

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS
CIÊNCIAS JURÍDICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DIREITO
NÍVEL MESTRADO**

CÉSAR VERGARA DE ALMEIDA MARTINS COSTA

**DIREITO E LITERATURA:
A COMPREENSÃO DO DIREITO COMO ESCRITURA
A PARTIR DA TRAGÉDIA GREGA**

**SÃO LEOPOLDO
2008**

CÉSAR VERGARA DE ALMEIDA MARTINS COSTA

DIREITO E LITERATURA:
A COMPREENSÃO DO DIREITO COMO ESCRITURA
A PARTIR DA TRAGÉDIA GREGA

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção título de Mestre, em Direito Público pelo Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

Área de concentração: Direito Público

Orientador: Profº Dr. José Carlos Moreira da Silva Filho

SÃO LEOPOLDO

2008

M385d Martins Costa, César Vergara de Almeida
Direito e literatura: a compreensão do direito com escritura a partir da tragédia grega / por César Vergara de Almeida Martins Costa. – 2008.
146 f. : il. ; 30cm.

Dissertação (mestrado) -- Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Direito, 2008.
"Orientação: Prof. Dr. José Carlos Moreira da Silva Filho, Ciências Jurídicas."

1. Direito - Literatura. 2. Literatura - Interpretação - Tragédia Grega. 3. Obrigação. 4. Constituição. 5. Justiça. I. Título.

CDU 34:82

CÉSAR VERGARA DE ALMEIDA MARTINS COSTA

DIREITO E LITERATURA:
A COMPREENSÃO DO DIREITO COMO ESCRITURA
A PARTIR DA TRAGÉDIA GREGA

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção título de Mestre, em Direito Público pelo Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade do Vale do Rio dos Sinos.
Área de concentração: Direito Público

Aprovado em 29 de outubro de 2008.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Carlos Moreira da Silva Filho - UNISINOS

Prof. Dr. Álvaro Felipe Oxley da Rocha - UNISINOS

Prof^a. Dr^a. Clarisse Beatriz da Costa Söhngen - PUCRS

*"Para Vivian, Camila e César Jr.
Em memória de meu pai, Cláudio Afonso de Almeida Martins Costa, grande
contador de histórias e quem primeiro despertou em mim o amor pela arte."*

*“Somente eu inoculei a estes que nos rodeiam
tal sabedoria, ao emprestar-lhes
o pensamento e o conceito da arte; de tal
modo que aqui/
agora todo mundo filosofa, e administra
a casa e o pátio, o campo e os animais
com mais inteligência que nunca:
continuamente investiga e reflete
por quê?, para quê?, quem?, de onde?,
como?, o quê?/
aonde isto chegou, quem me tirou aquilo?”
Aristófanes*

RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo a afirmação do Direito como “escritura”, que é ao mesmo tempo transgressora e conservadora da tradição jurídica. Para tanto, parte-se da aproximação do direito à literatura, investigando-se, mais precisamente, as relações que se estabelecem entre a tragédia grega e o direito. Nessa senda, investiga-se o panorama geral em que se inserem os estudos que aproximam o direito da literatura e vice-versa, e visita-se a poética aristotélica para, então, examinarem-se as características do gênero e do homem trágicos. São investigados conceitos básicos da Grécia Antiga – os conceitos de *physis*, *ethos*, *nomos*, *hamartia*, *hybris*, *themis* e *diké* - e, então, a passagem das estruturas de pré-direito ao direito que se desvela nos mitos gregos e, por consequência, no gênero trágico, com base nos estudos de Louis Gernet e Vernant. Identificada, a partir da Poética Aristotélica, a *mimesis* ínsita à literatura, e, reconhecida a tragédia como evento que coincide com a afirmação da democracia grega e, portanto, com o traçado dos esboços da vontade humana, percebem-se os laços que ligam, ontologicamente, a tragédia e o princípio jurídico (a palavra que obriga). A partir de então, afirma-se a ocorrência de uma *mimesis* inerente ao próprio texto legal - uma variação do imaginário que está presente no direito objetivado - e que, portanto, precisa ser desvelada para que se faça a Justiça no caso concreto. Trata-se, assim, da afirmação do direito como prática interpretativa e, ao mesmo tempo, como escritura criativa. Afirma-se, assim, que o verdadeiro direito é escritura, na medida em que, como prática interpretativa, não pode trabalhar o instituído sem instituir: o direito - enquanto prática interpretativa constante - labora num permanente aflorar da língua, e o saber jurídico constantemente se renova através dos julgamentos que aproximam o texto, como projeto, da historicidade dos fatos que o comprimem. Portanto, não há incompatibilidade entre a reflexividade infinita que a literatura impõe ao saber e aquela que o direito - como literatura - impõe às suas formas instituídas, ou seja: a escritura do direito trabalha com o instituído, mas é permanentemente instituinte. Conclui-se, desse modo, que direito é “escritura” criativa e igualmente comprometida com a tradição, que convive incessantemente com as ambigüidades intrínsecas à própria linguagem. Escritura que se debate com uma “*mimesis*” própria das variações imaginativas que a lei opera sobre a realidade na elaboração de um projeto social e que, exatamente por isso, ao ser ao mesmo tempo “ação” e “imitação” é, em si própria, dramática.

Palavras-chave: Direito. Pré-direito. Literatura. Interpretação. Escritura. Tragédia Grega. *Physis*. *Ethos*. *Nomos*. *Hamartia*. *Hybris*. *Themis*. *Diké*. Poética. Aristóteles. *Mimesis*. Obrigação. Constituição. Justiça.

