

III ENCONTRO VIRTUAL DO CONPEDI

DIREITO, ARTE E LITERATURA

MARCELO CAMPOS GALUPPO

PAOLA CANTARINI GUERRA

Todos os direitos reservados e protegidos. Nenhuma parte deste anal poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados sem prévia autorização dos editores.

Diretoria - CONPEDI

Presidente - Prof. Dr. Orides Mezzaroba - UFSC - Santa Catarina

Diretora Executiva - Profa. Dra. Samyra Haydêe Dal Farra Napolini - UNIVEM/FMU - São Paulo

Vice-presidente Norte - Prof. Dr. Jean Carlos Dias - Cesupa - Pará

Vice-presidente Centro-Oeste - Prof. Dr. José Querino Tavares Neto - UFG - Goiás

Vice-presidente Sul - Prof. Dr. Leonel Severo Rocha - Unisinos - Rio Grande do Sul

Vice-presidente Sudeste - Profa. Dra. Rosângela Lunardelli Cavallazzi - UFRJ/PUCRio - Rio de Janeiro

Vice-presidente Nordeste - Profa. Dra. Gina Vidal Marcilio Pompeu - UNIFOR - Ceará

Representante Discente:

Prof. Dra. Sinara Lacerda Andrade - UNIMAR/FEPODI - São Paulo

Conselho Fiscal:

Prof. Dr. Caio Augusto Souza Lara - ESDHC - Minas Gerais

Prof. Dr. João Marcelo de Lima Assafim - UCAM - Rio de Janeiro

Prof. Dr. José Filomeno de Moraes Filho - Ceará

Prof. Dr. Lucas Gonçalves da Silva - UFS - Sergipe

Prof. Dr. Valter Moura do Carmo - UNIMAR - São Paulo

Secretarias

Relações Institucionais:

Prof. Dra. Daniela Marques De Moraes - UNB - Distrito Federal

Prof. Dr. Horácio Wanderlei Rodrigues - UNIVEM - São Paulo

Prof. Dr. Yuri Nathan da Costa Lannes - Mackenzie - São Paulo

Comunicação:

Prof. Dr. Liton Lanes Pilau Sobrinho - UPF/Univali - Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Maria Creusa De Araújo Borges - UFPB - Paraíba

Prof. Dr. Matheus Felipe de Castro - UNOESC - Santa Catarina

Relações Internacionais para o Continente Americano:

Prof. Dr. Heron José de Santana Gordilho - UFBA - Bahia

Prof. Dr. Jerônimo Siqueira Tybusch - UFSM - Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Paulo Roberto Barbosa Ramos - UFMA - Maranhão

Relações Internacionais para os demais Continentes:

Prof. Dr. José Barroso Filho - ENAJUM

Prof. Dr. Rubens Beçak - USP - São Paulo

Profa. Dra. Viviane Coêlho de Séllos Knoerr - Unicuritiba - Paraná

Eventos:

Prof. Dr. Antônio Carlos Diniz Murta - Fumec - Minas Gerais

Profa. Dra. Cinthia Obladen de Almendra Freitas - PUC - Paraná

Profa. Dra. Livia Gaigher Bosio Campello - UFMS - Mato Grosso do Sul

Membro Nato - Presidência anterior Prof. Dr. Raymundo Juliano Feitosa - UMICAP - Pernambuco

D597

Direito, arte e literatura [Recurso eletrônico on-line] organização CONPEDI

Coordenadores: Marcelo Campos Galuppo; Paola Cantarini Guerra – Florianópolis: CONPEDI, 2021.

Inclui bibliografia

ISBN: 978-65-5648-324-5

Modo de acesso: www.conpedi.org.br em publicações

Tema: Saúde: segurança humana para a democracia

1. Direito – Estudo e ensino (Pós-graduação) – Encontros Nacionais. 2. Arte. 3. Literatura. III Encontro Virtual do CONPEDI (1: 2021 : Florianópolis, Brasil).

CDU: 34



III ENCONTRO VIRTUAL DO CONPEDI

DIREITO, ARTE E LITERATURA

Apresentação

Apresentamos aqui os trabalhos discutidos dia 25 de junho de 2021, no Grupo de Trabalho (GT) de Direito, Arte e Literatura, do III Encontro Virtual "Saúde: segurança humana para a democracia", do Conselho Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Direito - CONPEDI.

O GT, de coordenação dos trabalhos dos Professores Doutores Marcelo Campos Galuppo e Paola Cantarini, envolveu 16 artigos, subdivididos em 5 eixos temáticos, todos trazendo uma abordagem interdisciplinar para o estudo do Direito, contribuindo portanto, para seu estudo científico. Os trabalhos apresentados abriram caminho para uma importante discussão, em que os pesquisadores do Direito puderam interagir, seja após a apresentação do artigo quando objeto de indagações pela coordenação dos trabalhos ou no final das exposições quando se abriu espaço para o amplo debate acadêmico entre todos.

Poucos grupos de trabalho são mais tradicionais e regulares que o grupo Direito, Arte e Literatura. Alguns participantes são constantes, apresentam seus trabalhos e participam das discussões ano após ano, alguns chegam trazendo novas ideias, novas abordagens, novos temas, outros, finalmente, vão mudando seus interesses e, a partir do enfoque do grupo, partem para novas pesquisas, que se desenvolvem de modo mais consistente em outros grupos. A Arte é assim, a Literatura é assim, o Direito é assim e, sobretudo, a vida é assim: um fluxo e refluxo constantes. Nesta edição o grupo contou com dezesseis trabalhos, que os refletem bem, e que podem ser agrupados em cinco blocos.

