar os elementos, antes de tomá-los no movimento da encenação, foram pontuados adiante especialmente aqueles úteis a este trabalho.

---

<sup>122</sup> Id. Ibid., p. 30.

<sup>123</sup> SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**, p. 136.

### 2.3.1.1 Palco

Para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de 'tábuas que significam o mundo' (ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável<sup>124</sup>.

O palco de Brecht é o ponto de referência para análise de seu teatro. É o lugar onde a teoria dialoga com a práxis, o lugar da experiência, e não mais o lugar da ilusão.

Ao contrário do palco do drama- “palco mágico”- tido como algo que lhe pertence<sup>125</sup>, separado que está da plateia pelo fosso da orquestra<sup>126</sup>, o palco do teatro épico é uma sala de exposição, onde histórias são mostradas; é uma tribuna, onde os atores argumentam seus papéis.

### 2.3.1.2 Fábula

A fábula são os “acontecimentos que ocorrem entre os homens”, e que são representados através do texto dramático. Segundo Brecht,

Tudo depende da “fábula”, que é o cerne da obra teatral. São os acontecimentos que ocorrem entre os homens que constituem para o homem matéria de discussão e de crítica, e que podem ser por ele modificados. (...) A tarefa fundamental do teatro reside na “fábula, composição global de todos os acontecimentos-gesto, incluindo juízos e impulsos.”<sup>127</sup>

Nesse ponto Brecht mantém-se relativamente fiel a Aristóteles, mas o que ele faz com a fábula, através do gesto, revê toda a teoria do teatro grego. Para Aristóteles, “o mito [fábula] é o princípio e como que a alma da tragédia; só depois vêm os caracteres

<sup>124</sup> BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: **Magia e Técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. V.1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 79.

<sup>125</sup> SZONDI, Peter. Op. Cit., p. 31.

<sup>126</sup> BENJAMIN, Walter. Op.Cit., p. 78.

<sup>127</sup> BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon para o Teatro. **Estudos sobre Teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 159.

[personagens]”<sup>128</sup>. A fábula em Brecht é o cerne, que deve ser interpretado e “apresentado” por atores.

### 2.3.1.3 Texto dramático

Para seu texto, a representação não significa mais uma interpretação virtuosíssima, e sim um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais fundamento, e sim roteiro de trabalho, no qual se registram as reformulações necessárias<sup>129</sup>.

O texto dramático possui, para Brecht, uma função instrumental, está a serviço da atividade teatral, muito embora a “fábula” seja o cerne dessa atividade. Trata-se de uma recusa à tradição que defende o texto literário como fundamento do teatro. Conquista-se uma liberdade em relação ao texto, que passa a ser “roteiro de trabalho”.

Brecht revê o papel do texto em seu teatro, ao interrogar-se sobre as possibilidades que ele oferece de representar diferentes significados, tendo em vista o maquinário da encenação que o palco deixa à mostra, tendo em vista cada público particular que a presença<sup>130</sup>:

A teoria brechtiana do teatro coloca o problema do texto em termos novos. Não se trata mais, com efeito, de saber que importância lhe deve ser atribuída em relação aos outros elementos do espetáculo, nem de definir um esquema de subordinação mais ou menos acentuada desses outros elementos frente ao texto.

Consoante ensina Benjamin, o texto é um roteiro de trabalho, aberto às reformulações necessárias em cada experiência. O texto do teatro épico é plural, heterogêneo – um texto para a tribuna, o que reforça as possibilidades significantes, estando comprometido com a modificação cotidiana da atividade teatral<sup>131</sup>.

<sup>128</sup> ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966, p. 247.

<sup>129</sup> BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht, p. 79.

<sup>130</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2ªed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 66.

<sup>131</sup> BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht., p. 79.

#### 2.3.1.4 Público/ plateia

Para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências precisam satisfazer<sup>132</sup>.

No drama moderno, bem como na tragédia clássica, a plateia é marcada pela passividade. Ela não tem acesso ao palco, isolado pelo abismo que os separa<sup>133</sup>, e recebe o espetáculo como algo inevitável.

No teatro épico, que entende a necessidade do público para que o próprio drama aconteça, o público está implicado no palco, e comunica-se com este via estranhamento e reapropriação da experiência teatral. O teatro e seus efeitos são construídos no embate com o público.

#### 2.3.1.5 Coro

O drama moderno exclui o coro da cena, presente que estava na tragédia clássica, por entender que o mesmo incorporava uma outra espécie de discurso, hábil a tirar o foco do diálogo no qual a ação deveria se conter.

Brecht reabilita o coro em seu teatro, apropriando sua função conforme o entendimento de Nietzsche. Para Nietzsche<sup>134</sup>, o coro é a muralha viva, o limite da observação, ele atesta que no palco há uma construção artística, reafirmando assim que o que se vê é arte e não realidade. O coro experimenta a tragédia, mas é indestrutível – “viver a dor sem ser destruído por ela”.

O coro funciona como uma espécie de narrador<sup>135</sup>, que apresenta ao público os atos, dialoga com eles, direciona-se à cena e ao público, com vistas a interromper a ação e

---

<sup>132</sup> BENJAMIN, Walter. Op. cit., loc. cit., p. 79.

<sup>133</sup> BENJAMIN, Walter. Op. cit., loc. cit., p. 78.

<sup>134</sup> NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo.**

<sup>135</sup> SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**, p. 31.

lançar luz a seus fragmentos. Assim, o coro mostra-se um instrumento para “ ‘dar combate ao naturalismo na arte’, interrompendo a ilusão.”<sup>136</sup>

### 2.3.1.6 Gesto

Com a ênfase no gesto, Brecht pretende uma leitura mais adequada do social, tendo em vista que o gesto não é pensado, é a manifestação mais espontânea da personalidade.

O teatro épico é gestual. Em que sentido ele também é literário, na acepção tradicional do termo, é uma questão aberta. O gesto é seu material, e a aplicação adequada desse material é sua tarefa.<sup>137</sup>

A ação dialógica, quando interrompida pelos recursos épicos, isola esse gesto, facilitando sua apreensão. Da mesma forma, paralisar o gesto chama a atenção para o movimento. Segundo Benjamin,

“Fazer com que os gestos possam ser citados” é uma das execuções essenciais do teatro épico. O ator deve poder espaçar suas gesticulações(...). Este efeito é por exemplo acessível se o ator cita em cena seu próprio gesto.<sup>138</sup>

É expondo o gesto que é possível apoderar-se da fábula, pois se os acontecimentos não sucedem de modo imperceptível, exsurge a possibilidade de ator e espectadores intervirem nessa sequencia criticamente.

### 2.3.1.7 Personagens

Os personagens podem ser entendidos como um modo particular de usar a linguagem e o tempo, visto que seus traços mantêm relação com o contexto sócio-cultural<sup>139</sup>.

<sup>136</sup> ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**, 4ª ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004, p. 152.

<sup>137</sup> BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht., p. 80.

<sup>138</sup> “ ‘Hacer que los gestos puedan ser citados’ es una de las ejecuciones esenciales del teatro épico. El actor debe poder espaciar sus gesticulaciones (...). Este efecto es por ejemplo asequible si e actor cita en escena su propio gesto.” BENJAMIN, Walter. Que es el teatro épico? (Segunda versión). In: **Tentativas sobre Brecht**. Trad. Jesus Aguirre. Madrid: Taurus, 1975, p. 37.

<sup>139</sup> LOPES, Cassia. Anotações de aulas da Disciplina Teoria do Drama. **Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Letras**, 1º Semestre 2013.

Brecht prefere o anti-herói aos heróis trágicos, prefere personagens pobres, e se vale de muitas caricaturas, especialmente com vistas a impedir a identificação.

#### 2.3.1.8 Conflito – intriga – ação

A ação é o principal elemento do drama aristotélico, o que o caracteriza enquanto tal. Por ação, entende-se o diálogo, a relação intersubjetiva, que se processa em fluxo, devendo ser encadeada de modo que seu desenvolvimento se dê por uma relação de necessidade.

O conflito agrupa os personagens em dois polos, em uma relação de oposição, cujo desenvolvimento é dado pela intriga, essa a sucessão ou cadeia de situações.

Brecht entende que, interrompendo essa ação, com o auxílio dos recursos épicos, atores e espectadores podem conectar-se de outra maneira ao espetáculo, evitando a identificação.

#### 2.3.1.9 Resignificação da catarse

Brecht é considerado anti-catártico, se tomado este conceito conforme entendido por Aristóteles na “Poética” (*kátharsis*): a tensão entre terror e piedade, emoção que possibilita a purgação, a purificação dos sentimentos através do enquadramento na lei moral, que é possível através da identificação do ator com o personagem e, por conseguinte, do espectador<sup>140</sup>.

Pode-se considerar a catarse em Brecht, acompanhando o desenvolvimento do conceito pela psicanálise, como o conhecimento que a representação teatral produz. Para Lacan<sup>141</sup>, trata-se do conhecimento do desejo, para Brecht seria o conhecimento do homem em seu contexto social, o autoconhecimento reflexivo e histórico, que ele

---

<sup>140</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, p. 245.

<sup>141</sup> LACAN, Jacques. A essência da tragédia: um comentário da Antígona de Sófocles. In: **O seminário: Livro VII: A ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

consegue substituindo a identificação pela ironia e, por conseguinte, com distanciamento.

A função ideológica da emoção teatral (da identificação do ator com seu personagem e, por tabela, do espectador com esse personagem) provém do fato de que ela privilegia o ponto de vista do indivíduo e camufla desse modo o processo, a relação em mão dupla que interliga o indivíduo e a coletividade, o papel desempenhado pelo indivíduo dentro da coletividade. Assim sendo, a atuação à base da emoção não só traz nenhum conhecimento sobre o mundo real, mas o que é mais grave, oculta qualquer possibilidade de adquirir esse conhecimento. Ou seja, de alcançar o progresso.<sup>142</sup>

Brecht reconfigura a catarse, na medida em que conecta a emoção com a razão, o que se dá na recepção da encenação épica pelo público. Essa reconfiguração está no contato ator-espectador, está na relação e não no texto.

Com a ressignificação da catarse, percebe-se que Brecht potencializa a possibilidade de reapropriação reflexiva da obra de arte pelo espectador. Em Brecht, a arte reverbera após a experiência teatral, quando os espectadores e os participantes voltam para suas vidas, percebendo suas contradições, conscientes do papel que desempenham.

### 2.3.2 Participantes

Na peça “A compra do latão”, os personagens representam os participantes do teatro, aos quais é acrescentado um filósofo, que alguns críticos interpretam como sendo o Brecht que teoriza. Cada participante possui interesses próprios que são explicitados na medida em que apresentam suas considerações. Eles dialogam sobre seu papel, a partir de seus interesses e pontos de vista e sobre o que seria um novo teatro<sup>143</sup>.

---

<sup>142</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2ªed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 181.

<sup>143</sup> “O filósofo deseja utilizar sem limitações o teatro para os seus fins. Este deve fornecer imagens fiéis dos processos entre os homens, e permitir uma tomada de posição dos espectadores. O *actor* deseja expressar-se. Quer ser admirado. É para que lhe servem a fábula e os caracteres. A *actriz* deseja um teatro com uma função social de caráter educativo. Ela é politizada. O *dramaturgista* põe-se à disposição do filósofo e propõe-se pôr as suas capacidades e conhecimentos à disposição para a conversão do teatro no teatro do filósofo. Espera uma revivificação do teatro.

O ator deseja utilizar o teatro para se expressar e ser admirado, e a atriz, personagem politizada, deseja um teatro com caráter educativo.

Um dos elementos centrais do teatro épico é o ator, que deve mostrar o personagem, ao invés de identificar-se com ele, como o era solicitado pelo drama moderno<sup>144</sup>. Sua postura é fundamental, para que o espectador, da mesma forma, coloque-se criticamente diante do palco. Para Brecht, o principal veículo para o estranhamento é o ator.

Para seu diretor, o ator não é mais um artista mímico, que incorpora um papel, e sim um funcionário, que precisa inventariá-lo.

Para seus atores, o diretor não transmite mais instruções, visando à obtenção de efeitos, e sim teses em função das quais ele tem que tomar posição<sup>145</sup>.

Brecht revê igualmente o papel do diretor, cujo papel se assemelha ao do filósofo de “A compra do latão”, a quem incumbe “expressar a relação existente entre a ação representada e a ação que se dá no ato de representar”. Não se trata mais simplesmente de transmitir instruções, mas despertar a atitude crítica dos atores.

O espectador do teatro épico não condiz com as “cobaias hipnotizadas” que a prática teatral tradicional estimula e requer. Eles são os “maquinistas do teatro”. Ao experimentar uma encenação, ele usufrui de diferentes olhares sobre uma história, os olhares dos atores, que se ocupam de mostrar além dos personagens, seu próprio ponto de vista sobre eles. O espectador é provocado, através de gestos, interrupção da ação com falas e música, a reconhecer a multiplicidade de abordagens possíveis, além daquela representada. Assim, quando volta a sua vida, não teatral, ele é igualmente provocado, a refletir sobre a liberdade de possibilidades que ela significa.

### 2.3.3 Teatro épico em ação

---

O *maquinista do teatro* representa o público novo. É operário e está descontente com o mundo.” BRECHT, Bertolt. **A compra do latão**, p. 12.