ABSTRACT

The main objective of the present dissertation is the affirmation of the Law as “scripture”, which is, at same time, transgressor and conservative of the juridical tradition. In order to state so, one has to approach the Law to the Literature, more precisely investigating the relations that have been established between the Greek tragedy and the Law. This way, one has to investigate the general panorama in which the studies that approximate law and literature (and vice-versa) are inserted, and the Aristotelic poetics is visited in order to allow the gender and the tragic man characteristics to be examined. Basic concepts of the ancient Grece are herewith investigated – such as *physis*, *ethos*, *nomos*, *hamartia*, *hybris*, *themis* e *diké* – as well as the passage of the pre-law structures to the law itself which are unveiled in the Greek myths and, consequently, in the tragic gender based on studies signed by **Louis Gernet** and **Vernant**. Identified since the Aristotelic poetics, the *mimesis* inserted into Literature, and tragedy being recognized as an event that coincides with the affirmation of the Greek democracy, and, therefore, with the sketches traced on Human Will, one can perceive the ties that ontologically link the tragedy to juridical principle (the words that obligate). From then on, one can state the occurrence of the inherent “*mimesis*” to the legal text itself –a variation of the imaginary which is present on the *objective law* - which, once more, must be unveiled in order to allow justice in a concrete modus. It is, therefore, the affirmation of the law as an interpretative practice as well as a creative scripture. This way, one can state that the true law is a scripture by means of an interpretative practice that cannot operate the *instituted* without *instituting*: the law – while considered as a constant interpretative practice–, laborites in a permanent leveling of the language and the juridical wisdom constantly renovated through the judgments that approach the text, as a project, to the historicity of the facts that compress it. Therefore, there is no incompatibility between the infinite reflexivity that the literature imposes when taking knowledge and the one that the law, as literature, imposes to its instituted forms; i.e., the scripture of the law works with the instituted, although being permanently instituting. This way, one can conclude that the law is a creative “scripture”, equally compromised with the tradition, which cohabitates incessantly with the intrinsic ambiguities of the language itself; scripture that debates with the “*mimesis*” which is a characteristic of the imaginative variations that the law operates upon reality when elaborating a social Project that, exactly for the same reason, being “action” and “imitation” at once, is, in itself, dramatic.

Key-words: Pre-law. Literature. Interpretation. Scripture. Greek Tragedy. Physis. Ethos. Nomos. Hamartia. Hybris. Themis. Diké. Poetics. Aristotle. Mímesis. Obligation. Constitution. Justice.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 DIREITO E LITERATURA	11
2.1 COMEÇANDO PELA ETIMOLOGIA	14
2.2 ASPECTOS HISTÓRICOS.....	15
2.2.1 O Princípio	15
2.2.2 O Alvorecer do Século XX – Louis Gernet, G. Smith, Benjamin Cardozo e John Henry Wigmore	16
2.2.3 Os Anos 70. “Direito e Literatura”: a Afirmação do Movimento Universitário Norte-Americano	19
2.2.3.1 <i>Richard Weisberg</i>	19
2.2.3.2 <i>Richard Posner – a Integridade Estética da Literatura</i>	33
2.2.3.3 <i>James Boyd White – o Direito como Retórica</i>	37
2.3 OS DESDOBRAMENTOS DO MOVIMENTO NORTE-AMERICANO.....	40
2.3.1 Ronald Dworkin – a Hipótese do Romance em Cadeia	41
2.3.2 Samuel Weber, Martha Nussbaum, Stanley Fish, Ian Ward, Robin West, Owen Fiss - Outros Enfoques no Movimento Americano	43
2.4 “DIREITO E LITERATURA ALÉM DOS ESTADOS UNIDOS”	44
2.4.1 Bélgica - François Ost	45
2.4.2 França	50
2.4.2.1 <i>Jacques Derrida – A Desconstrução do Direito</i>	50
2.4.2.2 <i>Philippe Malaurie</i>	51
2.4.2.3 <i>Anne Teissier-Ensminger - La Beauté du Droit</i>	53
2.5 CANADÁ – IOANNIS PAPADOPOULOS	56
2.6 BRASIL.....	58
3 TRAGÉDIA GREGA CLÁSSICA	63
3.1 O MUNDO GREGO – <i>PHYSIS, ETHOS, NOMOS, HYBRIS, HAMARTIA, DIKÉ</i>	63
3.2 ORIGENS DA TRAGÉDIA.....	74
3.3 A <i>POÉTICA</i> DE ARISTÓTELES.....	81
4 AS RELAÇÕES ENTRE TRAGÉDIA E DIREITO	103
4.1 CONFLITO, AMBIGÜIDADE, ROMPIMENTO DA ORDEM E ESBOÇO DA VONTADE: A TRAGÉDIA DESVELA O JURÍDICO	103

4.2 O DIREITO COMO ESCRITURA QUE DESVELA A “MIMESIS” INTRÍNSECA AO TEXTO LEGAL.....	118
5 CONCLUSÃO	126
REFERÊNCIAS.....	135

1 INTRODUÇÃO

Dissertar sobre direito e literatura é lançar-se em um saboroso caminho e, paradoxalmente, em uma árdua trilha. A literatura nos convida ao devaneio, nos transporta ao mundo do “possível”¹, e nela é preciso tomar cuidado para manter os pés na senda da concretude, em que pese esteja ela aberta à pluralidade das significações da vida em sociedade. O direito - tal como é corriqueiramente tratado e estudado no mundo ocidental a partir dos rigorosos parâmetros positivistas - nos encurrala, por vezes, numa racionalidade instrumental que não cede espaço à poesia, diante de seu atrelamento à mera descritividade. É preciso tomar cuidado para não transformar o direito em uma simples técnica desprovida do poético e, por conseqüência, afastada do humano. Essa ambigüidade, que aflige aqueles que se propõem a examinar criticamente o fenômeno jurídico, é, ao mesmo tempo, desafiante e perturbadora.

A pesquisa inicia mirando o que vem acontecendo naquilo que se tem chamado de Movimento “*direito e literatura*”. Vários autores têm se dedicado ao estudo das relações possíveis entre direito e literatura, dentre eles merecendo especial destaque os juristas americanos. A presente pesquisa não tem a pretensão de esgotar os múltiplos enfoques que têm sido dados ao tema. Todavia, são investigadas as abordagens oferecidas pelos principais nomes do Movimento americano “*Law and Literature movement*”, sobretudo na divisão de correntes que se estabelece entre os que vêem o direito *na* literatura e os que vêem o direito *como* literatura. São investigadas, nessa senda, as posições adotadas por autores europeus e, no Brasil, é visitada a obra de Eliane Botelho Junqueira. Esse primeiro momento da dissertação visa à demonstração da importância do diálogo estabelecido entre os campos do jurídico e do literário.

O segundo momento da pesquisa trata especificamente de conceitos fundamentais presentes na sociedade grega quando do advento da Tragédia (séc. V

¹ Veja-se, a propósito: OST, François. *Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico*. Tradução de Paulo Neves. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005. p. 13. (Coleção Díke, 108). [...] enquanto a literatura libera os possíveis, o direito codifica a realidade, a institui por uma rede de qualificações convencionadas, a encerra num sistema de obrigações e interdições.”

a. C). São, neste ponto, examinadas não só as origens da tragédia como gênero literário, mas também as estruturas presentes na sociedade grega que apontam para a existência de uma elaboração jurídica da qual a tragédia vai necessariamente se ocupar. Busca-se, assim, demonstrar que o grande tema do qual se ocupa a tragédia grega é o processo de afirmação da *polis* que se estrutura no desdobramento de estruturas de pré-direito em estruturas de direito. Para tanto, a pesquisa visita, como não poderia deixar de ser, a Poética aristotélica e, igualmente, ampara-se nos estudos desenvolvidos por Vernant² e Gernet³. São, por conseqüência, examinadas as características da tragédia como gênero literário singular e, igualmente, a significação do homem trágico.