O primeiro bloco aborda temas da literatura universal e da teoria literária. Felipe da Silva Lopes, discute as funções catártica, estética, cognitiva e político-social da Literatura, desenvolvendo uma teoria que pode ajudar a compreender também as funções do Direito. Foram abordadas as funções da literatura e questionado de que forma alguma de suas funções se aplicaria ao Estado Democrático de Direito.

Christian Kiefer da Silva recorre a peças de William Shakespeare, como Romeu e Julieta, para estudar os efeitos reguladores do Direito dentro da Literatura, a partir de uma perspectiva da pacificação da sociedade em que o teatro se revela como o próprio tempero da vida. Destacou-se, outrossim a função do teatro como o de entender o ser humano, trazendo contribuições para o entendimento, portanto do próprio Direito.

Francisco Gerlandio Gomes dos Santos, Miriam Coutinho de Faria Alves e Carlos Augusto Alcântara Machado, a partir de uma comparação entre Javert (de Os Miseráveis) e o Capitão Nascimento (de A elite da tropa), investigam a representação social e a função de policiais (indivíduos, mais que de instituições) em uma perspectiva interdisciplinar que une Epistemologia Jurídica e Antropologia jurídica. Por outro lado, houve destaque ao princípio da fraternidade embasando e entrelaçando com as demais postulações dos autores.

Rodrigo de Medeiros Silva e Jarisa Maria Medeiros Silva estudam os problemas temporais e espaciais envolvidos na globalização a partir do personagem Finneas Fog (de A volta ao mundo em 80 dias). Finalmente, Diogo José Neves trabalha a concepção de teatro de Bertold Brecht e de Antonin Artaud para, com a metáfora da eliminação do fosso da orquestra, propor uma justiça mais humana, em que a distinção entre espectadores e atores se esvanece. Houve destaque para o aspecto religioso e a sacralidade envolvidos no teatro antigo, nas tragédias gregas, importando em uma concepção passiva do espectador.

No segundo bloco, dois trabalhos investigam o Brasil e seu Direito a partir de três obras importantes da Literatura Brasileira. Andressa Rodrigues de Jesus e Júlio César Barreto Rocha partem do personagem Jeca Tatu, do romance Urupês (de Monteiro Lobato) para mostrar que o projeto a deficiência de políticas públicas de saúde no Brasil é muito mais um projeto que um acidente, e, em uma análise dos grandes temas do amazonense Milton Hatoum, Patrícia Helena dos Santos Carneiro, Júlio César Barreto Rocha e Rafael Diogo Lemos estudam a interdisciplinaridade inerente ao conhecimento jurídico e a defesa de valores jurídicos públicos no Brasil.

O terceiro bloco é composto por trabalhos que exploram as artes plásticas e visuais. Renato Duro Dias aplica as concepções de Didi-Huberman e Mitchell para mostrar o espelhamento visual que existe entre a Justiça (e suas representações artísticas) e os cidadãos. Adriana Silva Maillart e Viriginia Grace Martins de Oliveira estudam o quadro Guernica (de Pablo Picasso), explorando sua simbologia no manifesto visual pela paz, pela liberdade e pela democracia em que a obra se constitui. Por fim, Adriana Rego Cutrim estuda o complexo problema da autoria na arte urbana, em especial nos graffiti, em que as constantes interações entre autor e público tornam quase inúteis os conceitos tradicionais do direito legislado.

No quarto bloco, dedicado ao Direito e Cinema, Fernanda Leontsinis Carvalho Branco e Breno Silveira Moura Alfeu investigam o problema da eutanásia, da ortotanásia e do direito ao término digno da vida a partir dos filmes Mar adentro e Intocáveis. Raissa Rayanne Gentil de Medeiros, Jessica de Jesus Mota e Kauê Suptitz analisam o filme Bacurau para mostrar o modo como o pluralismo jurídico pode se construir como uma prática de construção de um

modo alternativo de vida, abordando o conceito de necropolítica e de seu significado para Achille Mbembe, traçando paralelos e diferenças com o entendimento de conceitos trabalhados por M. Foucault, como o de biopolítica. Por fim, Aline de Almeida Silva Sousa estuda o problema da imprevisibilidade do porvir (e da justiça do porvir) no filme *Dolores*, uma mulher, dois amores; a pesquisa aponta para a problemática atual de uma possível substituição de seres humanos por robôs, considerando, à luz da obra analisada, estes como possuindo sentimentos, sensibilidade, criatividade, ou seja, características humanas, com destaque para seus marcos teóricos principais citados, a saber, Jacques Derrida e Niklas Luhmann.

Finalmente, o quinto bloco reúne trabalhos que, com uma ligação mais fluida com a temática do Grupo de trabalho, ainda assim contribuem para temas a ele ligados. Noemi Lemos Franca, através de uma analogia entre o Aikido (arte marcial moderna japonesa, cujos movimentos assemelham-na a uma dança, em que a proteção do adversário é tão importante quanto a defesa de si próprio) e a Negociação por princípios, desenvolvida em Harvard, investiga a possibilidade de novos modos de composição de conflitos. Por fim, Rubens Beçak e Daniel Leone Estevam, a partir de uma perspectiva que se poderia dizer interna, invocando o conceito de personagem, analisam o papel da Educação em Direitos Humanos e a formação dos policiais.

O leitor pode ver, apenas pela relação acima, como são amplos os temas e as abordagens que o grupo de trabalho Direito, Arte e Literatura comporta. Lendo os trabalhos, ele perceberá também como pode ser frutífera a pesquisa nessas áreas para uma melhor compreensão do Direito.