<sup>144</sup> “A relação ator-papel de modo algum deve ser visível; ao contrário, o ator e a personagem têm de unir-se, constituindo o homem dramático.” SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**, p. 31.

<sup>145</sup> BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht, p. 79.

Em “Pequeno Organon para o teatro”, Brecht enuncia algumas teses. Trata-se de um exercício de síntese do seu fazer teatral. Em “A compra do latão”, o autor discute esse fazer na própria ação, mostrando como ele próprio se vale dos princípios. A esse respeito, escreve Benjamin<sup>146</sup> que, no teatro épico, todos os participantes devem se sentir hábeis a registrar anotações necessárias.

2.3.3.1 O teatro épico tem uma função: entreter através de representações do convívio humano.

Brecht não perde de vista o objetivo de seu teatro, o que orienta cada composição. O teatro para ele tem a função de entreter/ divertir (*Unterhaltung*) o público e, em seu aporte social, está comprometido com a mudança/ crescimento constante de seus participantes bem como do espectador.

O teatro precisa entreter, porque precisa de público, senão não se realiza enquanto acontecimento. Senão não existe teatro.

O que impulsiona o autor é a constatação de que o teatro de seu tempo não atendia aos anseios do público, e isso era gerado pelos mecanismos naturalistas do próprio teatro, que recorriam à empatia e à ilusão<sup>147</sup>. Brecht entende que empatia e ilusão não entretêm o público da época científica. Promover prazer na época científica é antes induzir a produção de conhecimento, algo em que se possa intervir.

Brecht não pretende, à maneira dos naturalistas, representar a realidade com naturalidade. Ele quer que, com a representação, os espectadores percebam que o que veem é teatro e não realidade, e sejam despertados a querer entender a realidade.

---

<sup>146</sup> BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht, p. 79.

<sup>147</sup> TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Prazer e crítica**. O conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht. São Paulo: Ana Blume, 2003.

Fernando Peixoto<sup>148</sup>, em comentário à obra “A Compra do Latão”, discorre sobre a postura do ator e do filósofo, cada qual com seus objetivos/ finalidades, demonstrando como o filósofo acaba convencendo o ator de uma função social para o teatro:

(...) o filósofo argumenta em favor do teatro subordinado a uma postura sociológica, mas seu antagonista, o ator, também defende um teatro subordinado: só que a si próprio e a sua vaidade. O diálogo terminará, entretanto, com um *happy end*: o ator, finalmente convencido, se converterá às novas ideias e o radicalismo, digamos sociológico, do filósofo, se revelará, no final, em sua verdadeira natureza – **trata-se, sim de transformar a função social da atividade teatral, a partir de novas exigências sociais determinadas pelos novos tempos.** [Grifo nosso]

Benjamin<sup>149</sup> reflete sobre essa transformação de função do teatro, no sentido da maneira como Brecht se apropria de sua herança, ou seja, como utiliza formas e instituições herdadas em um novo contexto. Brecht é herdeiro do teatro clássico e “reorganiza” seus padrões para adequá-lo a seu contexto. A função do teatro é ser fonte de prazer. Mas entreter e divertir não significa hipnotizar, nem propor modelos de identificação. Entreter para Brecht é possível ao despertar a atitude crítica do espectador.

### 2.3.3.2 Entreter é despertar a “produtividade humana” (atitude crítica – o “método” da produtividade)

Pressuposto e tema do pensamento de Brecht é o homem de seu tempo: os filhos de uma época científica<sup>150</sup>, e seu novo olhar sobre a realidade. Ele se ocupa da produção, da “paixão de produzir” que somente é possível através de uma atitude crítica.

<sup>148</sup> PEIXOTO, Fernando. “Uma introdução ao teatro dialético”, p. 31.

<sup>149</sup> BENJAMIN, Walter. El autor como productor. In: BENJAMIN, Walter. **Tentativas sobre Brecht.** Trad. Jesus Aguirre. Madrid: Taurus, 1975.

<sup>150</sup> “Wenn wir nämlich Umschau halten nach einer Unterhaltung unmittelbarer Art, (...) müssen wir an uns als an Kinder eines wissenschaftlichen Zeitalters denken. Unser Zusammenleben als Menschen – und das heißt: unser Leben – ist in einem ganz neuen Umfang von den Wissenschaften bestimmt.” (“Para ter uma visão panorâmica deste tipo de entretenimento, (...) temos que nos conceber como filhos de uma época científica, e isso significa que nossa vida é determinada, com contornos especialmente novos, pela ciência”.) BRECHT, Bertolt. **Über Politik auf dem Theater.** Herausgegeben von Herner Hecht, 2. Auflage. Frankfurt am Main: Surkamp Verlag, 1973, S.55.

Através da produtividade, o homem se relaciona com a natureza e com os outros homens, embora essa dimensão social tenha sido preterida, no seu entender, em atenção aos interesses da classe dominante, que pretendia a manutenção do *status quo*, como diz o filósofo na segunda noite de “A compra do latão”<sup>151</sup>:

FILÓSOFO: A nossa atitude crítica vem do fato de termos ganho muita confiança na capacidade humana de trabalhar e inventar, e uma desconfiança em relação à ideia de que tudo tenha de ficar na mesma até quando está mal, como o são as instituições do nosso estado. É possível que noutros tempos a violência e a opressão tenham extorquido a realização de grandes trabalhos, noutros tempos a possibilidade da exploração dos homens pode ter mobilizado cérebros para fazer planos que fossem de certa utilidade também para as pessoas em geral. Hoje em dia tudo isto paralisa. Por isso vocês os atores podem agora representar as vossas personagens de maneira que seja possível imaginá-las a actuar também de um modo diferente daquele que é mostrado, mesmo quando há razões suficientes para atuarem assim.

A produtividade é que dita a moralidade adequada para a época científica. E a atitude crítica é seu instrumento.

Mas, o que Brecht entende por atitude crítica? Ele escreve que: “Perante um rio, ela consiste em regularizar o seu curso; perante uma árvore frutífera, em enxertá-la; perante a locomoção, em construir veículos de terra e de ar; perante a sociedade, em fazer a revolução”.<sup>152</sup>

As “reproduções do convívio humano” devem então se ocupar dessa “paixão de produzir”, que significa a possibilidade de intervir nos fatos e acontecimentos<sup>153</sup>. Estas representações seriam hábeis a divertir verdadeiramente as pessoas de seu tempo.

O autor entende, todavia, que os espectadores estão acostumados com o teatro antigo, e com a postura passiva que ele solicita, bem como com o oferecimento de uma realidade idealizada, aparentemente harmoniosa, ditada por princípios diferentes daqueles que orientam o seu viver.

---

<sup>151</sup> BRECHT, Bertolt. **A compra do latão**, p.48.

<sup>152</sup> BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon para o Teatro, p. 135.

<sup>153</sup> Id. Ibid., p.147.

Por este motivo, o autor ressalta a necessidade de despertar nos espectadores sua condição fundamental de produtores. O público requisitado pelo teatro dialético deve ser composto de “técnicos fluviais”, “pomicultores”, “construtores de veículos” e “revolucionários”. E se todos são filhos da época científica, por mais que possam deixar adormecida esta atitude crítica, ela é constitutiva de sua visão de mundo. E estarão tanto mais entretidos, e conseguirão tanto mais entretenimento, quanto mais puderem exercitar essa habilidade que dita sua moralidade e o seu olhar para o mundo.

2.3.3.3 “É no indivíduo que se assombra que o interesse desperta”<sup>154</sup>. O teatro deve promover estranhamento. *Verfremdungseffekt* (V-effekt). Quebra da ilusão.

O *Verfremdungseffekt/ V-Effekt* [efeito de estranhamento/distanciamento] foi desenvolvido por Brecht em 1936, como verbo e substantivo. Até 1936 o autor utilizava o termo *Entfremdung* [alheamento], conforme introduzido por Hegel, em 1807, na obra “Fenomenologia do espírito”. Seu objetivo é promover uma atitude ativa do espectador, tirando-o de uma passividade que tudo aceita<sup>155</sup>:

O teatro que causa com seu efeito V uma tal atitude de surpresa, invenção e crítica no espectador não é ainda um instituto científico, embora provoque uma atitude que também deve ser tomada nas ciências. É simplesmente um teatro da era científica. Utiliza a atitude que o seu espectador assume na vida para a experiência teatral

A forma de representação do teatro antigo já promovia distanciamento através de máscaras que representavam homens e animais, mas buscava com isso a cooptação do público através de uma espécie de hipnose, uma vez que o objeto representado não era passível de ser experimentado. Brecht retoma as máscaras, mas as incorpora como instrumentos claros para o distanciamento.

<sup>154</sup> BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht., p. 80.

<sup>155</sup> MELO, Vilma Botrel Coutinho de. **Brecht/ Keuner**. São Paulo: USP, 1998. (Tese, Doutorado em Literatura Alemã), p.139.

O teatro clássico de Aristóteles baseava-se na “empatia”/ identificação e “catarse”, por meio das quais o espectador purgava seu sofrimento através da identificação com o herói.

O autor critica esses mecanismos de identificação, seja hipnose ou empatia, e a consequente purgação através da catarse via terror e piedade, porque os entende incompatíveis com sua época:

Que espécie de libertação será esta, se no final de todas as peças – que apenas para o espírito da época é feliz (a justa Providência, a disciplina) – vivemos a fantástica execução que pune a prosperidade por ser excesso! É rastejando que nos adentramos no Édipo – aí se deparam ainda e sempre os tabus: a ignorância não evita a punição; no Otelo, pois, o ciúme, ainda e sempre, nos move, e tudo depende da posse; no *Wallenstein*, também nós devemos ser livres e leais, para uma luta de concorrência, senão tal luta findará<sup>156</sup>.

No teatro tradicional, as sensações e ideias são recebidas por coação. O novo teatro pretende promover sentimentos e pensamentos que incentivem a atitude crítica, capaz de refletir sobre possibilidades de mudança dos contextos dados. O contexto deve ser compreendido como efêmero e diverso, e não como algo que sempre existiu.

A forma de representação do teatro épico baseia-se no efeito de distanciamento: “Numa reprodução em que se manifeste o efeito de distanciamento, o objeto é suscetível de ser reconhecido, parecendo, simultaneamente, alheio.<sup>157</sup>”<sup>158</sup> Nas palavras de Coutinho<sup>159</sup>:

(...) nesse novo teatro, o ator, pondo em prática uma técnica não muito simples, distancia-se da personagem que ele representa e “mostra” a situação da peça de tal maneira, que ela passa a ser objeto de crítica do espectador.

Este mecanismo pode ser entendido como a capacidade de “historiar” ou “inventariar” um acontecimento, levando o público à reflexão crítica: “‘estranhar’ significa ‘historiar’ (contextualizar), significa representar fenômenos e pessoas como transitórios

<sup>156</sup> BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon para o Teatro. **Estudos sobre Teatro**, p.141.

<sup>157</sup> Id. Ibid., p. 145.

<sup>158</sup> “Eine verfremdende Abbildung ist eine solche, die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen läßt”..BRECHT, Bertolt. Kleines Organon für das Theater., p.66.

<sup>159</sup> MELO, Vilma Botrel Coutinho de. **Brecht/ Keuner**, p.130.

(perceíveis)”<sup>160</sup>, o que impede que se estabeleça entre palco e plateia um campo hipnótico.

Uma representação que promova distanciamento permite que o objeto seja reconhecido, mas não imediata e diretamente, ele é elaborado como algo aparentemente estranho, como algo do que se deve desconfiar. A aparente familiaridade ou obviedade é quebrada, a ilusão de que os acontecimentos prosseguem como algo dado/ inevitável é superada. As condições sociais são então percebidas como “acontecimentos em processo”: “As coisas só existem na medida em que se transformam, na medida, portanto, em que estão em disparidade consigo próprias.”<sup>161</sup>

Assim, o efeito de distanciamento promove atitude crítica porque desperta a produtividade humana latente, o espectador é afetado em cada interrupção da ação e sente-se habilitado a intervir, a produzir sentidos a partir da ação, podendo assim redefinir seu curso.

Para tanto, é solicitado ao ator igualmente distanciar-se do personagem que representa. Representar passa a ser entendido como mostrar, e não como tomar o lugar. O ator analisa o personagem, que mostra o que ele é, e o que ele pode vir a ser, a partir de seu olhar interessado. E precisa mostrar essa análise em sua representação.

Um espectador vê então um “homem em processo”, uma espécie de conjunto de instantes-homem, ou as condições sociais em formação, com os seus vir a ser igualmente mostrados, de maneira que pode questionar qualquer sequência que seja dada aos acontecimentos ou à vida dos personagens, e se sente instigado a perguntar: por que assim, e não desta outra maneira?

Uma possibilidade de promovê-lo é através da interrupção da ação, através da introdução de elementos épicos, para que o ator estabeleça outra relação com a peça, que não a efetivamente dramática. Assim, Brecht sugere a leitura, os comentários à ação, dentre outros<sup>162</sup>:

---

<sup>160</sup> Tradução livre de: “Verfremden heißt also Historisieren, heißt Vorgänge und Personen als vergänglich darzustellen“. BRECHT, Bertolt. Band 15. **Gesammelte Werke**. Frankfurt a. M.: 1967, p.301

<sup>161</sup> BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon para o Teatro, p. 146.