Investigadas algumas das principais relações possíveis entre direito e literatura e, igualmente estudados o gênero e o homem trágicos, a pesquisa se encaminha para o diálogo entre a tragédia e o direito para, enfim, afirmar a possibilidade do direito *como* “escritura” criativa e igualmente comprometida com a tradição, que convive incessantemente com as ambigüidades intrínsecas à própria linguagem. Escritura que se debate com uma “*mimesis*” própria das variações imaginativas que a lei opera sobre a realidade na elaboração de um projeto social e que, por isso mesmo, ao ser, ao mesmo tempo, “ação” e “imitação” é, em si própria, dramática.

² VERNANT, Jean-Pierre. O momento histórico da tragédia Grega. Tensões e ambigüidades na tragédia grega. Esboços da vontade na tragédia grega. In: _____; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 1-52.

³ GERNET, Louis. *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce: étude sémantique*. 22. édition. Paris: Éditions Albin Michel, 2001. 467 p.

2 DIREITO E LITERATURA

Direito e literatura inserem-se nas áreas do conhecimento que, do ponto de vista acadêmico, convencionou-se chamar de “Ciências Humanas”. Embora essa classificação possa ser questionada, e passe pela própria discussão acerca do conceito de ciência, optou-se por iniciar o percurso utilizando a expressão “ciências humanas” que são aqui assim entendidas como as áreas do conhecimento e da expressão que tem como epicentro a condição humana e suas implicações no tempo e no espaço.

O diálogo entre o direito e literatura tem se apresentado como um novo espaço transdisciplinar que tenta viabilizar a obtenção de respostas para questionamentos tais como: O que é o direito? Quem deve obedecê-lo? Por que deve? O que é a Justiça? O que pode a literatura?

Como esclarece Barretto, *“a hipótese desenvolvida pelos estudos contemporâneos, que levam a rubrica geral de Direito e Literatura é a de que se encontram analisados e descritos na imaginação literária, de forma mais viva que na própria doutrina, os fundamentos da ordem jurídica, seus mecanismos e significados simbólicos”*.⁴

A aproximação entre o direito e a literatura tem se dado, basicamente, através de quatro campos transdisciplinares, que, Malaurie⁵ assim classifica:

a) *o direito na literatura*: campo no qual se busca identificar na literatura a representação de temas jurídicos, tais como a própria idéia de direito, de

⁴ BARRETTO, Vicente de Paulo. *Philia, autocracia e legitimidade*. In TRINDADE, André Karam; GUBERT, Roberta Magalhães; COPETTI NETO, Alfredo et. al. (Org.). *Direito & Literatura: reflexões teóricas*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008. p.117.

⁵ MALAURIE, Philippe. *Droit et Littérature: une anthologie*. Paris: Cujas, 1997. p. 7: “Il y a plusieurs manières – au moins quatre – d’envisager les rapports entre la littérature et le droit: 1º) le droit de la littérature: la propriété littéraire, la responsabilité civile de l’écrivain et le droit de La presse – diffamation, injure; 2º) le droit comme littérature, les qualités littéraires du droit; 3º) le droit compare à la littérature, qu’on pourrait aussi nommer la structure littéraire du droit: la comparaison des methods littéraires et juridiques; 4º) le droit dans la littérature: la façon don’t la littérature se représente la loi, la justice et les grands problems du droit. Il s’agit dans ce livre du droit dans la littérature, ce qui a diverses acceptions”.

lei, justiça, liberdade, propriedade, crime, pena, herança, e as próprias instituições judiciárias e institutos processuais que configuram o sistema jurídico. Trata-se do exame do próprio direito presente nas obras literárias, de que é exemplo o estudo feito pelo professor Ost acerca da temporalidade do contrato na obra “O mercador de Veneza”, de Shakespeare.⁶

- b) *o direito como literatura*: campo pelo qual se buscam identificar os aspectos literários do texto jurídico através da utilização de métodos específicos da crítica literária. É o estudo do próprio direito afirmado por meio de práticas da crítica literária que auxiliam na compreensão e na aplicação do direito, de suas instituições e decisões, bem como a compreensão do próprio conceito de Justiça. Por isso, essa área de conexão entre o direito e a literatura privilegia o papel do intérprete e da obra, através da visitação do direito como literatura. Como esclarece Chueiri, nesse campo, a ênfase se dá na forma narrativa da obra que pode servir para compreender a narrativa jurídica desvelada nas sentenças judiciais, por exemplo.⁷
- c) *o direito comparado à literatura*: campo que se dedica ao exame comparativo dos métodos jurídicos e literários ou, ainda, da estrutura literária do direito.
- d) *o direito da literatura*: campo em que são estudadas questões jurídicas pertinentes ao direito de autoria, a propriedade intelectual, a liberdade de expressão, a responsabilidade civil do escritor e as questões concernentes à injúria, difamação e calúnia na obra literária.⁸ Trata, em síntese, da normatização jurídica das obras literárias.

A aproximação do direito à literatura coloca em relevo o papel do intérprete. Interpretação e narrativa formam um binômio essencial à compreensão do direito (CHUEIRI).⁹ Tal aproximação tem conseqüências importantes no desenvolvimento de uma própria teoria da Justiça. A argumentação jurídica e a atividade interpretativa

⁶ MALAURIE, Philippe. *Droit et Littérature: une anthologie*. Paris: Cujas, 1997. p. 108.

⁷ CHUEIRI, Vera Karam de. Direito e literatura. In: BARRETTO, Vicente de Paulo (Org.). *Dicionário de filosofia do direito*. São Leopoldo: Editora Unisinos; Rio de Janeiro: Renovar, 2006. p. 235.

⁸ *Ibid.*, p. 117.

⁹ CHUEIRI, Vera Karam de. Direito e literatura. In: BARRETTO, Vicente de Paulo (Org.). *Dicionário de filosofia do direito*. São Leopoldo: Editora Unisinos; Rio de Janeiro: Renovar, 2006. p. 117.

passam a ser vistas como práticas interpretativas que dão espaço à criatividade, obviamente balizadas por valores que são, em primeiro plano, estéticos, o que traz consigo a idéia de que a interpretação não é apenas um método a serviço do jurista, mas é constitutiva do próprio conceito de direito: Direito é interpretação.