Através de uma compreensão interdisciplinar, relacionando-se o direito com outras disciplinas, vinculamo-nos, portanto, ao discurso e à permanente evolução, respeitando-se a multiplicidade, a pluralidade, a pluridiscursividade, em contraste com a reificação monológica do discurso, fugindo ao excesso de formalismo que domina a concepção predominante do Direito desde a modernidade, considerando-se apenas as disciplinas como estanques e distanciadas. Tal análise possibilita, por conseguinte, uma compreensão renovada e re-humanizada do Direito, novamente fertilizado por outras abordagens, um Direito vivo, da vida, e não estéril e morto. A análise interdisciplinar, e a utilização da arte na compreensão e análise do Direito, envolvem também, em certo sentido, uma análise crítica e filosófica, aproximando-se de uma abordagem zetética, e não apenas dogmática, levando-se em consideração, por exemplo, o reconhecimento por parte de M. Foucault de que, a filosofia poderia ser interpretada também como teatro e como poética, tal como é a filosofia de Foucault para Deleuze . Com tal proposta interdisciplinar torna-se possível uma nova

compreensão do direito, na esteira da postulação de Foucault quando afirma que devemos pensar em outra política e em outro direito, após a desativação dos dispositivos do biopoder. A arte vincula-se ao atravessamento de devires, forças cosmogênicas, que criam resistências perante os dispositivos do biopoder, sendo um terreno fértil para se repensar e transformar o Direito na era contemporânea.

Paola Cantarini Guerra

Marcelo Campos Galuppo

(Coordenadores)

MÉTODO PROPOSITIVO E REATIVO BRECHTIANO EM CONFLUÊNCIA COM A EXPRESSÃO DO DIREITO.

BRECHTIAN PROPOSITIVE AND REACTIVE METHOD IN CONFLUENCE WITH THE EXPRESSION OF LAW.

Diogo José Neves ¹

Resumo

O estudo trata da possibilidade de o mundo de hoje ser, apesar de tudo, representado pela expressão do direito. Para isso, epigrafa-se o tema da função da arte refletida em um poema de Galeano. Contextualiza uma dimensão de partida quanto a significação, e erige uma estrutura quanto ao método épico de teatro de Eugen Bertholt Friedrich Brecht. Em seguida é mostrado um paradigma para o direito. Ao fim, conclui apontando para possíveis caminhos.

Palavras-chave: Confluências entre direito e literatura, Método épico brechtiano, Abertura operacional do direito

Abstract/Resumen/Résumé

This study considers the possibility of today's world, despite everything, is represented by the expression of law. For this purpose, it is epigraphed the theme of the function of reflected art in a poem of Galeano. Then, it is contextualized a starting dimension as to meaning, and erects a structure as to Eugen Bertholt Friedrich Brecht's Epic Theater method. Next, a paradigm for law. Finally, it concludes by pointing to possible ways forward.

Keywords/Palabras-claves/Mots-clés: Confluences between law and literature, Brechtian epic method, Operational opening of law

¹ Advogado atuante. Mestrando em Teoria do Direito pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

EPÍGRAFE

A pesquisa adiante se permitiu ter confluências com aspectos da expressão artística, e desde já recorro a um hábito da literatura e promovo a inscrição (*epigraphé*) daquilo que tomo da arte como função.

A função da arte 1

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar.

Viajaram para o Sul.

Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando.

Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto o seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza.

E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:

– Me ajuda a olhar!

(Galeano, 1997.)

1. INTRODUÇÃO

No presente artigo, me proponho a investigar em que medida a técnica de expressão de sentidos descrita por Brecht, através do método épico de teatro, pode servir como engrenagem para o movimento de construção de uma perspectiva para o direito. Contudo, em vista do fio de Ariadne que se estende desde os Físicos gregos até hoje sobre a expressão de um sentido, convém a introdução, nos subtítulos vindouros, contextualizar o tema ao propósito do estudo.

1.1. SIGNIFICAÇÃO.

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

Quanto a *expressar-se*, proponho um contato com o que há de reflexivo, ou seja: *o que foi comunicado à ou percebido por*. Não serei solipsista, é que sem tal perspectiva, o objeto da pesquisa seria determinado além do aspecto intersubjetivo, e assim referido na experiência

metafísica, que pode efetivamente chegar a resultados como os atingidos por Heidegger¹, contudo, por meios que, metodologicamente, se afastam do fenômeno da forma com a qual, a princípio, nos relacionarei.

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

O *expressar-se* é cooriginário com a *afetação*, que é o sentimento de situação, ou a experiência factual e com a *compreensão*. Assim como “o discurso é cooriginário com a *facticidade e o compreender*”² (Heidegger, 1976, p. 213).

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

É encontrar-se diante de algo, compreender e dizê-lo, em discurso e ação. Há um sentido no *expressar-se*, que segundo Heidegger, “*é esse sobre-o-quê estruturado pela preocupação, pela previsão e pela preconcepção por meio das quais ele se estrutura como projeto. É a partir disso que algo se torna compreensível como algo*” (, 1976, p. 201)³. É uma busca de se fazer entender com estruturas mediadas por *significantes*, pois o *sentido* de uma coisa é a coisa e não aquilo que foi usado para a ela se referir, “*o sentido de um beijo é o afeto*” (Gelven, 1989, p.98), e o afeto é – ele mesmo – algo que tem sentido em outras referências.

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

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

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

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

1.2. O SENTIDO.

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

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

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

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

(...)