<sup>162</sup> MELO, Vilma Botrel Coutinho de. **Brecht/ Keuner**, p.142.

Os meios utilizados por Brecht para realizar o efeito de distanciamento constituem apropriações de recursos tradicionais, utilizados por autores europeus da Idade Média e da época do Barroco, bem como alguns da China e Japão, entre outros. Não se trata, porém, de uma mera apropriação: ele atualiza os recursos empregados, contextualizando-os e dando-lhes o formato de seu tempo.

Dentre esses recursos destacam-se também as máscaras, que são reconduzidas por Brecht ao teatro épico a partir de seus estudos do teatro chinês<sup>163</sup>. Nesse teatro, o autor reconhece o emprego de símbolos, dentre os quais as máscaras, que favorecem o distanciamento, por trazerem consigo os mais diversos sentidos. Ao se valer de máscaras, o ator reabilita sentidos outros, transportando-se para contextos diversos, um outro mundo de significados. Assim é preciso aprender a colocar e tirar a máscara, para que ele, ator, bem como os seus espectadores não fiquem aprisionados naquele outro mundo de sentidos. Ao tirar a máscara e deparar-se com a realidade da encenação evidencia-se a contingência da representação.

Com o estranhamento, Brecht conduz palco e plateia a uma “historicização” da obra representada, recuperando-a “no conjunto de contradições sociais em que se produz e que nela se exprime”.

Por *Historisierung* [historização], conceito vinculado ao estranhamento, entende-se, a técnica de transformar o tempo presente, acontecimentos representados, em história:

FILÓSOFO: Assim como a identificação torna habitual o acontecimento particular, a distanciação torna particular o acontecimento habitual. Ao serem apresentados como sendo muito particulares, até os processos mais comuns são despidos do seu caráter maçador. O espectador já não foge do tempo presente para a história; o tempo presente passa a ser história.<sup>164</sup>

Com isso, é possível ressaltar a mutabilidade das condições sociais e do próprio homem, consoante anotações de Vilma Coutinho Melo<sup>165</sup>:

---

<sup>163</sup> BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon para o Teatro, p.76.

<sup>164</sup> Id. **A compra do latão**, p.47

<sup>165</sup> MELO, Vilma Botrel Coutinho de. **Brecht/ Keuner**. p.136.

Os acontecimentos passados são representados, como tais, dentro de uma perspectiva histórica. O distanciamento instala-se justamente neste ponto: toda ação é passada, transitória, efêmera; na medida em que os fatos, ou acontecimentos, são representados dessa maneira, eles constituem provas de que os comportamentos sociais são mutáveis e podem ser mudados.

Historicizar as tragédias clássicas é destituí-las de sua grandeza artificial, enquadrando-as em um contexto de processos históricos e forças sociais<sup>166</sup>.

A historização, por sua vez, surge como ruptura daquela 'grandeza' artificial das obras clássicas, anteriormente mencionadas, ruptura que só se obtém mediante sua cuidadosa re-contextualização, capaz de neutralizar a transmissão à vácuo da herança que constitutiva da classicidade burguesa.

Consequência da aplicação da técnica do estranhamento é a “quebra da ilusão”. A ilusão no teatro significa tomar o irreal (representação) por realidade, o que, potencializado, pode ser compreendido como a atitude da personagem-espectadora no filme “A rosa púrpura do Cairo”, de Woody Allen, que vive a projeção; ou o personagem de Dom Quixote que fica tão comovido ao assistir um espetáculo de marionetes, que toma partido na cena, lutando contra os títeres<sup>167</sup>.

A ilusão produz o efeito de que os acontecimentos prosseguem, como algo inevitável. A quebra da ilusão permite compreender o enredo como modificável, como uma possibilidade de história e, por conseguinte, desperta o espectador a olhar da mesma forma para as condições sociais como acontecimentos em processo.

Brecht promove o distanciamento através do próprio texto, valendo-se da ironia (dizer algo, pretendendo uma compreensão além do que é dito) na voz de alguns personagens, especialmente do *Sr. Keuner* (*Sr. K*), que deixa muitas perguntas sem resposta, ou as responde de maneira desconcertantemente inesperada<sup>168</sup>:

<sup>166</sup> PASTA, José Antonio. **Trabalho de Brecht.**, p. 247-248.

<sup>167</sup> <sup>167</sup> ORTEGA Y GASEET, José. **A idéia do teatro**, 2ª ed., 1ª Reimpressão. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 35.

<sup>168</sup> MELO, Vilma Botrel Coutinho de. “A verdade, minha casa e meu carro!” In: BRECHT, Bertolt. **Histórias do sr. Keuner**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 130.

### O reencontro

Um homem que o sr. K. não via há muito o saudou com as palavras: “O senhor não mudou nada. “Oh!”, fez o sr. K., empalidecendo.<sup>169</sup>

A reação do sr. K é de perplexidade, quando se esperava dele um comentário festivo, ou mesmo um agradecimento. O personagem não conclui, quem continua pensando são seus leitores, ou espectadores.

#### 2.3.3.4 Os participantes do teatro devem conciliar seus interesses dialogicamente (participantes do teatro dialético)

Em “A compra do latão”, Brecht estabelece uma discussão entre os participantes do teatro, com a interferência de um filósofo. Cada participante possui interesses próprios que precisam ser explicitados na atuação cênica, haja vista que Brecht pretende que o estranhamento seja promovido não somente para os espectadores, mas também que seja exercitado entre os participantes do teatro.

É preciso, assim, que os interesses de cada participante estejam claros, e que sejam discutidos e percebidos em perspectiva. Em cada atuação, a função não é vista em absoluto, mas em perspectiva, em relação às outras.

É preciso conciliar as diferentes finalidades/ objetivos de cada participante, bem como do espectador para que o teatro se realize, entretenha e seja instrumento de mudança.

Brecht critica a visão dos processos históricos a partir de um único olhar: o das “grandes individualidades”, confundidos com os heróis das peças clássicas. Ao enfatizar a multiplicidade de pontos de vista igualmente legítimos, o autor consolida o pressuposto da democracia: é por existirem perspectivas diferentes sobre os problemas que é preciso discutir e conciliar.

---

<sup>169</sup> BRECHT, Bertolt. **Histórias do sr. Keuner**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 30.

No teatro épico, os participantes discutem continuamente a peça produzida, a partir de suas perspectivas autointeressadas, as atitudes solicitadas pelo teatro épico e tendo em vista objetivos comuns.

### 2.3.3.5 Atores são espectadores de si mesmos e de outros participantes (espectadores-atores do teatro dialético)

Ao espectador do teatro clássico interessa “poder substituir um mundo contraditório por um mundo harmonioso; um mundo que conhece mal, por um mundo onírico”<sup>170</sup>, como as crianças em um carrossel:

O espectador deseja usufruir sensações bem determinadas, tal como uma criança, por exemplo, quando monta num cavalo de madeira de um carrossel: a sensação de orgulho por saber andar a cavalo e por ter um cavalo, o prazer de se deixar levar e de passar junto de outras crianças, o sonho cheio de aventura de estar sendo seguida ou de estar ela própria a seguir outros, etc. A semelhança entre o veículo de madeira e um cavalo não contribui grandemente para que a criança experimente estas sensações; nem a aborrece, tampouco, o fato de a cavalgada se limitar a um pequeno círculo.

O espectador e a criança se deixam quase hipnotizar por uma experiência previsível, como um caminho sulcado no chão, preferem um velho tipo de diversão, porque constitui um alívio.

Da mesma forma, o ator está interessado em vender seu trabalho e, para isso, precisa de quem o queira comprar. Se os espectadores esperam por um drama previsível, eles precisam então de histórias conhecidas, e de imprimir características gerais aos personagens principais, para que o maior número possível de pessoas possa se identificar com os mesmos.

(...) é preciso inventar um outro ator, portanto novas técnicas de interpretação, ao mesmo tempo uma nova definição de suas tarefas no campo da interpretação. Inventar um ator que pelo seu desempenho incite o espectador a questionar-se. Questionar-se sobre o comportamento dos personagens; sobre as ações que estes empreendem ou se recusam a empreender; sobre as relações de força

---

<sup>170</sup> BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon para o Teatro, p.139.

que subjazem às relações sociais etc. Um ator que saiba evitar a hipnose do espectador, lembrando-lhe – através dos processos do distanciamento – que o palco não é a imagem de um mundo subitamente tornado inofensivo, que o espetáculo não imita a realidade, mas permite enxergá-la.<sup>171</sup> (grifo nosso)

Os espectadores do teatro dialético, por sua vez, são os produtores, os construtores da sociedade, as pessoas que se ocupam de suas transformações cotidianas, que reagem de modo diferente, a depender de suas histórias<sup>172</sup>: “cada pessoa reage, na realidade, de maneira diversa, conforme os tempos que correm e a classe a que pertence (...)”<sup>173</sup>.

Aos atores, produtores da mesma maneira, incumbe a tarefa de organizar a crítica através do sentimento, organizar seus entendimentos e percepções a respeito do personagem, e mostrá-lo ao espectador, sem identificar-se com ele e impedindo que o espectador se identifique. Segundo Brecht, o ator “representa de maneira que a quase todas as frases poderão seguir-se juízos críticos da parte do público e quase todos os seus gestos poderão ser examinados.”<sup>174</sup>

O ator não deve simplesmente ocupar o lugar do homem-personagem, mas sim colocar-se diante dele, representando o personagem e suas possibilidades, bem como ele próprio, já que é o seu olhar sobre o personagem que estará em cena. Ele próprio deve exercitar o distanciamento perante o roteiro-personagem. Ao representar, o ator analisa o objeto, coloca-se perante, distanciando-se assim do que representa.

O ator do teatro dialético não se coloca em transe, ele evita a empatia com o personagem. O propósito é mostrar a personagem, e não vivê-la. Ele deve estar em cena como uma “personagem dupla”. E isso, de acordo com a teoria de Brecht, desperta no espectador postura semelhante:

O ator torna-se, então, um demonstrador, aquele que mostra uma entre tantas outras possibilidades. Desta forma, o espectador pode exercitar-se tanto na

<sup>171</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2ªed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 181.

<sup>172</sup> BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon para o Teatro, p. 143.

<sup>173</sup> Id. Ibid., p. 144.

<sup>174</sup> BRECHT, Bertolt. Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa. **Estudos sobre Teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p.82.

descoberta quanto no exame destas possibilidades, atividades que Brecht defende como extremamente prazerosas.<sup>175</sup>

Espectador, ator, operador e destinatário do direito, todos homens em processo: “o homem deve ser encarado não só como é, mas também como poderia ser”<sup>176</sup>. Como se fosse o conjunto de seus instantes-homem. Ele só existe em mudança, em não unicidade: “Uneinigkeit mit sich selbst” [não unicidade consigo mesmo].

Cada acontecimento e cada homem carrega em si um vir a ser que é outro, oposto ao seu ser. Assim para representar um personagem, é preciso tomá-lo como acontecimento, é preciso mostrar a aparência explícita do seu ser juntamente com possíveis projeções de seu vir a ser, que é desconhecido/ estranho aos olhos de quem só está acostumado a ver as coisas como dados, como o que sempre foram.

Assim, ator e espectador do teatro científico devem ser tomados em postura colaborativa para a construção da cena. Sem o espectador, a representação fica incompleta:

É exatamente quando o espectador, junto com o ator, é deslocado de suas funções tradicionais, quando ator e espectador se encontram na produção de uma representação, é aí que o acontecimento teatral se revela por outra via, porque passa a se produzir muito mais *com* o espectador – ele torna-se peça fundamental da encenação, é teatralizado – do que *no* espectador<sup>177</sup>.

Brecht compreende o espectador como “mais um personagem”: “o espectador é mais um personagem que o ator deve estudar.”<sup>178</sup> O ator precisa então se reajustar a estes novos objetivos, até porque é através dele que a teatro da era científica chegará até o espectador. Com as novas reproduções do convívio humano, os espectadores poderão ser despertados para a possibilidade de sua interferência nos acontecimentos. Todos dividem o palco-platéia. E se distanciam de seus papéis com a troca das funções. Isso porque, o prazer específico de nossa época é “compreender as coisas de modo que nelas intervir”<sup>179</sup>.

<sup>175</sup> TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Prazer e crítica**, p. 100.

<sup>176</sup> BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon para o Teatro, p. 147.

<sup>177</sup> TEIXEIRA, Francimara Nogueira. Op. Cit.

<sup>178</sup> BRECHT, Bertolt. Op.cit., p. 104.

<sup>179</sup> Id. Ibid. loc.cit.

### 2.3.3.6 O teatro deve entreter o homem de seu tempo (fábulas, conteúdos, temas, etc.)

Brecht constata a impossibilidade do drama moderno, em razão de seu caráter absoluto<sup>180</sup>. A forma dramática não permitia temas históricos, ou políticos, com o que acabaria por se negar. E evitar o político, para Brecht, significa evitar a sociedade de seu tempo, como se pode ver em trecho do poema “Aos que vão nascer” publicado em 1939:

Que tempos são esses, em que  
Falar de árvores é quase um crime  
Pois implica silenciar sobre tantas barbaridades?<sup>181</sup>

Um teatro que entretenha os filhos da época científica deve comprometer-se com sua realidade, deve expor aos construtores da sociedade a sua vivência. Os temas hábeis a promover um divertimento genuíno são aqueles relacionados à “moral específica de sua época”: “a sabedoria que advém da solução de problemas”, “a ira que pode se transformar em paixão pelos oprimidos”, “o respeito pelo amor de tudo o que é humano”<sup>182</sup>.