Além disso, a visão do direito *como* interpretação, que se possibilita pela aproximação entre o direito e a literatura, amplia os horizontes do direito, que deixa de ser meramente descritivo (positivismo jurídico) e abre espaço para as dimensões narrativas e prescritivas que estão associadas à história. Tal constatação está vinculada à tradição hermenêutica segundo a qual a narrativa se situa intermediariamente entre o ponto de vista descritivo e o ponto de vista prescritivo acerca da ação: narrar é situar-se entre a descrição e a prescrição acerca da ação. Nessa senda, através da aproximação do direito com a narrativa é possível compreendê-lo para além de sua descrição, política e eticamente, uma vez que “a teoria narrativa pode, genuinamente, mediar entre descrever e prescrever, na medida em que alarga o campo da ação (da prática) e antecipa considerações éticas na própria estrutura do ato de narrar” (CHUEIRI).¹⁰

O encontro do Direito com a Literatura, e vice-versa, se descortina numa ótica de transdisciplinaridade que, muito além de estabelecer um diálogo horizontal “entre” disciplinas (interdisciplinar) se constrói numa perspectiva de abertura e tolerância que não se intimida diante do novo e do imprevisível, que vai além da mera troca de conhecimentos pois, transitando pelas disciplinas em idas e vindas recorrentes, afirmam o conhecimento que pressupõe a fronteira entre disciplinas como espaço de troca e construção e não como obstáculo, espaço que visa à integração dos saberes e não sua fragmentação.¹¹

¹⁰ CHUEIRI, Vera Karam de. Direito e literatura. In: BARRETTO, Vicente de Paulo (Org.). *Dicionário de filosofia do direito*. São Leopoldo: Editora Unisinos; Rio de Janeiro: Renovar, 2006. p. 234.

¹¹ Vide, a propósito da questão da transdisciplinaridade: SOUSA, Ielbo M. Lôbo de; FOLMANN, José Ivo. (Org.) *Transdisciplinaridade e Universidade: Uma proposta em construção*. Unisinos, 2003, 127 p.

2.1 COMEÇANDO PELA ETIMOLOGIA

A palavra literatura é de origem latina e provém do vocábulo “*litterae*” habitualmente traduzido por “letras”. Os gregos utilizavam o vocábulo “*gramamatikke*”. No mundo clássico, a literatura é freqüentemente reconhecida como “poética”, ou “arte poética”, dela tendo tratado Aristóteles (Poética), Horácio (*Ars Poetica - Epistula ad Pisones*), e Longino ou Dionísio (Tratado sobre o Sublime, cuja autoria é bastante discutível).¹²

Por sua vez, a palavra direito, de controvertida origem, é geralmente tida como derivada do latim “*directus*”, particípio passado do verbo “*dirigere*”, ou da expressão “*de rectum*”, atribuída à situação em que o fiel de uma balança apresentava-se de forma perpendicular ao solo.

Da raiz latina derivaram “*diritto*” (italiano), *derecho* (espanhol), *droit* (francês), *dret* (alemão), *drech* (*occitano*). Na língua portuguesa, o vocábulo evolui de “*directo*” (1277) para “*dereyto*” (1292) até aparecer na forma atual “*direito*” a partir do século XVIII.

Na matriz germânica, a palavra “*rihit*” originou o vocábulo “*right*” (inglês) e “*recht*” (alemão), provavelmente por influência do indo-europeu “*reg-to*”, próximo ao latim “*rectus*” com significação de “andar em linha reta”. Atualmente, os países da “*Common Law*” se valem das expressões “*law*” e “*rights*”, a primeira significando o direito como tal, ou seja, como sistema de direitos, e a segunda, como “os direitos” que o próprio direito reconhece.

De outro lado, no direito romano aparece, ainda, a palavra “*ius*” como sinônimo do direito objetivo e subjetivo: “*ius est norma agendi*” e “*ius est facultas agendi*”.

¹² Ver ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão; Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

No mundo grego, a palavra “*diké*” (justiça, lei, pena, direito), remetia à concepção de direito vinculada à de Justiça¹³: pedia-se “*diké*”, espalhava-se “*diké*”, através do processo de “*contradição*”. O Juiz era o “*dikastes*” e o Tribunal, o “*dikasterion*”.¹⁴ A palavra “*themis*”, por sua vez, significava a lei do soberano.

2.2 ASPECTOS HISTÓRICOS

O diálogo entre direito e literatura remonta à própria história dos primeiros textos jurídicos. Aspectos literários são encontrados, por exemplo, no Deuterônimo. Contudo, o estudo do direito por meio de textos literários tomou fôlego no início do século XX, através de autores como Cardozo, Wigmore e Gernet, vindo, posteriormente, a desaguar no efervescente Movimento “direito e literatura”. A evolução histórica desse Movimento merece, pois, ser examinada.

2.2.1 O Princípio

Em que pesem suas diferenças etimológicas, o direito e a literatura, ao longo da história, sempre estiveram profundamente conectados, já que, de um modo ou de outro, ambos funcionam, intencionalmente ou não, como espelhos privilegiados da sociedade.¹⁵

Assim, nos primórdios da história humana (a história que se inicia com a escrita), é difícil estabelecer um corte profundo entre as duas áreas. Os primeiros documentos históricos que refletem o Direito são, antes de tudo, obras de maestria literária e simbólica, que geralmente contém um prólogo de estrutura narrativa e poética que narra o momento e as condições que ensejaram a produção da norma

¹³ FERRAZ, Tércio Sampaio. *Introdução ao Estudo do Direito*. São Paulo: Atlas, 1994. p. 32.

¹⁴ JONES, Peter V. (Org.). *O mundo de Atenas: uma introdução à cultura clássica ateniense*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 372.

¹⁵ Veja-se, mais uma vez, OST, François. *Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico*. Tradução de Paulo Neves. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005. p. 24 (Coleção Díke, 108). “Entre direito e literatura, decididamente solidários por seu enraizamento no imaginário coletivo, os jogos de espelho se multiplicam, sem que se saiba em última instância qual dos dois discursos é ficção do outro.”

ou conjunto de normas. Por outro lado, os grandes textos literários, a exemplo das tragédias gregas – a quem Aristóteles atribuía a condição de arte poética maior – ocupam-se fundamentalmente, do princípio jurídico.¹⁶

Com efeito, o que têm em comum o Código de *Hamurabi* (1760 a.c), a *Torá*, a legislação *Mosaica*, o *Arthashastra* (400 a.c) e o *Manusmriti* (100 a.c) indianos é, antes de sua carga normativa, o sublime de sua linguagem poética.