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

§33. (...) Quero dizer: esta e outras coisas semelhantes ocorrem enquanto se ‘dirige a atenção para isto e aquilo’. Mas esta não é a única coisa que nos faz dizer que alguém que dirige sua atenção para a forma, para a cor etc. Como uma jogada de xadrez não consiste somente em que uma peça se movimenta assim e assim no tabuleiro, – nem também nos pensamentos e sentimentos do jogador que acompanham a jogada; mas nas circunstâncias daquilo que chamamos: “jogar uma partida de xadrez”, “resolver um problema de xadrez”, e coisas semelhantes. (1999. §33 p. 39 e 40)

Assim, o sentido buscado se produz enquanto *intenção* comunicativa. E a comunicação é construída diante da habilidade de um posicionamento desse mesmo sentido buscado, conformando-se diante das condições e possibilidades na situação.

1.3 A EXPRESSÃO DE SENTIDOS NA NARRATIVA ÉPICA BRECHTIANA.

Pavimentado o contexto do ponto de partida, retomamos ao preambular da introdução. Trato da expressão de um sentido, que, conforme propus, é referido, poético e ocorre em um jogo.

Demonstrarei, já no próximo título da pesquisa, a parte do método narrativo épico de Bertolt Brecht (1898/1956) que nos conduzirá ao direito. Contudo dedico esse subtítulo, introdutório e ainda contextual, para esclarecer que o estudo demonstrará que no método épico não é proposto o transporte de nada de um sujeito para outro. Todavia leva em conta intenções em uma experiência intersubjetiva, que é desarticulada e manejada para uma apreensão ou uma apropriação do, ou de um, discurso. Desvelando sentidos possíveis, além dos regulares, sem contudo perdê-los de vista.

Os cuidados, conduzidos nos dois subtítulos anteriores, para identificar o fenômeno são essenciais, a fim de que não se confunda o sentido buscado por quem se expressa, tratado pela parte do método épico que será exposto, com a interpretação daquilo que é comunicado.

Refiro um destaque exótico, visto que a interpretação é a meta. Todavia, Brecht (que doravante também designarei de “*B.B*”⁴) descreve, conforme demonstrarei, uma possibilidade metodológica de a interpretação se dar com abertura tamanha, ao ponto de assumir-se naquilo mesmo que representa no discurso reativo em construção. Sob esse método, desenvolvido, ou ao menos descrito, por “*B.B*”, a narrativa se reconhece como algo que está em mutação como o objeto que reflete ao se construir.

Reitero, que não trataremos de como interpretar Brecht. Essa missão infinda, também pela natureza que demonstraremos em seguida, foi dada pelo poeta aos artistas e ao público em geral. Aqui, há a proposição de um olhar sobre como o dramaturgo leva ao intérprete a percepção *cocriada* de um discurso que já existe, encoberto pelas complexas estruturas sociais modernas.

É do método Épico que nos aproximaremos para tratar de uma possibilidade de intencionalidade reativa criada por uma inversão de construções de sentidos e referências, junto, para, no e pelo usuário. Um método para quem o utilizar tomar consciência de sua própria condição e dela tirar as consequências que considera justas quanto a seu comportamento no seio de uma situação específica sua, e somente sua. E será esse o elemento que tomarei para o direito. Que, como sabemos, também busca a consideração pelo que é justo.

4 B.B. é o diminutivo do nome de Bertolt Brecht usado por ele mesmo em textos como “O pobre B.B” 1922. Registrado em *Gesammelte Gedichte*. P. 119). É o diminutivo registrado por Anathol Rosenfield em seus estudos. Em minha opinião afeta o leitor pela proximidade gerada pelo termo.

2. O MÉTODO DE BRECHT: O TEATRO ÉPICO

A percepção de Brecht que tomo, para utilizar em uma análise relacionada ao que designo de “*dizer o direito*”, posto que trato de sua expressão, se desloca para a questão de transformar o *significado em significante*. O que já revela que analiso um espelho, que reflete em oposição, do que propus no item anterior, em que tratei da questão da tentativa de transformação do *significante em significado*, enquanto fenômeno da comunicação. Para explicar isso, nos deterei em uma perspectiva na qual o método de “*B.B*” é percebido e, tanto quanto possível, resumidamente introduzido por duas questões que, por coesão com a plataforma do título anterior, designo de propostas.

A primeira proposta, relaciona a *integração* à expressão, que como veremos no método em comento é seu fim didático. E a segunda, que conflui duas técnicas sobre a primeira proposta: o *gestos* e o *distanciamento*.

Cabe esclarecer a que se refere o termo “Teatro Épico”.

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

Possam imaginar vocês o alvoroço que esse posicionamento de Brecht causou na burguesia alemã na primeira metade do século XX. E Brecht não estava sozinho nisso. Antes mesmo dele, Piscator já denominava seu teatro de político, recebendo duras críticas na época. Inclusive, é a partir de uma das críticas a peças de Piscator que surge o termo “épico”, de forma pejorativa: para não dizer que era ruim, pois não era teatro dramático, os críticos chamaram de épico. Pois então se para a burguesia “teatro épico” era teatro ruim, aos revolucionários, aos explorados e aos oprimidos, esse era o teatro que interessava. E foi justamente disso que Brecht se embandeirou ao denominar o que fazia de teatro épico, hoje conhecido mundialmente.⁵

Assim, o método “político”⁶ de teatro, que denominaram de épico, foi introduzido pelo diretor teatral Piscator e por Brecht e vem sendo utilizado, em uma acepção técnica,

5 Esquerda Diário – Movimento revolucionário dos trabalhadores (MRT). 28/03/2021 às 14 hr em: https://www.esquerdadiario.com.br/123-anos-de-Brecht-licoas-de-um-artista-revolucionario-para-2021?fbclid=IwAR3QbzLI86jodwtaUa_afzDp4u081Y2ZllGhdB4aZ4LvyRiC31rcn2ZoF88

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

significando *narrativo*, em um sentido que se destaca⁷ do teatro tradicional ou aristotélico na forma com a qual integra todos os comunicantes à sua expressão.