Brecht critica o teatro clássico, tendo em vista o conteúdo de seus dramas e a moralidade a eles subjacente, bem como em razão do esforço que requerem adaptações para que possam produzir algum efeito em sua época. Seu conteúdo reflete o convívio humano de outro tempo e, em virtude disso, não comove como poderia.

Incomoda a Brecht da mesma maneira a ilusão que o teatro clássico promove: “Bastava a ilusão de que o decurso das histórias se desenrolava compulsivamente, ilusão criada por toda espécie de recursos teatrais e poéticos”<sup>183</sup>. Incomodava ao autor a maneira

---

<sup>180</sup> “O drama é primário: essa é uma das razões pelas quais a peça histórica sempre resulta ‘não dramática’. A tentativa de levar ‘Lutero, o reformador’ aos palcos implica a referência à história. Se se conseguisse mostrar, na situação dramática absoluta, Lutero chegando à decisão de reformar a fé, o feito seria o drama da Reforma. Porém surge aqui uma segunda dificuldade: as relações objetivas que motivariam a decisão requereriam um tratamento épico. A fundamentação com base na situação intersubjetiva de Lutero seria a única possível para o drama, mas evidentemente estranha às intenções de uma peça sobre a Reforma.” SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**, p. 32.

<sup>181</sup> BRECHT, Bertolt. Aos que vão nascer. Disponível em <http://antoniocicero.blogspot.com.br/2011/05/bertold-brecht-die-nachgeborenen-aos.html>. Acesso em 14/07/2013.

<sup>182</sup> BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon para o Teatro, p. 137.

<sup>183</sup> Id. Ibid., p. 129.

como as tramas do velho teatro desenrolam-se, como algo imutável. E propõe um teatro fragmentado, composto de partes independentes, à maneira da realidade<sup>184</sup>.

### 2.3.3.7 O palco deve conter a plateia (relação palco-plateia)

A plateia é condição de existência do teatro. O teatro precisa convencer o público de seu tempo, pois depende dele para existir. É preciso convencer continuamente o espectador de que vale a pena assistir às apresentações.

O espectador do drama moderno não condiz com a proposta épica, em razão de sua passividade:

Mas sua passividade total tem (e nisso se baseia a experiência dramática) de converter-se em uma atividade irracional: o espectador era e é arrancado para o jogo dramático, torna-se o próprio falante (pela boca de todas as personagens, bem entendido). A relação espectador-drama conhece somente a separação e a identidade perfeitas, mas não a invasão do drama pelo espectador ou a interpelação do espectador pelo drama.<sup>185</sup>

A identidade<sup>186</sup>, o teatro a constrói de sua tradição de manifestação artística, que é atualizada em cada apresentação. Mas somente o lastro histórico não é suficiente para garantir sua continuidade enquanto manifestação artística.

No teatro tradicional, a plateia está separada do palco pelo “fosso da orquestra”. Ela não tem acesso ao palco. Brecht vislumbra nessa disposição uma reprodução da estrutura

---

<sup>184</sup> “Aqui a condução da fábula é descontínua, a unidade do conjunto é constituída por partes independentes que podem, ou mesmo devem, ser confrontadas imediatamente com os processos parciais correspondentes na realidade. Toda a força dessa forma de representação nasce continuamente da comparação com a realidade, ou seja ela dirige o olhar permanentemente para a causalidade dos processos representados.” BRECHT, Bertolt. **A compra do latão**. p.16.

<sup>185</sup> SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**, p. 31.

<sup>186</sup> “Sim, de fato, a ‘identidade’ só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, ‘um objetivo’; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela (...)” BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p. 22.

social (no palco) que não pode ser alterada pela sociedade (na plateia), exemplifica com os temas clássicos<sup>187</sup>:

“Édipo, que pecou contra alguns dos princípios que sustentam a sociedade de sua época, é executado, os deuses tomam para si esta tarefa, e eles não são criticáveis. As grandes personagens solitárias de Shakespeare, que trazem no peito a estrela do seu destino, arrojam-se em seus vãos e mortais frenesim suicidas, e liquidam-se a si próprias; é a vida, e não a morte, que se torna obscena, quando de suas derrocadas; a catástrofe não é susceptível de ser criticada.”

No teatro épico, Brecht pretende encurtar as distâncias entre palco e plateia. O palco precisa da plateia, que é condição para sua existência. E o ideal do teatro de Brecht é promover momentos em que palco e plateia se comuniquem. O teatro deve experimentar a amplitude de sua ação.

Para o teatro aristotélico, o palco é o “lugar das ilusões”, assim constituído em razão da catarse. Para Brecht o palco pode ser visto como o “lugar da experiência” e o teatro, o “lugar da atitude”.

#### 2.3.3.8 O princípio do *Gestus* (a atitude teatral: o ator deve “mostrar” o personagem)

Com a noção de *Gestus*, Brecht pretende que o ator “mostre” (e não “encarne”) o personagem. O objetivo do “mostrar” é que as pessoas sejam capacitadas a tirar conclusões práticas sobre o acontecido.

Coutinho<sup>188</sup> explica com propriedade o sentido do *Gestus* para Brecht:

(...) nesse novo teatro, o ator, pondo em prática uma técnica não muito simples, distancia-se da personagem que ele representa e “mostra” a situação da peça de tal maneira, que ela passa a ser objeto de crítica do espectador. (...) Esse “mostrar” brechtiano está relacionado ao *Gestus* (...) [grifo nosso]

<sup>187</sup> BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon para o Teatro, p. 141.

<sup>188</sup> MELO, Vilma Botrel Coutinho de. **Brecht/ Keuner**, p.130.

O mostrar é a postura do ator em meio ao contexto teatral, que deve deixar claro, (através de mímicas, falas, gestos) que está atuando, e que sua atuação é uma visão possível sobre o papel/ personagem. Ainda nas palavras de Coutinho: “(...) segundo o dramaturgo, assim como essa pessoa que narra o acidente deixa claro que a demonstração é uma repetição do que ocorreu, no teatro, deve-se deixar claro que o que está sendo mostrado é teatro.<sup>189</sup>” A atitude do teatro deve ser teatral, e por teatral deve-se entender a habilidade de mostrar um acontecimento/ personagem, evidenciando que a atuação é diferente do acontecimento.

### 2.3.3.9 Recursos/ técnicas para o teatro épico

Brecht apresenta algumas técnicas para evitar a “aclimatação emocional” do espectador, dentre as quais se destacam algumas.

Movimentar as personagens através de “forças motrizes de caráter social, que variem conforme a época”, ou apresentar imagens históricas em perspectiva de maneira que o espectador se sinta capaz de escolher/ alterar os condicionamentos.

Apresentar as condições históricas no primeiro plano, e não no segundo, com vistas a refletir sobre seu caráter constitutivo da ação, de maneira a evidenciar que elas são criadas e mantidas pelos homens e por eles modificadas e modificáveis; mostrar a peculiaridade de reação de cada personagem: “cada pessoa reage, na realidade, de maneira diversa, conforme os tempos que correm e a classe a que pertence (...)”<sup>190</sup>.

Representar contradições, como, por exemplo, a fala de um homem, que vai mudando de opinião, exposto a um ambiente com “eco”, de maneira que as frases ditas sejam colocadas em contradição; apresentar peças do passado como se fossem peças do presente.

---

<sup>189</sup> MELO, Vilma Botrel Coutinho de. **Brecht/ Keuner**, p.130.

<sup>190</sup> BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon para o Teatro, p. 144.

### 2.3.4 Fundamento: A síntese dialético-materialista

A metodologia dialética<sup>191</sup> ou a síntese dialético-materialista é o “modo geral de explicação” de que Brecht se apropria do marxismo para analisar a arte teatral, bem como para construir sua teoria.

O que Brecht toma ao marxismo, não são palavras de ordem, uma articulação de argumentos, é um método geral de explicação. Disso decorre que no teatro de Brecht os elementos marxistas parecem sempre recriados. No fundo, a grandeza de Brecht, sua solidão também, é que ele inventa constantemente o marxismo. O tema ideológico, em Brecht, poderia ser definido muito exatamente como uma dinâmica dos acontecimentos que entrelaçaria a constatação e a explicação, o ético e o político: conforme ao ensinamento profundo do marxismo, cada tema é ao mesmo tempo a expressão de querer-ser dos homens e do ser das coisas, ele é ao mesmo tempo protestador (porque desmascara) e reconciliador (porque explica).<sup>192</sup> (grifos nossos)

Trata-se de um “produktives Verhalten und eingreifendes Denken”<sup>193</sup> (atitude produtiva e pensamento apoderador), através do qual os conhecimentos são constantemente reelaborados, na medida em que estes são tomados por uma tese/evidência:

A metodologia dialética permite o uso de um sistema de conceitos, em que cada tese (nesse caso, uma situação, ou um fato) carrega, inerente a ela, sua própria antítese (a reconstrução dessa situação, ou desse fato) e em que os pontos opostos, ao se anularem, criam outra unidade-síntese (a ficção – no caso, a história, que é, por sua vez, uma nova tese, sujeita, portanto, a um novo processo dialético.

Com a utilização do efeito de distanciamento, o que se compreende sem questionar (a evidência, ou a forma particular da experiência) é negado, e em seu lugar é construída uma nova compreensão. O efeito de distanciamento permite o questionamento de evidências. A evidência (forma particular da experiência que não se questiona) é negada pela utilização do estranhamento para depois ser transformada em uma nova compreensão.<sup>194</sup>

Cada acontecimento e cada homem carrega em si um vir-a-ser, que é outro, oposto ao seu ser: “O homem tem de ser encarado não só como é, mas também como poderia

<sup>191</sup> MELO, Vilma Botrel Coutinho de. **Brecht/ Keuner**, p. 169.

<sup>192</sup> BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**, p.136.

<sup>193</sup> MELO, Vilma Botrel Coutinho de. Op. cit. Loc cit.

<sup>194</sup> BRECHT, Bertolt. **A compra do latão**, p. 14.

ser”<sup>195</sup>. Assim, para representar um personagem com exatidão, é preciso mostrar a aparência explícita de seu ser juntamente com possíveis projeções de seu vir-a-ser, que é desconhecido, estranho aos olhos de quem só está acostumado a ver as coisas como dados, como o que sempre foram.

#### 2.4 TEATRO ÉPICO: UMA EXPERIÊNCIA DEMOCRÁTICA

Brecht se apropria do teatro, enquanto instituição, e revê a possibilidade de atualizá-lo, e o faz inventariando as técnicas e práticas existentes e reelaborando-as à luz do aporte teórico das ciências sociais. O autor realiza um exame criterioso dos meios teatrais, intencionando sua adequação ao contexto social em que vive. Mas ressalta que mostrar as contradições não significa necessariamente resolvê-las, como se percebe em fala do filósofo de “A compra do latão”:

FILÓSOFO (...) Mas nossa nova tarefa pede no entanto que apresentemos aquilo que acontece entre os homens com toda a sua dimensão e contradições, na sua qualidade de ser ou não suscetível de resolução<sup>196</sup>.

Nessa revisão dos meios teatrais, Brecht sobrepõe à identificação o efeito de estranhamento e favorece, assim, a promoção de uma atitude vigilante entre os participantes e entre estes e os espectadores, espelhando assim o que deveria ser o comportamento dos cidadãos em uma sociedade democrática.

O teatro épico também pode ser entendido como uma experiência democrática, pois sua prática pretende a incorporação dos olhares dos diversos participantes implicados, todos, de igual modo, pessoalmente responsáveis pelo fazer teatral. Os participantes discutem continuamente a peça produzida, a partir de suas perspectivas autointeressadas, mas tendo em vista um objetivo comum.

Brecht critica a visão dos processos históricos a partir de um único olhar: o das “grandes individualidades”, confundidos com os protagonistas das peças clássicas. Ao enfatizar a

---

<sup>195</sup> BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon para o Teatro, p. 147.

<sup>196</sup> BRECHT, Bertolt. **A compra do latão**, p. 39.

multiplicidade de pontos de vista igualmente legítimos, o autor consolida o pressuposto da democracia: é por existirem perspectivas diferentes sobre os problemas que é preciso discutir e conciliar.

### 3 UM DIÁLOGO ENTRE A TEORIA EGOLÓGICA DO DIREITO E O TEATRO ÉPICO

Direito e teatro apresentam semelhanças que autorizam sejam os mesmos analisados com intenção de interferência recíproca. Tal exercício denota postura interdisciplinar e analógica, estimulada na ciência praticada por nossa época<sup>197</sup>, que prefere a comunicação/ colaboração de teorias à aceitação ou filiação a uma doutrina ou método. Brecht já refletia sobre a importância da interdisciplinaridade e da descompartimentação entre arte e ciência para o conhecimento da realidade, ao se referir aos “grandes processos complexos que se desenrolam no mundo”<sup>198</sup>.

A analogia, enquanto atitude filosófica que encara a realidade buscando semelhanças, solicita incursões por outras áreas do conhecimento, e permite que diferentes olhares teóricos se iluminem, e que respostas criativas sejam dialogicamente construídas.