Note-se: o próprio Deuterônimo se inicia com o “Discurso de Moisés na Planície do Jordão” em que, poeticamente, o profeta adverte: “Não torcerás o juízo, não farás acepção das pessoas nem tomarás peitas; porquanto a peita cega os olhos dos sábios e perverte as palavras dos justos”.¹⁷

Portanto, ao contrário do que se possa pensar, o entrelaçamento entre “Direito e Literatura” não é algo novo ou recente. O que há de relativamente novo é o estudo sistemático desse entrelaçamento, cuja importância, em termos teóricos, situa-se no início do Século XX, como se verá.

2.2.2 O Alvorecer do Século XX – Louis Gernet, G. Smith, Benjamin Cardozo e John Henry Wigmore

Na França da primeira metade do século passado, Louis Gernet teve, sem dúvida, papel precursor no estudo aprofundado do direito através de textos literários, no caso, especificamente, da literatura clássica grega. Sua obra “*Recherches sur Le développement de La pensée juridique et morale em Grèce*”¹⁸, editada por Ernest Leroux em Paris no ano de 1917 é um marco na transdisciplinaridade direito-literatura, na medida em que, para afirmar sua tese central – a da existência de um pré-direito precedente ao direito que se satisfaz pelo Estado – Gernet visita, com maestria, os textos de Homero, Hesíodo e os trágicos gregos. Essa metodologia de

¹⁶ Vejam-se, principalmente, A trilogia dos Átridas – Oresteia – de Ésquilo e as tragédias dos Labdácidas, sobretudo a Antígona de Sófocles.

¹⁷ ALTAVILA, Jayme de. *Origem dos direitos dos povos*. 5. ed. São Paulo: Ícone, 1989. p. 24.

¹⁸ GERNET, Louis. *Recherches sur Le développement de la pensée juridique et morale em Grèce* Paris: Ernest Leroux, 1917. 464 p. (Estude sémantique).

pesquisa é referendada na obra “*Droit et Institutions en Grèce Antique*”¹⁹ que, vindo a público apenas no ano de 1968, ou seja, um quinquídio após a publicação da primeira, confirma o comprometimento de Gernet com uma pesquisa sobre o direito que vai além dos limites dos textos técnicos jurídicos. Na segunda obra citada, o pré-direito e o direito grego são visitados na literatura grega: analisando temas literários como mito do Banquete de Tântalo, o episódio da Espada de Heitor na *Iliada*, O sacrifício dos reis de Atlântida, O calcanhar de Aquiles, A maldição de Althaia e outros, Louis Gernet estuda as instituições do direito grego e seus princípios.

Aproximadamente no mesmo período aparece a obra de Smith “*The Administration of justice from Hesiod to Solon*” datada de 1924 e que, publicada na *Revue des Études Grecques*, tomo 38 no ano de 1925, confirmando a dedicação de autores da língua inglesa em pesquisa que necessariamente pressupunha o exame da literatura grega para a compreensão do direito e sinalizando uma tendência que, posteriormente, desaguaria no hoje festejado Movimento “direito e literatura” protagonizado, em primeira mão, pelos juristas norte-americanos.

De fato, nos Países do “*Common Law*”, o enlace entre o jurídico e o literário é, mais evidente, justamente porque o sistema do “*Common Law*” se baseia na narrativa dos precedentes, o que consagra um elemento épico intrínseco ao próprio funcionamento da Justiça. Com efeito, tanto os Juízes quanto os advogados dependem, ali, da narração dos julgados precedentes e talvez, por isso, o Movimento “direito e literatura” tenha encontrado, nos Estados Unidos, solo tão fértil.

Na tradição norte-americana, as figuras precursoras são, de um lado, o conhecido Juiz da Suprema Corte, Cardozo (1870-1938) e, de outro, Wigmore (1863-1943)²⁰, cujas obras influenciaram diretamente o surgimento, já na segunda metade do séc. XX, do importante Movimento “*Law and Literature*” que, desde os anos 70, se afirma no seio das Universidades Norte-Americanas.

¹⁹ GERNET, Louis. *Droit et Institutions en Grèce Antique*. Paris: Librairie François Maspero, 1968. 330 p.

²⁰ Ver, a respeito; SIMONIN, Anne. Mais qui est Richard H. Weisberg. *Droit et Littérature: nouvelles réflexions sur la question juive. Raisons Politiques*, Paris, n. 27, p. 11-36, ago. 2007.

Já em 1925, Cardozo publicou o artigo “*Law and Literature*”, no “*The Yale Review*”, no qual se dedicava a descrever o “estilo” judiciário, afirmando a existência de um elo consubstancial entre *a forma* e o *fundo* da decisão judicial, asseverando que a forma não era qualquer coisa agregada ao fundo como um simples ornamento protuberante, pois os dois – forma e fundo – são unidos de modo inseparável. Daí, a idéia de que a força que nasce da forma e a fraqueza que resulta da sua ausência são, na verdade, qualidades de fundo da decisão. Cardozo enfrenta a questão “o que é um grande caso?”, afirmando que “é uma idéia falsa e paralisante considerar que os casos são grandes simplesmente, ou principalmente, em razão de sua natureza. Os casos são grandes pelo que nós fazemos deles”.²¹

A importância de Cardozo é indiscutível, sobretudo, por ter afirmado a idéia de que um julgamento não poderia ser fruto de uma decisão política autoritária, mas sim uma decisão que, para se impor, deveria convencer os outros juízes e conquistar sua autoridade no seio da comunidade a que se remete. Justamente sob esse prisma é que a literatura ganha fôlego na atividade judicial de Cardozo: “uma opinião judiciária deve possuir as mesmas qualidades de um romance bem escrito”²² As bases da corrente “*Law as Literature*”, estavam, então, lançadas em solo norte-americano.

De outro lado, coube a Wigmore - cuja importância não tem sido tão destacada como a do festejado juiz Cardozo - a primeira incursão sistemática no intuito de responder o que pode a literatura nos falar acerca do direito. Em 1900 Wigmore publicou a “*List of legal Novels*” - lista dos romances judiciais – a que se seguiram outras nos anos de 1908 e 1922. Wigmore definia os romances judiciais – legal novels – em sentido estrito: tratava-se, invariavelmente, de um romance em língua inglesa, ou um romance em língua estrangeira, obrigatoriamente traduzido para o inglês: uma peça de teatro ou poema não entravam na categoria na qual o romance era tolerado.

²¹ SIMONIN, Anne. Mais qui est Richard H. Weisberg. Droit et Littérature: nouvelles réflexions sur la question juive. *Raisons Politiques*, Paris, n. 27, p. 14, ago. 2007. (tradução nossa).

²² *Ibid.*, p. 14.