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

Brecht aponta em seus estudos⁸ que, no sentido tradicional ou Aristotélico, o expressar-se é representado pela ação em atualidade, os personagens vivem o seu destino pela primeira vez, “os atores não reproduzem, narram ou relatam o destino de César, de Maria Stuart ou de Macbeth, mas vivem o drama deles, cada noite de novo, na atualidade da representação” (Rosenfeld, 1967. p. 48).

O *expressar-se* é transformado de tal modo, que resta a narrativa apenas o personagem “em um destino que tem o movimento de onda que carrega o público consigo”. (Benjamin 2017. p. 44).

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

A crítica de Brecht, da estrutura tradicional ou aristotélica de narrativa, está, nesse sentido rigoroso, em si fechado que ela impõe. Tem que enredar sua expressão e o público intensamente com os personagens, suas situações e emoções para criar uma interação de descarga emocional no “*extravasamento de afetos pela empatia no alvoreçado destino dos heróis*” (Benjamin. 2017, p. 44). Nesse método, a integração com o público está na busca de uma catarse capaz de aliviar as paixões e tensões excessivas pela vivência simbólica do personagem feita naquela narrativa, que levaria o ouvinte, por empatia, ao *termo médio*

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

8 *Principalmente em*: “*Nichtaristotelische Dramatik und wissenschaftliche Betrachtungsweise*”, in Werke 22-1, p. 168-9./ “*Über die Möglichkeiten Nichtaristotelischer Dramatiken*”, in Werke 22-1, p. 169-70./ “*Kritik der Poetik des Aristoteles*”, in Werke 22-1, p. 171-2./ “*Grenzen der nichtaristotelischer Dramatik*”, in Werke 22-1, p. 393./ 9 “*Die Kausalität in nichtaristotelischer Dramatik*”, in Werke 22-1, p. 395-6. Todos de Seleção e tradução: Luciano Gatti em “*Dramaturgia não-aristotélica- Bertolt Brecht*” (Artefilosofia, Ouro Preto, 14, Julho 2013)

ensinado pelos filósofos gregos, e mais especificamente ao Nicômaco por seu pai. (Aristóteles, 1985. pag. 41-Livro II, 6, 1106^a).

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

A empatia do usuário do método brechtiano não será mais aquela da identificação da Dramaturgia Aristotélica criticada por “B.B”, ela se dará por sua própria condição, que deve expressar justamente essa intersubjetividade.

O expectador deve ter condições de assumir uma postura crítica e controladora da peça, que pode ser tanto comparada com o mundo real quanto criticado por ele; “*o objetivo, portanto, é tornar o mundo, ou seja, o mundo real, manejável para o espectador.*” (Brecht. 1988. Pag.168).

Quanto às emoções, resta dar relevo ao que bem advertiu o poeta em sua IX Tese sobre a tarefa da empatia nas artes teatrais (Brecht. 1988. P. 175-6), ao estruturar-se em seu método:

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

O Teatro Épico de “B.B”, tem estrutura metodológica de integração do *expressar-se* ao público, que se obriga ao antagonismo em relação ao sentido dramático aristotélico posto em análise. Pois em si, o sentido deve ser operacionalmente aberto. Tem que permitir o rompimento das chamadas unidades de ação, tempo e lugar. A trama da narrativa é “*repleta de episódios que não se integram na linha de uma ação una, continua, de tempo reduzido e lugar fixo*” (Rosenfeld, 1967, p.50). Pode utilizar um narrador, aparente ou não, para concatenar tramas sem uma conexão causal rigorosa que não a própria intenção comunicativa de integração coletiva de um *expressar*.

A causa de integração do discurso do *atuante* deve ultrapassar o dialogo interindividual. O *expressar-se* para alguém vem com multiplicidade de elementos cênicos, temporais, espaciais, narrativos, visuais e imaginários, para se sobrepor à exposição puramente declamada. E deve oferecer uma integração com o público na qual seu envolvimento se dê em decorrência do prazer de perceber *sentidos* com os quais já coabita no mundo, mas não sabia, ou sabia, mas não os viam como algo que pode ser manejado.

Desta forma a proposta de Brecht que exponho, a qual escolhi designar de *integração*, é pedagógica. Uma vez que se relaciona a intersubjetividade dos comunicantes na criação dos significados a serem concluídos. Pois o teatro épico não é nem um teatro de tese nem um teatro edificante, como bem adverte Roubine (1998, p 154). Esse tipo de acusação, às vezes articulada, dá mostras de completo desconhecimento do pensamento e da prática de Brecht. Embora sugira que é preciso agir, “*B.B*” não diz como. Não propõe modelo a ser imitado. Não enuncia doutrina moral.

O Dramaturgo oferece um universo crítico e resolutivo. Propõe a capacidade de explorar análises possíveis do mundo em que estão os comunicantes, levando em conta suas narrativas, situações e personalidades. E assim, de fato não precisa se ater a codificação dos fatos sociais, contudo, nunca pode os perder de vista. Em seu texto “*Dramaturgia não-aristotélica e modo científico de observação*” (Brecht. 2013, p. 168-9), por exemplo, Brecht descreveu uma forma em que seu método mostra aspectos que parecem naturais mais não o são, ao se referir a um despejo, senão vejamos;

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

O texto que acima refiro, também enfatiza a necessidade metodológica de se oferecer um sentido no qual a inexorabilidade dos fatos sociais, neste caso do despejo, será posta em discussão pelo ouvinte, oferecendo-lhe perspectivas até então despercebidas, e despretensiosamente provocando uma consciência de situação histórica.