Direito e teatro podem ser concebidos como objetos culturais<sup>199</sup>, no sentido que têm existência, estão na experiência e são valiosos, podendo ser conhecidos a partir de um mesmo método empírico-dialético, com ressalva às peculiaridades inerentes à valoração incorporada por essas práticas, tendo em vista que ao direito interessam especialmente os valores jurídicos.

Direito e teatro são práticas sociais, que se ocupam da representação de papéis<sup>200</sup> e produção de sentidos. O teatro pode ser entendido como uma instituição modelar, no

---

<sup>197</sup> Boaventura reconhece a insurgência de novo paradigma científico, pautado pela analogia e transdisciplinariedade: “(...) A ciência do paradigma emergente, sendo, como deixei dito acima, assumidamente analógica, é também assumidamente tradutora, ou seja, incentiva os conceitos e as teorias desenvolvidos localmente a emigrarem para outros lugares cognitivos, de modo a poderem ser utilizados fora do seu contexto de origem (...)”. SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2005, p.77.

<sup>198</sup> BRECHT, Bertolt. Teatro recreativo ou teatro didático? **Estudos sobre Teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

<sup>199</sup> COSSIO, Carlos. **El derecho en el derecho judicial**, p. 30.

<sup>200</sup> Entende-se por papéis, acompanhando Marília Muricy, em sua leitura da Teoria do Interacionismo Simbólico, “algo a produzir-se no curso de seu próprio desempenho, com todo o coeficiente de improvisações e surpresas que contém a cena social”. MURICY M. PINTO, Marília. O espaço teórico da conduta nas ciências humanas: notas paralelas sobre o interacionismo simbólico e a teoria egológica. In:

que diz respeito à representação, pois cuida de aprimorar esta técnica. Pode-se dizer assim, que o teatro consiste em uma mediação diferenciada do simbólico, entendendo-se por simbólico as redes de sentidos sócio-culturais em que o homem está inserido<sup>201</sup>.

No teatro, as práticas sociais encontram uma possibilidade de expressão estética, através da representação, e tanto mais no caso do Teatro Épico, em que é apresentado o processo pelo qual as “representações” são construídas. Compreender essa representação significa compreender uma possibilidade de expressão das tessituras sociais, mesmo que a representação não esteja comprometida em meramente reproduzi-las. Dessa forma, as encenações e práticas teatrais podem ser tomadas como metáforas para prática jurídica.

Estabelecer um diálogo entre Direito e Teatro significa estabelecer uma comunicação entre seus maquinários, posicionando-os em ângulo favorável ao estabelecimento de um estranhamento recíproco.

### 3.1 REPRESENTAÇÃO

Representação - “re- presença”- significa uma nova presença da ação, seja no texto, seja na cena; é dizer, a representação se ocupa de realizar a ação nestes dois planos. A unificação de seus elementos, no caso do teatro, é possível através da forma dramática<sup>202</sup>.

Em Nietzsche, a forma é simbolizada por Apolo. Sem Apolo, o conteúdo caótico de Dionísio é inapreensível. E essa forma dramática é identificada com a representação, ela é a condição de possibilidade da representação<sup>203</sup>.

---

**Machado Neto.** Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas: Centro Editorial e Didático da Universidade Federal da Bahia, 1979, p. 74.

<sup>201</sup> Id. Ibid. Loc. cit.

<sup>202</sup> LOPES, Cassia. Anotações de aulas da Disciplina Teoria do Drama. **Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Letras**, 1º Semestre 2013.

<sup>203</sup> Id. Anotações de aulas da Disciplina Teoria do Drama. **Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Letras**, 1º Semestre 2013.

A representação promovida pelo teatro moderno ocupa-se de registrar uma realidade dialógica, supondo um maior ou menor grau de mimetismo, e essa gradação não é critério para sua validade. Fala-se em verossimilhança e não em verdade.

Para o teatro tradicional, representar significa ocupar o lugar do personagem. No teatro épico, representar significa pôr-se perante algo/ personagem, mostrar sua realidade, e supõe sua análise deste algo, de suas condições. Segundo Benjamin,

O teatro épico, opina Brecht, não tem que desenvolver ações tanto quanto representar situações. Mas a representação não é neste caso reprodução no sentido dos teóricos naturalistas. Trata-se sobretudo de descobrir primeiro as situações. (Poderia igualmente dizer-se: trata-se de estranhá-las). Este descobrimento (estranhamento) de situações se realiza por meio da interrupção do processo da ação.<sup>204</sup> (tradução livre)

Representar situações significa distanciar-se delas e então mostrá-las, significa apresentar criticamente personagens e acontecimentos.

O ator não deve simplesmente ocupar o lugar do homem, mas sim colocar-se diante do homem-personagem, representando o personagem e suas possibilidades, bem como ele próprio e suas possibilidades, pois “o homem tem de ser encarado não só como é, mas também como poderia ser”.<sup>205</sup>

Cada acontecimento e cada homem carrega em si um vir-a-ser, que é outro, diverso do seu ser. Assim, para representar um personagem no teatro épico, é preciso mostrar a aparência explícita de seu ser juntamente com possíveis projeções de seu vir-a-ser, que é desconhecido, estranho aos olhos de quem só está acostumado a ver as coisas como dados, como o que sempre foram.

A prática jurídica institui níveis diferentes de representação. Os atores sociais representam papéis, e devem, não somente estar conscientes dessa atuação, como

---

<sup>204</sup> “El teatro épico, opina Brecht, no tiene que desarrollar acciones tanto como representar situaciones. Pero la representación no es em este caso reproducción en el sentido de los teóricos naturalistas. Se trata sobre todo de descubrir primero las situaciones. (Podría igualmente decirse: se trata de extrañarlas.) Ese descubrimiento (extrañamiento) de situaciones se realiza por medio de la interrupción del proceso de la acción.” BENJAMIN, Walter. *Que es el teatro épico?* (Segunda versión). In: **Tentativas sobre Brecht**. Trad. Jesus Aguirre. Madrid: Taurus, 1975, p. 36.

<sup>205</sup> BRECHT, Bertolt. *Pequeno Organon para o Teatro*, p. 147.

mostrá-la aos destinatários. Assim, o papel do juiz precisa estar claro em cada representação, ou seja, em cada experiência jurídica.

A experiência jurídica, por sua vez, pode ser vista como uma rede intrincada de representações. Nela, estão implicados atores sociais, gestos, relatos de gestos e, portanto, interpretações e representações de condutas, representações normativas, representações mentais da própria prática e da própria conduta dos atores, e a apresentação final de seu resultado.

### 3.2 LINGUAGEM

Teatro e direito são práticas sociais que se realizam através da linguagem, assim estabelecem uma relação mediada com a realidade. Mediação através de representação linguística de textos, através da ação. A linguagem é o *médium* do entendimento, mas ela não é transparente. Quando não há entendimento, é preciso problematizar seus pressupostos.

Pensa-se na conduta através de seu relato, o qual representa a conduta, e essa já seria uma primeira mediação operacionalizada pela linguagem. Se há problemas na compreensão do relato, ele próprio deve ser problematizado.

Da mesma forma, a representação legal do dever ser não pode ser recebida como uma obviedade, precisa ser problematizada, e neste caso seu sentido não pode ser dado pelo uso de um método gramatical ou exegetico, sob pena de comprometer a eficácia da decisão. Nesse sentido, apresenta Cossio seu intuito de “(...) esclarecer o papel da lei enquanto significação e mostrar cabalmente que nenhuma “significação jurídica” emerge como resultado científico de uma investigação que a descobre enquanto palavra da lei mesma”<sup>206</sup>. (tradução livre)

As palavras são carregadas de sentidos e estes não são óbvios, ou suficientemente esclarecidos pelas representações normativas, nem pelos relatos. A interpretação dos conceitos não pode se restringir a uma reduplicação ou nova representação

---

<sup>206</sup> COSSIO, Carlos. **El derecho en el derecho judicial**, p. 119.

desproblematizada, é preciso buscar na experiência seus sentidos. A mediação linguística exige que cada situação seja avaliada com o mesmo rigor.

Brecht, em um mesmo sentido, investe contra a habitualidade de compreensões, por isso ocupa-se de mostrar o maquinário, o processo que conduz à encenação, permitindo aos participantes e espectadores da prática teatral a compreensão de que se está diante de uma representação. Estar diante de uma representação é diferente de estar diante da realidade. Há muitos sentidos embutidos nas representações. Com as técnicas de estranhamento, o autor pretende quebrar essa obviedade, distanciar para que o maquinário e os sentidos sejam mostrados.

Assim cabe compreender o que motiva colocações correntes no meio jurídico, como a noção de “respeitar a lei”, ou uma lógica do pode/ não pode, tendo em vista as previsões legais. Percebe-se que já constituem quase máximas, não se reflete mais sobre o que significa respeitar a lei, e muito menos nas consequências que a reprodução irrefletida dessas ideias provoca, denotando uma atitude conservadora.

Kelsen já desconstruiu a noção de norma como imperativo, ao apresentá-la como “juízo de dever ser”<sup>207</sup>, mas segue-se falando sobre o poder da lei. Percebe-se que o maquinário linguístico-representativo não é problematizado, e o palpite é que o direito, ao contrário do teatro, acaba boicotando o trânsito de linguagens que permitiria o estranhamento e revisão. E, assim, a ênfase na lei como objeto da atuação jurídica acaba por camuflar as verdadeiras relações de poder por trás de seus conceitos.

Cumprir questionar como os operadores do direito se valem do senso comum e de outras linguagens. Será que se segue interpretando a lei e procurando métodos que permitam neutralizar a subjetividade implicada no conhecer? Sendo assim, o senso comum não passará de adereço.

É preciso exercitar o distanciamento do olhar na prática jurídica, desenvolver recursos que permitam desautomatizá-la. No teatro, Brecht conseguiu interrompendo a ação dramática, através de recursos épicos. Na experiência jurídica, seria possível através de efetiva intertextualidade e interdisciplinaridade.

---

<sup>207</sup> MACHADO NETO, A. L. **Teoria Geral do Direito**. Rio de Janeiro: Edições tempo brasileiro, 1966, p. 40.

### 3.3 DIREITO E TEATRO SUPÕE O TRÂNSITO DE LINGUAGEM

Direito e teatro supõe uma “combinatória múltipla e complexa de linguagens diferentes”<sup>208</sup>, visto que se alimentam continuamente de diferentes pontos de vista e sobre linguagens. A esse respeito, elucida Marília Muricy a estrutura de significações sobre a qual se estrutura a vida social:

Sendo a vida social uma estrutura de significações é, em si mesma, uma ordem normativa-conceitual, a que se sobrepõem, mediante processos de institucionalização (dos quais o direito seja talvez o mais elaborado) uma sobre linguagem. Essa sobre linguagem é a linguagem das ciências sociais, cujos conceitos (de segundo grau) têm como objeto também conceitos em que transparecem, com maior limpidez, as significações que fazem a teia da verdade social.<sup>209</sup>

A Experiência Jurídica é um exercício que não pode prescindir da incorporação de outras linguagens, uma vez que ela é desencadeada pela vida humana e ventilada por seus valores e linguagens. Estimular o exercício do trânsito de linguagens significa reabilitar o senso comum, sua linguagem e valores, para a prática jurídica. Marília Muricy alerta para essa expulsão do senso comum da ciência por força do ideário positivista, no qual se inspirou a ciência jurídica<sup>210</sup>.

À semelhança do Teatro Épico que é informado tanto por recursos épicos (narração, por exemplo) quanto dramáticos (a ação propriamente dita), a conduta humana deve ser narrada em sua interferência intersubjetiva, o que supõe a representação do diálogo de condutas.

Os protagonistas da prática jurídica ocupam-se de converter essas condutas, plasmadas pela linguagem do senso comum, em que é apresentada a conduta, em linguagem jurídica, através da incorporação da dogmática, e de sua interpretação através da norma, e a legitimação desta atuação não está encerrada na aplicação da lei, e sim nas projeções e potencialidade de afetação dos interessados.

### 3.4 RELAÇÃO PALCO-PLATÉIA

---

<sup>208</sup> PASTA, José Antonio. **Trabalho de Brecht**, p. 25.

<sup>209</sup> MURICY, Marília. O controle da administração. Notas de hermenêutica jurídica., p. 83.

<sup>210</sup> Id. Breves notas sobre Direito e Pós-modernidade, p.152.

O teatro precisa entreter, porque precisa de público, senão não se realiza enquanto acontecimento. Senão não existe teatro. O teatro existe para o público<sup>211</sup>:

Porém, o curioso é que tudo o que os atores fazem em cena, o fazem diante do público e quando o público se vai eles também se vão – quer dizer, tudo o que fazem, o fazem para que o público o veja.

Brecht operacionaliza a aproximação dessas duas instâncias com a “eliminação do fosso da orquestra”<sup>212</sup> que produzia dupla ilusão, da representação tida por realidade e da inevitabilidade das tramas.

Os espectadores “escolhem” assistir ao espetáculo, o legitimam; e os atores, por sua vez, supõem os espectadores, e preparam o espetáculo para sua recepção<sup>213</sup>:

Há ainda outra questão a abordar: a entrega ao público do que se preparou nos ensaios. É necessário que o gesto de entregar algo já concluído esteja sempre subjacente à representação propriamente dita. Perante o espectador surge, agora, tudo o que não foi rejeitado e que foi submetido a múltiplas repetições; as reproduções concluídas devem, pois ser apresentadas com absoluta lucidez, para que possam ser recebidas com lucidez.