Como esclarece Simonin²³, Wigmore classificava os romances judiciais em quatro categorias: a) processo, b) retrato-típico de juristas, c) procedimento, d) pontos de direito. A classificação de Wigmore é criticada por Simonin que considera que os livros se rebelam contra esse “encaixotamento” cujos fins utilitaristas contaminados de puritanismo são descartados pela literatura. De qualquer forma, a lista de Wigmore tem a relevância de, no início do séc. XX possibilitar o direcionamento do olhar dos juristas norte-americanos para o direito na literatura. Sua obra foi juntamente com a de Cardozo um dos pilares do Movimento “*Law and Literature*” e da própria obra de Weisberg que hoje desponta como um dos mais importantes nomes do Movimento norte-americano.

De fato, “se a poética como forma vem de Cardozo, a poética como substância encontra sua primeira expressão em Wigmore”.²⁴

2.2.3 Os Anos 70. “Direito e Literatura”: a Afirmação do Movimento Universitário Norte-Americano

Durante a década de 70 os estudos transdisciplinares estabelecidos entre direito e literatura adquiriram grande importância, chegando à inserção do tema em disciplinas específicas nas Universidades norte-americanas. Weisberg, Posner e White, através de diferentes abordagens, foram os responsáveis pela afirmação das linhas matrizes que vêm, até hoje, surtindo desdobramentos no “*Law and literature Movement*”.

2.2.3.1 Richard Weisberg

Foi com base na atividade precursora de Cardozo e Wigmore, que necessariamente impunha o *pensar o direito como e na literatura*, que Richard

²³ SIMONIN, Anne. Mais qui est Richard H. Weisberg. Droit et Littérature: nouvelles réflexions sur la question juive. *Raisons Politiques*, Paris, n. 27, p. 18, ago. 2007. (tradução nossa).

²⁴ Ibid., p. 18. “Si la poétique comme forme vient de Cardozo, la poétique comme substance trouve sa première expression chez John Henry Wigmore”.

Weisberg, hoje considerado o grande expoente do Movimento norte-americano, estabeleceu as bases epistemológicas do “*Law as and in Literature*”.

Precedido por estas duas correntes, Weisberg, que é um dos três professores universitários norte-americanos que encabeçam o Movimento “*Law and Literature*”, ao lado de Posner e seu respectivo adversário Boyd White, foi o responsável pelo lançamento do “*Law and Literature*” no ano de 1976 num colóquio da “*Association of Modern Language*”, que resultou na introdução da discussão “direito x literatura” nas Universidades norte-americanas. O Movimento se estabeleceu, desde o início, sob o eixo “*Law as*” e “*Law in Literature*” (direito como e direito na literatura).

Em 1977 Weisberg publicou “*Law and Literature: Introducing and Application*”²⁵. A obra de Weisberg está associada ao legado de Cardozo e Wigmore.

Em 1976 Weisberg revê a lista de Wigmore (*list of legal novels*) nela inserindo obras de teatro, sobretudo, de Shakespeare e Sófocles e, ao mesmo tempo, redefine as categorias classificatórias da obras literárias de interesse ao direito estabelecidas por Wigmore que passam a ser: a) processo, b) jurista como personagem principal, c) estudo de um corpo de leis específicas, d) relações entre direito, justiça e indivíduo. Como assevera Simonin, Weisberg “não questiona os “esquecimentos” nem tampouco as rejeições de Wigmore imputáveis a razões outras que ao caráter não traduzido ou não publicado de certas obras”.²⁶

De outro lado, Weisberg retoma a obra de Cardozo, cuja opinião no célebre caso *Hynes x New York Central Railroad Co.* (1921) é tida por Weisberg como um modelo de escritura judiciária.²⁷ Tratava-se de ação movida pela família do jovem James Harvey Hynes (16 anos) contra a *New York Central Railroad*. Alguns anos antes um desconhecido colocara uma prancha no topo da divisa que impedia o acesso de estranhos às águas do Rio Harlem que cruzavam a propriedade da N.Y.

²⁵ WEISBERG, Richard. Law and literature: introducing and application. studies. *Literature*, University of Hartford, v. 9, n. 2-3, 1977.

²⁶ SIMONIN, Anne. Mais qui est Richard H. Weisberg. Droit et Littérature: nouvelles réflexions sur La question juive. *Raisons Politiques*, Paris, n. 27, p. 18, ago. 2007. “[...] il maintenait inchangé l’architecture des listes de Wigmore, n’interrogeant ni leus oublis ni leurs refus, imputables à des raisons autres qu’au caractère non traduit ou non publié de certaines oeuvres.”

²⁷ Ibid., p. 15. (tradução nossa).

Central Railroad. A prancha vinha sendo utilizada pelos jovens da região como trampolim e se situava justo abaixo dos fios de alta tensão que alimentavam a ferrovia. O Jovem Hynes nadava no rio e resolveu subir na prancha. No momento em que o jovem se equilibra no trampolim para mergulhar caem vários fios de alta tensão ocasionando sua queda na água junto com a prancha e sua morte. O processo não esclarece se a morte foi ocasionada por eletrochoque ou por afogamento.

A família de Hynes processa a *New York Central Railroad* sustentando sua responsabilidade civil por negligência no trato do direito de passagem do caminho de ferro. A defesa, por sua vez, sustenta que a ferrovia não poderia ter qualquer responsabilidade sobre os atos cometidos por alguém que havia invadido uma propriedade privada. A responsabilidade da ferrovia é trazida a julgamento e as decisões de primeira instância são contrárias à pretensão dos familiares de Hynes. O processo é submetido à Corte Superior: o Juiz Cardozo, em decisão histórica, vota pela condenação da empresa.

Tanto Weisberg quanto Posner dedicaram-se a examinar a postura de Cardozo no caso Hynes, embora sob diferentes enfoques. Weisberg examinou as palavras utilizadas por Cardozo em sua decisão, chegando à conclusão de que Cardozo defende uma ciência pragmática inspirada pela sociologia em oposição à “jurisprudência mecânica” identificada como “um método de dedução a partir de idéias predeterminadas” característica do direito americano do início do Séc. XX. De fato, em 1921 Cardozo publica “*The nature of the judicial Process*” (A natureza do processo judicial) em que afirma que o caso Hynes é a prova real de que uma outra jurisprudência – uma “*jurisprudência de resultados*” que “*coloca no centro das suas preocupações o fator humano e relega a lógica ao seu justo lugar, qual seja e ao de instrumento*” - seria possível. E será no “*jurista sociólogo*” que Cardozo verá a possibilidade da afirmação dessa nova “*jurisprudência de resultados*” e ele próprio será esse tipo de jurista.²⁸

²⁸ SIMONIN, Anne. Mais qui est Richard H. Weisberg. Droit et Littérature: nouvelles réflexions sur la question juive. *Raisons Politiques*, Paris, n. 27, p. 17, ago. 2007.