...A evacuação de uma residência é um processo de massa e, como tal, de significado histórico. Eu tenho que apresentá-lo de tal modo que seu significado histórico possa ser reconhecido. Como tal processo de massa (seu caráter de massa, por si mesmo, já o torna um momento da história), ele só afeta um determinado desempregado como se ele fosse um certo X. Também se poderia dizer que o despejado só poderia ser apresentado em sua “qualidade de X”, ou seja, em sua não determinidade, massividade e ausência pessoal de qualidade, ou seja, como o desempregado X. Mas isso seria falso. Faz parte do processo histórico (de tal despejo) que o despejado seja um X; aqueles que o despejam, o proprietário e as autoridades, o despejam como um X. Mas também diz respeito a essa situação que X seja um homem particular e determinado, com qualidades determinadas, inteiramente diferente de todos os outros despejados. Digamos que ele se chama Franz Dietz. Sendo assim, sua luta consiste justamente em lutar contra ser um X, um

número para o registro, uma letra a mais para o proprietário, para o qual, naturalmente, é indiferente se essa letra que toma uma residência tem um bigode loiro ou negro, se é saudável ou doente e assim por diante. A luta de Dietz contra o tratamento como um X é justamente o processo histórico; como Dietz se utiliza de seu caráter de massa que o degrada a um X, como ele escapa a este apagamento, a esta desumanização, isto é história....

O Teatro Épico busca, como método, assimilar e integrar numa nova forma, um mundo onde já está o ouvinte, entrecortando-o pela consciência de interdependência universal ou social dos seres e acontecimentos.

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

A integração deste gestual, imagético ou não, disposto a mostrar discursos e sentidos, só seria efetiva em relação a um *expressar-se* no qual o sentido não é apenas transmitido, mas gerado ao ponto de ser percebido pelos comunicantes. Que já existe e coletivamente será revelado. O que remonta sua estrutura pedagógica e a distinção quanto a interpretação ser um fim inquestionável que se destaca da vontade do *expressar-se* como fenômeno na práxis épica.

A interpretação é um – está por vir – ainda não referenciado. Contudo, repleto de sentidos e por tanto referenciáveis, ao ponto de derivarem em algum significado naquele sujeito que sobre eles refletirá.

O sentido, que é o significado, passa a conduzir a criação de significantes nos interlocutores. Ou seja: é a transformação do *significado em significante* em um reflexo metodologicamente conduzido da linguagem. Damos um beijo, para mostrar que gostamos. Brecht mostra que gostamos e espera, dentre tantas outras coisas, que criemos este “ato beijo”, seja ele qual for.

É o conhecimento a ser referido, e não reencenado, que determina a atuação brechtiana, seu conteúdo, arquitetura, pausas, ênfases e recursos cênicos. Tudo para tornar sentidos possíveis de serem citados naquilo que o poeta chamou de “*Gestus*”.

Gestus, é a primeira técnica que incide sobre o que chamei de proposta de integração do público à comunicação, que é pedagógica.

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

Brecht, em seu texto “*sobre poesia sem rimas com ritmos irregulares*” (1939), que reflete sua pesquisa dos textos Aristotélicos, mais especificamente do POÉTICA, capítulo 2 (1448a), trata das pistas da estratégia “*desta nova técnica de linguagem, tanto do verso, quanto da prosa, que ele chama de gestual*” (Bolte. 1977), durante sua criação do teatro épico, antes de sua teoria estética que se daria a partir dos anos 1950.

O verbo da ação daquele que atua, deve impregná-lo. Como na frase “*Arranca o olho que te aborrece*”, que pode ser expressa com maior força gestual da seguinte maneira: “*Se teu olho te aborrecer, arranca-o!*” (B.B. 1939).

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

A proposta do poeta é operar por meio de gestos encontrados na vida cotidiana, que devem ser reformulados em hipóteses. Em uma espécie de laboratório de sentidos em que se exclui os gestos ilustrativos, como o descrever do tamanho do pepino, ou o gesto individual – *geste-* (Brecht. 1978. p. 213), expressos no lugar de palavras, como o curvar-se para frente a fim de concordar. Interessa apenas o gesto em manifestações emotivas, tais como desprezo e perplexidade.

Neste sentido, outro exemplo de *gestus* pode ser tomado da interpretação da atriz Helena Weigel (1900/1971), uma das mais importantes atrizes de sua geração. Ao interpretar a Mãe Coragem na peça “*Mãe Coragem e Seus Filhos*” (B.B. 1941), que precisou conter-se para não reconhecer o filho perante os soldados e poder então salvar o resto da família. E mesmo com todos salvos, tenta negociar um valor de sua soltura com o capitão, mas perde muito tempo regateando e “*Queijinho*”, seu filho, morre.

Quando todos se afastam, ela explode. Mas não da maneira exagerada e imitativa do arquétipo universal da “*mãe que perde o seu filho*”, debulhando-se em lágrimas como o

esperado na cena Dramática Aristotélica, e sim em um *gestus* grotesco e aterrorizante, alterando a posição da coluna vertebral para irradiar energia. Esta cena é ilustrada pela foto “O grito mudo”, que abaixo colaciono.