No direito, a relação palco-plateia pode ser percebida enquanto relação entre os operadores e os destinatários do direito, ou mesmo entre os próprios operadores, a depender do ponto de vista de sua observação.

Situar a experiência jurídica entre o palco e a plateia significa considerar que a recepção interfere na cena, e que a cena se prepara para a recepção. A experiência jurídica ocuparia assim o lugar da cena, da encenação, requisitando para sua ocorrência todos os recursos teatrais.

---

<sup>211</sup> ORTEGA Y GASEET, José. **A idéia do teatro**, 2ª ed., 1ª Reimpressão. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 36.

<sup>212</sup> BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht., p. 78.

<sup>213</sup> BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon para o Teatro, p. 165.

### 3.5 DIREITO E TEATRO SUPÕE “CONCRETIZAÇÃO” DE TEXTOS E VIVÊNCIAS ATRAVÉS DA REPRESENTAÇÃO

A prática jurídica ocupa-se de uma interpretação valorativa e normativa e, portanto, de uma recriação: “(...) quando a interpretação judicial avança até o individual, se completa e conclui um processo de criação jurídica, concretando, por opção, algo que a lei tem por força que deixar inconcluso”. (tradução livre)<sup>214</sup>

No teatro, cada espetáculo é diferente do outro, a depender das contingências dos participantes envolvidos e dos recursos disponíveis. Maria Clara Xavier Leandro<sup>215</sup>, para esclarecer o ineditismo de cada encenação, compara o teatro à vida:

Como na vida, no teatro um dia nunca é idêntico ao outro. O substrato que produz o teatro é composto principalmente de material humano, o público e os atores e, por isso, uma apresentação nunca é igual à outra: o conjunto formado por elenco e plateia é sempre único e cria constantemente um novo arranjo do que chamamos anteriormente de substrato. Algo é preservado na passagem de uma apresentação à outra, porque há um acordo: denominamos enredo ou história aquilo que é sempre o mesmo em um mesmo espetáculo. O que muda é a maneira como essa história é contada a cada apresentação e como é recebida pela plateia. E, ainda, a recepção da plateia interfere na performance dos atores, formando, assim, um acontecimento dinâmico que se alimenta de material humano infinito”.

No direito, como no teatro, uma experiência nunca é igual a outra. Elas são inspiradas continuamente por ensaios e por outras experiências anteriores, mas cada uma é única. E ela mesma pode servir de amparo às próximas experiências, que serão igualmente únicas.

### 3.6 EFEITOS DA REPRESENTAÇÃO: IDENTIFICAÇÃO E ILUSÃO X ESTRANHAMENTO E REAPROPRIAÇÃO

O teatro e seus efeitos se constroem no embate com o público, mas para isso a encenação deve permitir esse embate. Segundo Brecht,

<sup>214</sup> COSSIO, Carlos. **El derecho en el derecho judicial.**, p. 127.

<sup>215</sup> LEANDRO, Maria Clara.Xavier. **Eurípedes em cena: uma análise pontual de Troianas.** 2011. Dissertação. (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais.

A interpretação da fábula e sua transmissão por intermédio de efeitos de distanciamento adequados deverão ser a tarefa capital do teatro. Mas não é o ator que precisa fazer tudo, ainda que nada se deva fazer que não esteja com ele relacionado.

Brecht quer que o espectador tenha consciência de que o que ele vê é uma representação e não a realidade. Para o autor, o fato de o irreal ser tomado por real é um problema, porque conduz a uma visão imposta ou monológica da realidade, a prescindir de outras histórias possíveis. A identificação impede a reapropriação do fenômeno estético pelo espectador. A arte é voltar para a vida, e reafirmar a vida, e não ficar na ilusão, ou cair no absurdo ou náusea.

São duas interpretações, a do texto legal, e do comportamento humano. Trata-se de uma leitura atualizada do texto legal, em face do comportamento humano/ gesto descrito. Ambos não consistem em realidade, mas sim em linguagem, leituras da realidade texto e gesto.

O teatro épico é citável, não somente seus textos, mas os gestos podem ser textualmente interpretados e descritos, relatados. Nas palavras de Brecht, “Cada acontecimento comporta um “gesto” essencial”.<sup>216</sup> É expondo o gesto que é possível apoderar-se da fábula. E os gestos só podem ser citáveis em razão da interrupção da ação promovida por esse teatro. Segundo Benjamin, “citar um texto implica interromper seu contexto. Por isso, é mais que compreensível que o teatro épico, armado sobre a interrupção, seja citável em um sentido específico”. (tradução livre)<sup>217</sup>

Os mitos se reproduzem irrefletidamente, até que algum acontecimento afronte sua habitualidade. No direito, embora o objetivo explícito do aplicador nunca tenha sido desconectar o sujeito da realidade, é esta a consequência das abordagens normativistas. A norma, componente simbólico da experiência jurídica, é tomada por realidade, de maneira a desencorajar atitudes criativas dos aplicadores e destinatários do direito, em favor da lógica do “pode/ não pode”, engessando assim o comportamento e invertendo o princípio ontológico de que “tudo o que não está proibido é permitido”.

---

<sup>216</sup> BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon para o Teatro. **Estudos sobre Teatro**, p. 159.

<sup>217</sup> “Citar un texto implica interrumpir su contexto. Por eso es más que comprensible que el teatro épico, armado sobre la interrupción, sea citable en un sentido específico”. BENJAMIN, Walter. *Que es el teatro épico?* (Segunda versión), p.37.

Assim, atitudes ingênuas que acreditam no poder da norma, como agente de modificação, por impedir a reapropriação dos sentidos jurídicos criados pela experiência, acabando por implicar mais paralisia e boicotar o espírito crítico.

Mas aqui se localiza uma diferença, já pontuada por Brecht em “A compra do latão”:  
“O grande problema do teatro para o filósofo está em não deixar clara a distinção entre o que é certo e o que é errado”<sup>218</sup>. Com a encenação teatral, Brecht pretende que os espectadores apropriem-se do que é experimentado, e tirem suas próprias conclusões. O teatro sugere que é preciso agir, mas não diz como, ele espera que o espectador tome consciência de sua condição e tire ele próprio as conclusões que considera valiosas. A experiência jurídica, por sua vez, apresenta uma decisão, uma sentença, que precisa legitimação, precisa considerar e convencer seus destinatários, mas que já traz conclusões a respeito das consequências que serão vividas por eles.

Conforme ensina Benjamin<sup>219</sup> a propósito do teatro épico, todos os participantes devem se sentir hábeis a registrar anotações necessárias. Assim, o direito e democracia encontram outro ponto de contato no teatro épico, na medida em que este supõe a postura crítica como mecanismo para a produção de sentido pelos participantes e espectadores.

### 3.7 ENSAIOS/ REPETIÇÃO DO ESPETÁCULO x CONHECIMENTO DOGMÁTICO

O espetáculo é construído através da repetição, dos ensaios, mas cada experiência nunca se repete. Ela é reelaborada continuamente. A fábula, o texto dramático se mantém, mas sua leitura nunca é a mesma, depende da equipe teatral, do momento histórico e lugar em que é encenada, e da relação entre a plateia e o palco.

A experiência teatral é contingente e única, mas se constitui com auxílio dos sentidos produzidos em seus ensaios. Da mesma forma, a dogmática, enquanto leituras normativas das condutas pode ser entendida como um esforço de repetição e agregação de sentidos, mas que não pode determinar as decisões. Trata-se de preparação, de um

---

<sup>218</sup> BRECHT, Bertolt. **A compra do latão**. p.33.

<sup>219</sup> BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht, p. 79.

ensaio mesmo para a decisão, que deve ser revisto racionalmente em cada experiência jurídica.

Os ensaios incorporam a ideia de aprendizado, tão cara à democracia, pois é só errando e apreendendo com os erros que se pode avançar rumo ao espetáculo e rumo a uma experiência democrática. Assim, os ensaios/ dogmática valem até sejam contestados, ou recusados pela experiência, sendo sempre considerações sobre a encenação e sobre a conduta, e nunca a experiência da conduta ou da encenação.

### 3.8 TEXTO DRAMÁTICO E ROTEIRO X TEXTOS IMPLICADOS NA EXPERIÊNCIA JURÍDICA

O texto dramático é representação da ação. Ele contém a “fábula”, a representação textual dos “acontecimentos que ocorrem entre os homens”<sup>220</sup> e contém o relato do gesto.

O texto literário-dramático é escrito supondo a cena, da mesma forma que o texto normativo é “extraído” do conteúdo normativo da conduta. Trata-se de textos que registram forma e acontecimento e são elaborados tendo em vista a experiência à qual se destinam.

Segundo Cleise Mendes, “o que o texto dramático exhibe de forma mais nítida que outras formas literárias é uma *métáfora cênica* construída pelos vários níveis de sua estrutura basicamente verbal”.<sup>221</sup> Através dessa “metáfora cênica”, tem-se uma adaptação da fábula para o palco.

Há uma relação semelhante entre o texto dramático e o roteiro/ script, bem como entre o texto normativo e a descrição da conduta, pois ambos são orientadas por uma representação normativa, dramática e jurídica respectivamente.

---

<sup>220</sup> BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon para o Teatro, p. 160.

<sup>221</sup> MENDES, Cleise Furtado. **As estratégias do drama**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995, p. 31-2.

### 3.9 ATORES X PROTAGONISTAS DA EXPERIÊNCIA JURÍDICA

O ator deve manter seus sentimentos para que o público desfrute também dos seus próprios sentimentos. O ator deve estar em cena como uma personagem dupla, o sujeito não pode desaparecer da personagem: “O ator deve mostrar apenas a personagem, ou melhor, não deve vive-la”<sup>222</sup>:

O ator apodera-se da sua personagem acompanhando com uma atitude crítica as suas múltiplas exteriorizações, e é com uma atitude igualmente crítica que acompanha as exteriorizações das personagens que com ele contracenam e, ainda, as de todas as demais.<sup>223</sup>

Cossio apresenta o juiz como protagonista da experiência jurídica. Sua conduta interfere na conduta das partes e reflete sobre sua própria conduta, na medida em que refere à norma processual que lhe confere investidura, bem como sobre sua atuação no processo que lhe conduziu à sentença. Assim, a conduta do juiz contém uma reflexão normativa sobre si mesma.<sup>224</sup>

Ele está igualmente agindo e sua conduta interessa, tendo em vista que é ela que lança luz sobre o objeto-conduta a ser interpretado. Os valores que alimentam este exercício devem ser considerados, estar visíveis, quando o protagonista mostra juridicamente a conduta que tem diante de si. A sua subjetividade está implicada no conhecer juridicamente as condutas em interferência intersubjetiva.

Assim, existe outro diálogo além daquele entre as condutas, trata-se do diálogo entre o juiz e o saber da comunidade, porque ele não fala somente a partir de si, ele representa o ordenamento jurídico, e a vida a ele subjacente.

Uma subjetividade crítica pode então ser vista como uma problematização do lugar de onde se fala, sob pena de pressupor novamente sua unicidade<sup>225</sup>. Uma subjetividade autoreflexiva insurge como uma necessidade, em uma democracia sobretudo, de maneira que os atores sociais sejam instigados sempre a buscar, em interação com os

---

<sup>222</sup> BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon para o Teatro, p. 147.

<sup>223</sup> Id. Ibid., p. 154.

<sup>224</sup> AFTALIÓN, Enrique R.; VILANOVA, José; RAFFO, Julio. **Introducción al Derecho**, p. 318

<sup>225</sup> ACHUGAR, Hugo. **Imagens da integração**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997.

demais atores, um sentido para seu papel. A ausência de um caminho previamente conhecido estimula a criação do intérprete.

### 3.10 NORMA/ CONDUTA X TEATRO ÉPICO/ CONTEÚDO POLÍTICO

A unificação dos elementos do drama é possível pela forma dramática, que pressupõe dois planos, o textual e o cênico<sup>226</sup>.

A experiência jurídica igualmente depende da forma (representação) normativa. É a partir da estrutura de dever ser que o juiz unifica em uma experiência as representações dogmáticas, as circunstâncias do caso e sua vivência da valoração jurídica.

A forma normativa supõe um plano textual, tendo em vista que ela é positivada e apresenta-se como legislação. E supõe um plano cênico, tendo em vista que ela emerge da própria natureza da conduta, que é liberdade humana fenomenizada e, portanto, possibilidade, dever ser.

O jurista possui a capacidade de raciocinar cientificamente sem elidir a liberdade, como componente da vida humana, pois a estrutura de pensamento que o conduz é a norma, um juízo que pode tanto alcançar a conduta pensada em seu aspecto lícito, como ilícito.

### 3.11 TEATRO ÉPICO X DISCURSO JURÍDICO

A consciência da impossibilidade do drama moderno no contexto de Brecht pode ser entendida como a própria impossibilidade do diálogo, ou com Habermas, a necessidade de problematização dos pressupostos da comunicação, quando o entendimento não se processa naturalmente enquanto resultado do agir comunicativo.

O teatro épico pretende o atravessamento de narrações e outros recursos no diálogo dramático, para que ele próprio (drama/diálogo) subsista em uma época que não sustenta idealizações infundadas. O horror do arbítrio deve ser trazido para fora da bolha de símbolos ideologicamente compartidos.