Com efeito, no caso Hynes, pela ótica de Weisberg, Cardozo efetivamente busca elementos na doutrina para contrariar os precedentes que isentavam de responsabilidade o proprietário de terras frente ao invasor, mas, acima de tudo, utiliza-se de “*palavras escolhidas*” desenvolvendo uma narrativa que recompõe o caso utilizando-se de artifícios de criação literária. Assim, Cardozo inicia seu voto referindo-se a Hynes como um “garoto” de dezesseis anos. Como esclarece Simonin, a análise de Weisberg sobre o caso Hynes, demonstra que a referência utilizada por Cardozo “*projeta o leitor imediatamente no mundo familiar da inocência dos jogos infantis*”. De outro lado, Cardozo não nomina jamais as Cortes inferiores que haviam julgado o caso, apenas se refere às mesmas como “elas”, recorrendo sempre a metáforas emprestadas da geometria e da natureza para caracterizar o conflito entre as leis apreciadas no caso. Do ponto de vista técnico, a brincadeira de Hynes caracteriza infração por ter o mesmo ingressado ilegalmente em uma propriedade alheia, o que, segundo Weisberg, Cardozo não ignora. Todavia, o voto de Cardozo rompe com os precedentes com apoio na Doutrina (precisamente, em um artigo publicado na *Columbia Law Review*, de autoria de Roscoe Pound, contra a “*jurisprudência mecânica*”).

O recurso à doutrina e a elementos literários na narrativa do caso (Hynes é apenas um “*garoto de dezesseis anos*” frente à *New York Central Railroad*) permitiram que Cardozo, mesmo rompendo a cadeia (R. Dworkin) dos precedentes, conseguisse fundamentar rigorosamente a decisão sob o ponto de vista teórico, chegando à conclusão: “*Num sentido, o mais técnico e o mais artificial, o mergulhador na ponta do trampolim é um intruso no terreno vizinho. Noutra sentido, este que os realistas aceitarão mais facilmente, ele está sempre em águas públicas no exercício de seus direitos*”. A partir daí o direito deve escolher seu campo e, integrando considerações de “*analogia, praticidade, política, e de justiça*” considerar a responsabilidade civil da *New York Railroad*.²⁹

Nota-se, assim, que a decisão de Cardozo vem imbuída de uma forte carga narrativa que reconstrói os fatos trazidos a julgamento, e ao mesmo tempo, implica

²⁹ SIMONIN, Anne. Mais qui est Richard H. Weisberg. Droit et Littérature: nouvelles réflexions sur la question juive. *Raisons Politiques*, Paris, n. 27, p. 17, ago. 2007. (tradução nossa).

um discurso ético, de forma semelhante ao que ocorre na obras literárias que Weisberg vai chamar de “narrativas de procedimento” (*procedural narratives*).

Em seu artigo “*Law and Literature: Self-Generated Meaning in the ‘Prodedure Novel’*” que se examinou, aqui, em sua versão traduzida para o francês (*Le droit ‘dans’ et ‘comme’ littérature: La signification autogénérée dans Le ‘roman de procédure*⁸⁰), Weisberg afirma que juristas e pesquisadores em literatura discutem, hoje, uma linha de demarcação cultural, e afirma que a partir de 1976, mais precisamente a partir das convenções anuais da *Modern Language Association* ou de seu equivalente nas escolas de direito - as convenções da *American Association of Law Schools* -, os pesquisadores se libertaram das comportas disciplinares que haviam caracterizado o direito e a literatura durante muitos anos.

Nessa senda, afirma que estamos redescobrimo o fato de que todos os saberes que se fundam na narração formam uma unidade e que as principais linhas que aprisionam o discurso que conecta o direito e a literatura começam pouco a pouco a se liberar.

Assim, no que diz respeito ao papel do direito na crítica e na teoria literárias percebe-se que o principal trabalho foi fornecido no campo da crítica e história dos textos. Afirma Weisberg que a manifestação do direito, que é tão evidente no seio de um gênero específico, o romance do século XIX, se verifica igualmente nos seus predecessores, ou seja, no teatro elisabetano e jacobino, na poesia medieval e na tragédia grega do século V, todos os gêneros e períodos literários nos quais o interesse pelo direito já foi objeto de profunda pesquisa. Afirma Weisberg que ao mesmo tempo em que a atração dos juristas pela literatura pode, finalmente, lhes desviar da teoria, em proveito do texto de ficção em si mesmo, de outro lado, no campo dos estudos literários, a reflexão ligada ao direito também poderia nos conduzir do texto em direção à teoria, e esta fenomenologia pode levar a consequência de que o direito reconduza a teoria literária em direção à primazia do texto, assim como a presença da literatura nas faculdades de direito colocou em questão essa primazia.

⁸⁰ WEISBERG, Richard. Le droit ‘dans’ et ‘comme’ literature: la signification autogénéreé dans le ‘roman de procédure’. *Raisons politiques*, Paris, n. 27, p. 37-49, août. 2007.

A esse Movimento de eficácias distintas provocadas pela aproximação do direito com a literatura e vice-versa, Weisberg chega a qualificar como uma “basculante constante no equilíbrio hermenêutico” que reforça a pertinência da tendência interdisciplinar que aproxima os dois campos em discussão, pois, no seu entender, se a teoria jurídica deve corrigir a idéia de um pretense sentido primeiro e a existência de princípios universais de interpretação textual, também é possível sustentar que as teorias literárias recentes foram muito longe na direção exatamente oposta. Isso porque a estrutura legal uma vez integrada da ficção moderna implicaria num retorno à primazia do texto e a uma noção da significação do texto descolada da subjetividade de todo o público ou intérprete. Nesse sentido, ficaria afastada a pretensão de encontro de uma suposta vontade do legislador, por exemplo.

Weisberg acentua que essa tendência é muito própria de alguns grandes textos românticos escritos na época do ceticismo crescente e do niilismo que caracterizaram o período que vai da segunda metade do século XIX à primeira metade do século XX. Weisberg sustenta que é preciso encarar esse paradoxo que se revela nas grandes obras literárias que tratam do direito, qual seja: o que uma das épocas mais iconoclastas e mais contestadoras na história do romance produziu, ao mesmo tempo, um esquema estrutural repetitivo que corrobora a idéia de uma realidade que foi verificável, anterior e preferível àquela dos intérpretes subjetivos ou a de seu público.