Figura 1 "O grito mudo"

Assim, demonstro que o *gestus* não é propriamente um gesto, o que bem explica o poeta no texto que abaixo cito;

Falando de Gestus, não se pretende falar de gesticulação (Gestikulierem); não se trata de movimentos das mãos no intuito de frisar ou explicar a fala, mas sim de atitudes gerais. Uma linguagem é gestual (gestisch) quando se fundamenta no gestus, quando revela determinadas atitudes do indivíduo que fala, assumidas perante outros indivíduos” (B.B. 1978. p 281)

O *gestus* é símbolo citável. É o sentido daquele movimento a ser referenciado pelos componentes da comunicação.

A ideia é se apropriar de um gestual reconhecível socialmente para mostrar que ele pode referenciar uma relação do público com o sentido e não com o personagem ou os fatos ali descritos. O público pode ter empatia ou não com aquele personagem. Mas, a emoção ali demonstrada será reconhecida, e é desse reconhecimento que referenciará novamente aquela situação social, que só se apresenta na cena enquanto sentido.

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

...virou a cabeça para o lado com o mesmo gesto do cavalo que relincha desesperado na Guernica. Este gesto era de uma sonoridade crua e horrorosa, indescritível. Mas não havia som. Nada. Era o som do silêncio absoluto. Um silêncio que gritava por todo teatro, obrigando o público a inclinar a cabeça. (citado por Barba & Savarese, 1995. Pag 325)

Segue abaixo imagens da comparação proposta por Gertrude Stein:



Figura 2: a esquerda para a direita: Picasso, terceira versão de uma "cabeça de cavalo que relincha" (1937): esboço preparatório para a obra Guernica (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia -Madrid, ES) e "O grito mudo" de Helena Weigel "O grito mudo"

Observamos, conforme imagens e descrições, que no *gestos* o poeta abriga as muitas possibilidades de perspectivas quanto ao mundo onde está o ouvinte e no mundo dramático que está além daquilo que é declamado pelo falante, inclusive as de mudança. Pois: para o método de Brecht, o atuante tem que deixar de ser pastor de suas ideias, e se permitir colocá-las em uma trama no sentido de uma ordem experimental que está no final da experiência e não em seu início.

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

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

E aqui está o segundo fator, confluyente ao *gestos*, na construção de uma proposta que se relaciona a pedagogia integrante do método de Brecht: o *distanciamento*.

Deve haver um *espaço* a ser percorrido pelo ouvinte na percepção daquilo que o atuante tem intenção de construir pelo método.

Assim, a narrativa se reconhece como um construir intersubjetivo, enredado pelo que é demonstrado pelo *gestos*, que oferece sentido ao que será criado. Por isso, há a necessidade de se suspender ou interromper a narração para permanecer desconstruído eventual identificação catalítica com o personagem falador. Esses intervalos estão reservados para o posicionamento crítico, para a reflexão do expectador. Nesse sentido, são recursos importantes para o *distanciamento* as pausas recorrentes e “freios de arrumação”, a ironia, a paródia, o estilo caricato e grotesco, a elocução paradoxal. Bem como, o que mais nos interessa confluir nas dinâmicas jurídicas, o desempenho específico que torna o atuante em narrador de algo que ainda será construído pelos comunicantes ao percorrer o *distanciamento* entre eles e o *gestos* e principalmente entre eles e a percepção de algo que já estava lá, para disso tirar as consequências que considerarem justas para uma situação. Nesse sentido, fio-me a Roland Barthes e tomo, para finalizar este resumo do que nos interessa agora quanto ao *distanciamento* proposto no método épico brechtiano, as seguintes palavras:

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

Barthes, de todos os críticos que se referiram ao método de Brecht, consultados ao longo de dessa pesquisa, foi o que mais desvelou, em citações como essa, o potencial filosófico das proposições épicas brechtianas, que é tão custoso explicar. Pois a genialidade artística de “B.B”, que não está em questão neste texto, faz sombra na teleologia que reside no método descrito e usado por ele mesmo. E é por isso que antes de prosseguirmos para o direito, que é o real tema ao qual nos conduzi, desde a primeira linha deste estudo, permitamo-nos ver que: - as pistas mostradas descrevem um método de se chegar a uma conclusão comum entre as partes envolvidas quanto a uma situação especificamente delas, tomadas de um sentido percebido ou revelado no fim da experiência. Contudo, isso terá mais significado ao fim das próximas linhas.

3. A LINGUAGEM, O MÉTODO E O DIREITO.

O direito é linguagem, neste sentido, Calmon de Passos (2001, p.63-64) assevera o seguinte:

O Direito, mais que qualquer outro saber, é servo da linguagem. Como Direito posto é linguagem, sendo em nossos dias de evidência palmar constituir-se de quanto editado e comunicado, mediante a linguagem escrita, por quem com poderes para tanto. Também linguagem é o Direito aplicado ao caso concreto, sob a forma de decisão judicial ou administrativa. Dissociar o Direito da Linguagem será privá-lo de sua própria existência, porque, ontologicamente, ele é linguagem e somente linguagem.

Sendo a linguagem aferível fenomenologicamente, é o direito também, e pelos mesmos motivos. Ademais, destaca-se do fenômeno da comunicação, pois o direito causa efeitos, em que se legitima até mesmo a violência.

Assim, desenvolveu-se formas de se interpretar o direito que derivam, por exemplo, de sua eventual perfeição natural ou imperfeição positiva, com as quais essa linguagem, o direito, é capaz de se impor fundado em algum pressuposto racional.

E é aqui que coloco a partícula do método de Brecht, a qual tramamos anteriormente. Não propriamente na capacidade de se interpretar o direito e sim na necessidade de projetá-lo para fora do normador, em uma prática repleta de intenções e sentidos.