---

<sup>226</sup> LOPES, Cassia. Anotações de aulas da Disciplina Teoria do Drama. **Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Letras**, 1º Semestre 2013.

O Discurso, como problematização dos pressupostos de validade que sustentam o diálogo, tendo em vista a incapacidade da ação comunicativa promover o entendimento espontâneo, pode ser entendido igualmente como o atravessamento de narrativas, ou discursos hábeis a justificar as razões pelas quais o entendimento não foi possível.

A experiência jurídica, como interpretação da conduta a partir da lei, inspirada por valores, pode ser entendida como discurso, no sentido de que o relato de cada conduta, bem como a leitura de seus valores e seu confronto com o ordenamento, deve estar sempre aberto a problematizações.

### 3.12 EXPERIÊNCIA JURÍDICA X EXPERIMENTO TEATRAL

Direito e teatro representam interações intersubjetivas. O direito, sob o ponto de vista da Teoria Ecológica, é conduta em interferência intersubjetiva. O teatro épico implica a existência de drama e, portanto, ação dialógica, muito embora a interrompa com vistas a promover distanciamento.

Experiência Jurídica pode ser vista como uma representação da ação e, portanto, do diálogo entre as condutas em interferência intersubjetiva. O juiz precisa interpretar a descrição das condutas (diálogo), e ao fazer isso ele próprio desempenha outra conduta. Ao atuar, ele está situado e diante de um objeto igualmente situado.

Ambas constituem experiências mediadas da realidade. Assistir a uma peça sobre a guerra é diferente de experimentar a guerra pessoalmente. Analisar a conduta implica compreendê-la através da mediação de textos. A linguagem já introduz a distância, mas para que essa distância produza efeitos, o jurista deve interpretar o gesto da conduta e mostrar sua própria conduta de intérprete. Nas palavras de Brecht:

“É com uma interpretação (...), expondo o “gesto” que informa a ação, que o ator se apodera da personagem, ao apoderar-se da fábula. Só a partir desta, do acontecimento global delimitado, o ator consegue chegar, como de um salto, à personagem definitiva, que funde em si todos os traços particulares”.<sup>227</sup>

---

<sup>227</sup> BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon para o Teatro, p. 158.

O conhecimento jurídico é um conhecimento de protagonista, de quem desempenha um papel na cena. Segundo Marília Muricy,

Ao aplicar o direito, o juiz se incumbe de ser o tradutor dos valores que dão sentido à conduta e a fazem ser o que é. Em sua atividade hermenêutica, interage com o mundo dos valores, buscando, pelo uso dos recursos metodológicos e procedimentais que a técnica jurídica lhe fornece, o sentido de justiça abrigado nas conexões entre o fato e a norma. Protagonista, e não espectador (Cossio), sua função não se realiza – insista-se – como liberação da própria subjetividade. Os critérios de legitimidade são os limites a que se submete, encarregados de imprimir racionalidade à decisão.<sup>228</sup>

Em um exercício analógico, pode-se compreender a conduta como o “gesto”, um gesto citável<sup>229</sup> nas palavras de Benjamin, que é relatado e, portanto, representado a partir de uma determinada visão de mundo. O juiz, por sua vez, recebe este relato, que será tão melhor compreendido quanto mais próximo ancorar-se ao “gesto” que o motivou. Em seu trabalho de protagonista, o juiz deverá mostrar essa conduta, considerando, para tanto, os valores jurídicos que a configuram. E sua conduta, é igualmente um “gesto” que deve ser mostrado em sua atuação.

A interrupção da ação promovida pelos recursos do teatro épico tem em mira evidenciar os elementos do drama. Pensar essa interrupção na experiência jurídica significaria destacar cada “gesto” conduzido pelo protagonista, de modo que sua atuação possa ser compreendida como um processo contingente, e passível de revisão.

A experiência jurídica conecta o palco (ator-jurista que desempenha o papel) com a plateia (outros juristas e espectadores- não juristas), na medida em que ela promove o contato entre suas linguagens e saberes, e na medida em que seus efeitos serão produzidos quando ela conseguir incorporar essa plateia e dotar a decisão de expectativa de convencimento.

---

<sup>228</sup> MURICY, Marília. **Senso Comum e interpretação jurídica**, p.108.

<sup>229</sup> “El gesto que se cita”. BENJAMIN, Walter. *Que es el teatro épico?* (Segunda versión), p. 37.

Ressalte-se que não basta a motivação jurídica do contingente externo, é preciso convencer a plateia dessa motivação, senão a experiência jurídica restará esvaziada por um mero argumento de autoridade.

### 3.13 REATIVAÇÃO DO CORO E O PAPEL DO SENSO COMUM

O teatro de Brecht, consoante entende Benjamin, pretende explicitar as condições de possibilidade do espetáculo teatral, por isso ele destaca o gesto, que é mais difícil de fraudar, por isso que ele quer mostrar o maquinário, o processo de concepção da encenação. O coro significa justamente uma condição possibilidade dessa experiência, na medida em que a alimenta com seu olhar sobre o drama (diálogo), e atesta que ela está ocorrendo.

O direito em um contexto pós-moderno, da mesma maneira, ocupa-se das condições de possibilidade de decisões legítimas, e para isso precisa mostrar como se dá o processo de conhecimento e de interpretação da conduta e dos textos. A racionalidade da decisão reside na operacionalização do controle social da subjetividade no manuseio dos valores. Como é possível essa objetividade? A resposta que vem sendo construída a recoloca no potencial significativo do mundo da vida compartilhado, e na sociabilização comunicativa dos indivíduos.

Sedlmayer<sup>230</sup>, a respeito do que seria o “ser” do poeta, que se abre para incorporar identidades outras, anota a possibilidade de deslizamento entre um “eu costumeiro” e um eu que pode conter os outros, “qualquer homem é todos”. E continua: “se as línguas, os mitos e as culturas são coletivos, porque não abrir mão da voz individual e lançar-se numa experiência em que o eu já não está dentro, e pode ser outro e estar do lado de fora?”

Falar em sociabilização comunicativa dos indivíduos implica considerar a maneira pela qual se dá a convergência de seus valores, e de como essa práxis comum é ativada pelos

---

<sup>230</sup> SEDLMAYER, Sabrina. **Pessoa e Borges**. Quanto a mim, eu. Lisboa: Edições Vendaval, 2004, p. 54.

atores responsáveis pela operação do direito. Cossio<sup>231</sup> enfatiza que os valores realizados pela decisão decorrem da vida compartilhada.

O “ponto de vista dos participantes” integra a essência do direito que não pode ser reconhecido, apenas, pelos instrumentos procedimentais e estruturas coativas que lhe fornecem sustentação externa. Dizendo de outro modo: a questão da legitimidade não pode ser tratada como um elemento adjetivo à experiência jurídica, impondo-se, à teoria jurídica, trazê-la para o centro de seus problemas.<sup>232</sup>

Nesse sentido, é que é possível conciliar o coro do palco épico com a força de convicção constitutiva da experiência jurídica. Pensar sobre o fundamento e convencimento da interpretação da conduta através da lei significa refletir sobre a capacidade de a decisão ser absorvida pelo universo cultural e político a que se destina.

### 3.14 RECURSOS PARA PROMOVER DISTANCIAMENTO NA PRÁTICA JURÍDICA

Um primeiro recurso pode ser vislumbrado na experiência jurídica de que se ocupam os pesquisadores do direito, que se ocupam de interfaces e comparações entre direito e outras artes, bem como entre o direito e outras ciências. Conhecer os fenômenos jurídicos com a interferência de outros saberes limítrofes permite o distanciamento do olhar e a reapropriação do objeto estudado a partir de outra perspectiva. Trata-se de recurso que favorece o conhecimento e a criatividade para a elaboração de soluções.

Outro interessante exercício de distanciamento que já pode ser documentado são as palestras cantadas que vem sendo executadas pelo Professor Rodolfo Pamplona<sup>233</sup>. Neste exercício, Pamplona apresenta temas de Direito Civil a partir do cancionário popular brasileiro, destacando-se obras de Chico Buarque. Além da iniciativa do palestrante, cumpre destacar sua performance, que transforma um acontecimento simples em célebre em razão da encenação, em que expõe gestos e leituras dos conteúdos apresentados, mas sem conclusões. O palestrante não decodifica as relações

<sup>231</sup> COSSIO, Carlos. *El derecho en el derecho judicial*, p. 85.

<sup>232</sup> MURICY, Marília. *Senso Comum e interpretação jurídica*, p.77.

<sup>233</sup> PAMPLONA FILHO, Rodolfo. Direito de Família e Arte. Palestra proferida no **IV Encontro Brasileiro de Direito de Família**, Belo Horizonte, em 15/11/2011.

percebidas, mas as deixa em aberto, convidando os espectadores a (re)fazer as conexões mostradas.

Segundo Brecht,

Como o ato de distanciar significa também conferir celebridade a um acontecimento, é possível, desta forma, apresentar certos acontecimentos simples como se fossem célebres, como se fossem universais e conhecidos há muito, e como se nos esforçássemos por não infringir, em ponto algum, a tradição.<sup>234</sup>

O juiz pode promover estranhamento na experiência jurídica propriamente dita ao citar a conduta (“el gesto que se cita”<sup>235</sup>). Citando a conduta, trazendo-a para a experiência e intercalando sua própria ação com citações, ele interrompe o contexto e nesta pausa convida os leitores-espectadores-destinatários a refletirem sobre cada construção.

### 3.15 UMA EXPERIÊNCIA DEMOCRÁTICA

A democracia pode ser entendida, consoante ponto de vista do Professor José Crisóstomo de Souza<sup>236</sup>, como um contraponto à barbárie. A barbárie existe quando não há negociação, quando cada um se faz senhor de suas posições, quando diante do dissenso se desiste da discussão.

Acompanhando o pensamento do referido professor, há que se pensar a democracia como um arranjo institucional, pressuposto de um Estado que se pretenda de Direito. É necessária a sofisticação progressiva dos arranjos, com a criação de fóruns que discutam os funcionamentos institucionais, com vistas a evitar falhas, como a injustiça em decisões judiciais.

Na ciência, igualmente, pode-se pensar em barbárie, quando cada autor proclama sua autoridade, a superioridade de seu método, instituindo assim uma supressão da alteridade. Uma ciência democrática pode ser pensada enquanto conversação, enquanto movimento do pensamento que questiona certezas monádicas, que estabelece fóruns

<sup>234</sup> BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon para o Teatro, p. 160.

<sup>235</sup> “o gesto que se cita” (tradução livre). BENJAMIN, Walter. Que es el teatro épico? (Segunda versión), p. 37.

<sup>236</sup> SOUZA, José Crisóstomo de. A transformação da filosofia em Habermas. GOETHE INSTITUT/ICBA. **Ciclo de palestras. Cultura e pensamento alemão no Brasil**. Realizadas às quartas-feiras, de 11 de abril a 20 de junho de 2012. Palestra proferida no dia 13/06/2012.

interdisciplinares de discussão, e coloca os teóricos em diálogo, ante aos problemas que a realidade oferece.

Em uma democracia, sobretudo, é preciso apreender a tirar e colocar a máscara. A máscara leva consigo os mais diversos significados, a encobrir muitas vezes a realidade. Se ela está presa à face, esses sentidos atribuídos são tomados irrefletidamente por realidade. Com a máscara, incorporam-se os conteúdos institucionais, sócio históricos, políticos, ideológicos. Sem a máscara, consegue-se distanciamento para refletir sobre essas camadas superpostas de sentidos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ocupando o lugar do coro. O que se vê? A ilha.

Sair da ilha confere distanciamento ao olhar do intérprete – habituado à vida em suas fronteiras. Ao sair, a ilha lhe aparece de outra perspectiva, ele relativiza seu olhar demarcado e transforma a sua experiência habitual em algo inabitual. O exercício do deslocamento permite o espanto, de perceber algo que antes não era percebido.

O direito, do ponto de vista de outros saberes limítrofes, permite uma (re)descoberta. Sempre existirão ilhas desconhecidas, porque há uma liberdade de possibilidades de (re)leituras, que podem ser válidas desde que considerados seus pressupostos e consequências e delimitados a partir do ponto de vista de quem analisa.

A noção de experiência jurídica, desenvolvida por Carlos Cossio, permite rever os conceitos de direito e interpretação implicados na prática jurídica, superando abordagens normativistas, bem como atualizando o papel do intérprete a um contexto pós-moderno. O intérprete é um protagonista da cena, comprometido com a força de convicção de sua decisão.

A comparação entre direito e teatro é possível, porque há pontos de convergência entre essas duas experiências. Teatro e direito são práticas sociais que se realizam através da linguagem, estabelecendo, assim, uma relação mediada com a realidade: mediação através da representação de textos, através da ação.

O saber do teatro pode ser útil ao jurista. Refletir sobre o teatro, estudar suas práticas, mecanismos e maquinário pode promover estranhamento, na medida em que, ao retornar ao estudo do direito, as estruturas que pareciam óbvias, de tão irrefletidamente repetidas, ganham visibilidade, e o que habitualmente parecia harmonioso, revela-se problematizável.