Se estamos diante de uma forma de carregar o *expressar-se* de intenções, não nos restaria a possibilidade de inferi-la por métodos “Artísticos” que trazem justamente essa finalidade?

Perseguir esta resposta me colocou diante da possibilidade de pensar o *dizer o direito* de mais formas. E neste texto aponte para duas, ao indicar outros objetos.

A primeira, impregnada de relações e sentidos operacionalmente fechados em sua tentativa processual de reprodução da realidade. Incapaz de assumir o desafio de transformar demandas sociais em demandas jurídicas, por não as perceberem cadenciadas nesse seu microssistema. Seria então, uma relação que só assumi a suposta predisposição de ser impessoal e assim, obriga-se a aplicar normas generalizantes. É algo feito para ser visto pelo público, que, por empatia com seus personagens, se satisfaz sem levar em conta determinados fatores que neste método se calam, pois seu fim, narrativo e filosófico, já está escrito, já foi vivido e é apenas reproduzido como se fosse idêntico ao modelo generalizante ao qual se apegam. É a norma apresentada de tal modo que lhe resta apenas a reprodução.

A segunda, que ao contrário estimula uma atitude crítica. É propícia ao raciocínio e à análise. Tem que ser aberta a inserção de fatos e narrativas bem como disposta a construção de novos significantes e soluções. E que, para isso, propõe técnicas de integração de discursos

que a derivam em um meio capaz de se formular didáticas, ao referir seus significados das interações dialéticas das partes. Fundada no sentido ao qual aquela norma se refere e não na norma, que daquilo é apenas uma referência. Algo que será feito pelos comunicantes, derivado de uma integração com a sociedade em que se dá.

Podemos intitular a primeira forma de se dizer o direito de *Dramática Aristotélica*, e a segunda de *Épica Brechtiana*.

4. CONCLUSÃO

A possibilidade de reprodução da vida no direito é cada vez mais reduzida na medida em que a reprodução do mundo tem aumentado progressivamente de dificuldade. E é precisamente a consciência deste fato que me levou em busca de novos processos.

O processo que analiso deriva do fato da norma ser uma linguagem a qual convém uma plataforma em que sua intenção comunicativa disponha de meios abertos de construção recíproca de objetos e métodos, propiciando integração didática e abertura operacional ao *dizer o direito*.

Ao que indicam as pistas averiguadas até aqui, esta plataforma pode ter um norte brechtiano. Contudo, saber a direção é só parte de uma jornada, na qual o mapa deve ser redigido pelo caminho, pois a dinâmica jurídica “(...) *é assim há muito tempo. É natural então? Não, não é natural. É assim agora, é assim há muito tempo, mas, por exemplo, não é assim desde sempre.*” (B.B. 1988).

BIBLIOGRAFIA:

ARISTOTELES. ÉTICA A NICÔMACOS, Tradução do grego, introdução e notas e Mário da Gama, Editora Universidade de Brasília, 1985

_____. Poética, trad. de E. Schlesinger, Bs. Aires, 1947, 1950 y 1963.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral. Campinas, SP: Hucitec, 1995.

BARTHES, Roland. Escritos sobre teatro. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BENJAMIN, Walter. (2017). *Ensaio sobre Brecht*. Trad. Cláudia Abeling. 1ª Edição. São Paulo: Boitempo.

BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980. Edição Ecumênica.

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

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

BRECHT, Eugen Berthold Friedrich. Editado por: Suhrkamp: Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 22-1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988. (Seleção e tradução: Luciano Gatti). Artefilosofia. Ouro Preto. nº 14, julho. 1988

_____, Gesammelte Gedichte, 1976, ed. Suhrkamp, Frankfurt/Main (4 volumes);

_____, Estudos sobre teatro: coletados por Siergfried Unseld; tradução de Fiana Pais Brandão – Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro 1978.

CASTRO. Fábio Fonseca de. (2014). Linguagem e comunicação em Heidegger. Editora Galaxia (São Paulo, Online), n. 27, p. 85-94, Junho.

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

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

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

GALEANO, Eduardo. (1997.). O livro dos abraços. Tradução Eric Nepomuceno. Porto Alegre: Editora L&PM.

GELVEN, Michael (1989). A commentary on Heidegger's Being and Time. DeKalb, Northern Illinois University Press.

HEIDEGGER, Martin. (1976 [1927]). "Sein und Zeit". In: Gesamtausgabe. Frankfurt, Vittorio Klostermann, II vol. Parcialmente traduzido por Fábio Fonseca de Castro

_____, (2005). SER E TEMPO, Parte 1. Trad. De Márcia Sá Cavalcante Schuback. 15ª Edição. Editora Vozes.

_____, (2006). Prolégomènes à l'histoire du concept de temps. Tradução para o francês de Alain Boutot. Paris, Gallimard.

PASTA, José Antônio. TRABALHO DE BRECHT. Editora 34. 2ª Edição. 2010.

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

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. Palestra ministrada em 9 de setembro de 1966 e publicada em *Ita Humanidades*, v. 3, p. 47-53 em 1967.

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

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

Investigações Filosóficas. Edição bilíngue Alemão/Portugues. Apresentação Tradução e notas João José R. L. de Almeida. WT. WITTGENSTEIN TRANSLATIONS.

FONTES DAS ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 e 2: “O grito mudo”. POTY, Vanja. CONCEITO DE GESTUS E TÉCNICA DE CONSTRUÇÃO. Revista Performatus. Ano 1/Nº6/Set 2013.