O direito aprende com o teatro o gesto, de tirar e colocar a máscara, em favor de reconhecer a vida por detrás das normas. O primado da lei e da norma acaba por esvaziar o papel do intérprete, que deve ser, sem sentido oposto, cada vez habilitado a agregar suas vivências à manipulação do fenômeno jurídico.

O saber do teatro épico, sobretudo, pode ser útil ao operador do direito, na medida em que se ocupa de promover distanciamento, de mostrar criticamente o processo através do qual o espetáculo é construído, a relação entre seus participantes, sua relação com o texto dramático, suas posturas e pontos de vista que devem ser sempre discutidos, bem como seu comprometimento com a plateia. Para Brecht, o fato de o irreal ser tomado por real é um problema, porque conduz a uma visão imposta ou monológica da realidade, a prescindir de outras histórias possíveis. Ao distanciarem-se do que fazem e veem, atores e espectadores recuperam suas referências, criando assim sentidos próprios e capazes, portanto, de influenciar suas vidas.

Herda-se sempre uma possibilidade. O homem atual não está tão distante da época de Brecht, são igualmente filhos da era científica, seus herdeiros. A postura científica que ele supõe, da mesma forma que a democracia, são heranças apropriadas por seu tempo. O elogio da ciência moderna tem lugar hoje, em seu apelo à crítica e à não mistificação, que é possível pelo estranhamento.

A democracia é um regime político que supõe aprendizado e diálogo. O direito pode ser um instrumento para promovê-la a comprometer-se com a realidade e conscientizar-se das múltiplas representações e apresentações que supõe e realiza.

## REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. **Imagens da integração**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997

AFTALIÓN, Enrique R.; VILANOVA, José; RAFFO, Julio. **Introducción al Derecho**, Quinta edición. Buenos Aires: AbeledoPerrot, 2009.

ALTHUSSER, Louis. **Sobre Brecht e Marx**. Disponível em <http://www.marxists.org/portugues/althusser/1968/mes/brecht.htm>. Acesso em 10/11/1012.

ARENDRT, Hannah. Bertolt Brecht: 1989-1956. **Homens em tempos sombrios**. Trad. Denise Bottmann. 3ª Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ARONNE, Ricardo. **Razão e caos no discurso jurídico**. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2010.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. 3ª Edição, 2ª Reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Legisladores e intérpretes**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: **Magia e Técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. V.1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. El autor como productor. In: BENJAMIN, Walter. **Tentativas sobre Brecht**. Trad. Jesus Aguirre. Madrid: Taurus, 1975.

BENJAMIN, Walter. Que es el teatro épico? (Segunda versión). In: **Tentativas sobre Brecht**. Trad. Jesus Aguirre. Madrid: Taurus, 1975.

BRECHT, Bertolt. **Schriften zum Theater**, Band 5. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963.

BRECHT, Bertolt. **Gesammelte Werke**. Band 15. Frankfurt a. M.: 1967.

- BRECHT, Bertolt. Kleines Organon für das Theater. **Über Politik auf dem Theater**. Herausgegeben von Herner Hecht, 2. Auflage. Frankfurt am Main: Surkamp Verlag, 1973.
- BRECHT, Bertolt. **A compra do latão**. Tradução de Urs Zuber com a colaboração de Peggy Berndt. Lisboa: Vega, 1999.
- BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon para o Teatro. **Estudos sobre Teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BRECHT, Bertolt. Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa. **Estudos sobre Teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BRECHT, Bertolt. Teatro recreativo ou teatro didático? **Estudos sobre Teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BRECHT, Bertolt. **Histórias do sr. Keuner**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2006.
- BRECHT, Bertolt. **Aos que vão nascer**. Disponível em <http://antoniocicero.blogspot.com.br/2011/05/bertold-brecht-die-nachgeborenen-aos.html>. Acesso em 14/07/2013.
- CALVET DE MAGALHÃES, Theresa. **Filosofia Analítica: de Wittgenstein à redescoberta da mente**. Belo Horizonte: Movimento Editorial da FDUFG, 1997.
- CARNEIRO, Walber Araújo. **Hermenêutica Jurídica Heteroreflexiva**. Uma Teoria Dialógica do Direito." Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2011.
- CARVALHO NETO, Menelick de. Da Responsabilidade da administração pela situação falimentar de empresa privada, economicamente viável por inadimplência ou retardo indevido da satisfação dos valores contratados por contraprestação por obras realizadas - ilícito do estado - igualdade de todos diante dos encargos públicos - princípio da continuidade da empresa - estado democrático de direito. Revista da Ordem dos Advogados. **Revista da Ordem dos Advogados do Brasil**, Brasília, ano XXVI, vol. 63, p. 123-152, jul/dez. 1996.
- CARVALHO NETO, Menelick de. Requisitos pragmáticos da interpretação jurídica sob o paradigma do estado democrático de direito. **Revista de Direito Comparado**, n.3. Belo horizonte: UFG, 2000.
- CARVALHO NETO, Menelick de. "A Contribuição do Direito Administrativo Enfocado da Ótica do Administrado para uma Reflexão acerca dos Fundamentos do Controle de Constitucionalidade das Leis no Brasil: um pequeno exercício de Teoria da Constituição". **Revista Fórum Administrativo**, n. 1, Belo Horizonte: Fórum Administrativo, mar. 2001, p. 11 – 20.

CARVALHO NETO, Menelick de. Racionalização do ordenamento jurídico e democracia. **Revista Brasileira de Estudos Políticos**, n.88. Belo horizonte: Imprensa Universitária da UFMG, Dez. de 2003.

CATTONI DE OLIVEIRA, Marcelo Andrade. **Direito processual constitucional**. Belo Horizonte: Mandamentos, 2001.

CATTONI DE OLIVEIRA, Marcelo Andrade. **Tutela jurisdicional e estado democrático de direito: por uma compreensão constitucionalmente adequada do mandado de injunção**. Belo Horizonte: Del Rey, 1998.

CERQUEIRA, Nelson. **A estética da recepção da poesia de Agostinho Neto**. Tradução Yvenio Azevedo. Rio de Janeiro: Imago, 2011.

COSSIO, Carlos. **El derecho en el derecho judicial**. Buenos Aires: Libreria “El Foro”, 2002.

COSSIO, Carlos. **La teoria egológica del Derecho y el concepto jurídico de libertad**. São Paulo: Livraria dos Advogados, 1964.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. Tradução MF. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERRAZ JR., Tércio Sampaio. **Introdução ao estudo do direito**. Técnica, decisão, dominação. São Paulo: Atlas, 1988.

FREIRE, Ricardo Marurício. **Hermenêutica jurídica e interpretação jurídica**. São Paulo: Ed. Saraiva, 2010.

GRONDIN, Jean. **Introdução à hermenêutica filosófica**. Tradução e apresentação de Beno Dischinger. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1999.

GRAU, Eros Roberto. **Ensaio e discurso sobre a interpretação/ aplicação do direito**, 4ª ed. São Paulo: Malheiros Editores, 2002.

HÄBERLE, Peter. **Hermenêutica constitucional. A sociedade aberta dos intérpretes da constituição: contribuição para a interpretação pluralista e procedimental da constituição**. Tradução: Gilmar Ferreira Mendes. Porto Alegre: Fabris, 1997.

HABERMAS, Jürgen. **Direito e democracia: entre a facticidade e validade**. Vol. I e II. Tradução Flávio Beno Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

HABERMAS, Jürgen. **Teoria de la Accion Comunicativa**. Trad. Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Taurus, 1988.

HABERMAS, Jürgen. **Consciência moral e agir comunicativo**. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**, 11. Ed., Trad. Márcia de Sá Cavalcante, Apresentação de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Editora Vozes, 2002, Parte I.

KELSEN Hans. **Teoria Pura do Direito**. São Paulo: Martins Fontes, 1997<sup>a</sup>.

LEANDRO, Maria Clara.Xavier. **Eurípedes em cena**: uma análise pontual de Troianas. 2011. Dissertação. (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais.

LACAN, Jacques. A essência da tragédia: um comentário da Antígona de Sófocles. In: **O seminário: Livro VII: A ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

LEHMANN, H-T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LOPES, Cassia. Anotações de aulas da Disciplina Teoria do Drama. **Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Letras**, 1º Semestre 2013.

MACHADO NETO, A. L. **Compêndio de introdução à ciência do direito**, 6ª ed. São Paulo: Saraiva, 1988.

MACHADO NETO, A. L. **Teoria Geral do Direito**. Rio de Janeiro: Edições tempo brasileiro, 1966.

MELO, Vilma Botrel Coutinho de. **Brecht/ Keuner**. São Paulo: USP, 1998. (Tese, Doutorado em Literatura Alemã).

MELO, Vilma Botrel Coutinho de. “A verdade, minha casa e meu carro!” In: BRECHT, Bertolt. **Histórias do sr. Keuner**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2006.

MENDES, Cleise Furtado. **As estratégias do drama**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA,1995.

MENDES, Conrado Hübner. Entre heróis e demagogos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 31 mai. 2011, Painei.

MURICY, Marília. **Senso Comum e interpretação jurídica**. 2006. Tese (Doutorado em Direito). Faculdade de Direito. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

MURICY, Marília. Racionalidade do direito, justiça e interpretação. Diálogo entre a teoria pura e a concepção luhmaniana do direito como sistema autopoietico. In:

BOUCAULT, Carlos Educaro de Abreu; RODRIGUES, José Rodrigues. **Hermenêutica plural**. São Paulo: Marins Fontes, 2002.

MURICY, Marília. O pensamento filosófico de A.L.Machado Neto e a nova hermenêutica jurídica. **Revista da faculdade de direito da UFBA**, v.37, 1997/1998.

MURICY, Marília. Breves notas sobre Direito e Pós-modernidade. **Revista jurídica dos formandos em direito da UFBA**, v.1, n.1, 1996.

MURICY, Marília. O controle da administração. Notas de hermenêutica jurídica. **Revista da Procuradoria Geral do Estado da Bahia**, v. 20, 1994.

MURICY M. PINTO, Marília. O espaço teórico da conduta nas ciências humanas: notas paralelas sobre o interacionismo simbólico e a teoria egológica. In: **Machado Neto**. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas: Centro Editorial e Didático da Universidade Federal da Bahia, 1979.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

OLIVEIRA, Manfredo Araújo de. **Reviravolta linguística contemporânea**, 3. Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

ORTEGA Y GASEET, José. **A idéia do teatro**, 2ª ed., 1ª Reimpressão. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

OTTE, Georg. Vestígios da experiência e índices da modernidade. Traços de uma distinção oculta em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. **Walter Benjamin**. Rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

PAMPLONA FILHO, Rodolfo. Direito de Família e Arte. Palestra proferida no **IV Encontro Brasileiro de Direito de Família**, Belo Horizonte, em 15/11/2011.

PASTA, José Antonio. **Trabalho de Brecht**. São Paulo: Duas cidades, Ed. 34, 2010.

PEIXOTO, Fernando. Brecht. **Uma introdução ao teatro dialético**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1981.

REESE-SCHÄFFER, Walter. **Compreender Habermas**. Tradução de Vilmar Schneider. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2ªed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução André Teles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

ROCHA, Janine Resende. **Limites do sentido: hermenêutica literária e o papel do leitor na contemporaneidade**. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: São Paulo Editora, 2004.

ROUANET, Sérgio Paulo. Ética Iluminista e Ética Discursiva. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n 98, jul./set., 1989, pp. 23-78.

SAMPAIO, Marília de Ávila e Silva. Carlos Cossio e a Teoria Ecológica do Direito. **Revista de Doutrina e Jurisprudência do Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios**, nº 1, 2º Sem., mai.-ago. 2001.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. 3. ed. São Paulo: Editora Cortez, 2005.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEDLMAYER, Sabrina. **Pessoa e Borges**. Quanto a mim, eu. Lisboa: Edições Vendaval, 2004.

SOARES, Ricardo Maurício Freire. **Hermenêutica e interpretação jurídica**. São Paulo: Saraiva, 2010.

SOUSA JUNIOR, José Geraldo de. **Direito como liberdade**: o direito achado na rua. Experiências populares emancipatórias de criação do direito. (2008) Tese (Doutorado em Direito). Faculdade de Direito. Universidade de Brasília, Brasília.

SOUZA, José Crisóstomo de. A transformação da filosofia em Habermas. GOETHE INSTITUT/ ICBA. **Ciclo de palestras. Cultura e pensamento alemão no Brasil**. Realizadas às quartas-feiras, de 11 de abril a 20 de junho de 2012. Palestra proferida no dia 13/ 06/ 2012.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Prazer e crítica**. O conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht. São Paulo: Annablume, 2003.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Princípios de encenação épica nas peças didáticas: um estudo dos textos “Aquele que diz sim e “Aquele que diz não” como modelos de ação**. Disponível em <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pedagogia> Acesso em 19/04/2013

TERRA, Ricardo. **Kant e o direito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

TORRES, Ana Paula Repolês. Da hermenêutica filosófica à pragmática universal: o desvelar da tensão entre facticidade e validade na Teoria Discursiva do Direito. **Revista da Faculdade de Direito do Sul de Minas**, V. 24, jan./ jun. 2007. Disponível em [http://www.fdsm.edu.br/Revista/Volume24/Vol24\\_2.pdf](http://www.fdsm.edu.br/Revista/Volume24/Vol24_2.pdf). Acesso em 21/11/2012.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. V. II. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.