Nessa senda, afirma Weisberg que os anos de 1860 a 1960 são exemplos de um dos múltiplos períodos em que a literatura ocidental foi contaminada por uma verdadeira fascinação pelo direito, pelos advogados nas cenas de um tribunal e pelos detalhes dos interrogatórios legais.

Weisberg chama a atenção ao fato de que os advogados que povoam esses romances modernos em número desproporcional não são representados através de uma forma caricatural ou mesmo satírica, sobretudo a partir de Balzac e Dickens. Ao contrário, são advogados dotados de uma expressão verbal e inclinados a rearranjar o real através da narração e, justamente por isso, são a melhor metáfora do trabalho do escritor, ao ponto de que os valores pessoais desses advogados desmoronam sob efeito de uma angústia ou sofrimento psíquico (ressentimento): eles servem

então de meio de expressão a auto-crítica do autor. Partindo dessa premissa, Weisberg afirma que os advogados, nas obras de Flaubert, Dostoïevski, Melville, Kafka, Faulkner e Camus e também em autores contemporâneos como Barth, Malamud e Doctorow nos convidam a sermos céticos a respeito da *palavra*, sobretudo diante da palavra tal como eles a empregam, com o “*plus*” de eficácia típico de seres inteligentes e eloqüentes que exercem responsabilidades institucionais e culturais.

De outro lado, para Weisberg, de forma paradoxal, o processo judiciário, na maior parte dos romances, nos incita a preservar uma noção não cética de acessibilidade à verdade. É neste ponto que Weisberg introduz a noção de narrativas de procedimento (*procedural narratives*) talvez uma de suas mais importantes contribuições no diálogo entre direito e literatura. Weisberg denomina “*procedural narratives*” os romances que se focam sob um processo jurídico de grande envergadura criando uma estrutura que admite a possibilidade de uma compreensão verificável dos eventos anteriores ao momento mesmo em que se coloca em dúvida a interpretação puramente subjetiva ou muito elaborada desses eventos. Nesse sentido, Weisberg sugere uma lista das verdadeiras “*procedural narratives*” encontradas nos romances modernos que deveria necessariamente incluir as seguintes obras: O Estrangeiro, de Albert Camus, Crime e Castigo e Irmãos Karamazov, ambos de Dostoïevski, Santuário, de Willian Falkner, o Processo Maurizius, de Jakob Wassermann entre outros. De outro lado, a seu ver, uma lista de “*procedural narratives*” modificadas, ou seja, que contém variações imperfeitas em cima de uma norma estrutural poderia incluir A Queda, de Albert Camus; Lord Gin, de Joseph Conrad; O Livro de Daniel, de Doctorow; Passagem para a Índia, de Kafka; entre outros.

Weisberg toma como exemplo o personagem de Camus em A Queda: “Maître Jean-Baptiste Clamance” que afirma: “*La vérité est assommante*”, ou seja, a verdade é maçante. Por isso, adverte Weisberg que é preciso paciência para identificar o efeito estrutural da racionalidade jurídica numa narrativa de procedimento (*procedural narratives*). É preciso que o leitor fixe sua atenção para os detalhes, muitas vezes desprezando as declarações grandiosas ou os grandes dramas humanos, tal como ocorre com o jurado no curso de um processo complicado.

Para Weisberg, a forma narrativa do interrogatório não produz o drama nem mesmo deságua em alguma solução, ela produz, sobretudo, a narração geralmente em grande quantidade, diferentemente do que acontece na cena de um tribunal do teatro ou da cultura popular. Nesse sentido, o leitor não somente é colocado de forma simbólica na posição de jurado que avalia a prova em função da significação textual, mas, ainda, no caso das narrativas de procedimento, o leitor é explicitamente convidado a desempenhar este papel e sua resposta às informações que lhe são apresentadas – a preocupação ou a indiferença com o detalhe do texto coloca à prova a própria teoria que a estrutura distende singularmente.

Para Weisberg, sob esse prisma, muitos leitores fracassaram no seu papel de jurados: incapazes ou pouco inclinados a resistir à sedução de uma linguagem hábil, tais leitores facilmente aceitam inteiramente a perspectiva do advogado ou da figura do advogado eloqüente. Num processo de recepção que caracteriza uma tendência dos leitores de romance a aceitar praticamente tudo o que um herói eloqüente diz e põe à prova de forma cativante num romance de procedimento.

Assim, acentua Weisberg que é preciso muita atenção e mesmo muita vontade para retardar o progresso natural da ficção seguindo o princípio aristotélico com vista a assegurar a pertinência das interpretações diversas do evento narrativo passado, o que justifica o fato de que poucos são os capazes de se lembrar e principalmente de saborear as sessões de procedimento de romances longos como *Os Irmãos Karamazov*, ainda que essas sessões ocupem o lugar central e sejam apesar de extensas, incontornáveis. Weisberg acentua que esse é um aspecto presente até mesmo em romances mais curtos como *O Estrangeiro* que, seguindo a estrutura legalista de Dostoievski, apresentam uma tessitura que raramente chama a atenção do leitor.

Salienta ainda Weisberg que somente recentemente, através da obra *Billy Budd Sailor*, é que o interrogatório aparece com a precisão de argumentos jurídicos avançados através do eloqüente Capitão Ver, na sua sede de condenar “o anjo de Deus”. Para Weisberg, essas três obras: *Os Irmãos Karamazov*, *O Estrangeiro* e *Billy Budd Sailor*, e outras narrativas de procedimento (*procedural narratives*) de idêntico gênero criam uma estrutura diádica ou tripartite em vista de contar a ação

no centro da história. Nesse tipo de estrutura a ação é freqüentemente um crime, como no caso da obra *Crime e Castigo*, de Dostoïevski ou, ainda, na obra *Santuário*, de Faulkner. Mas ela também pode ser um evento não criminal como no caso do presente presumido na obra "*Spotted Horses*" de Faulkner, que é um autor que Weisberg equipara a um verdadeiro Charles Dickens ou M. Twain do século XX, pela sua predileção pelas transações jurídicas cotidianas.

Como esclarece Weisberg, a primeira parte da estrutura da narração é o evento ele mesmo, seguido de uma espécie de interrogatório preliminar, conduzido por um advogado ou pela figura do advogado que chega a uma nova versão narrativa do evento. Depois, ocorre habitualmente, mesmo que isso não seja uma exigência estrutural, um processo que produz ainda uma interpretação narrativa do evento seguida de uma sanção institucional de todos os conflitos jurídicos. Observando essa estrutura Weisberg percebe que a descrição de um verdadeiro processo não é necessária, surpreendentemente. Para tanto, lembra que em *Crime e Castigo*, por exemplo, o epílogo oferece breves parágrafos sobre o processo, ao passo que o interrogatório se estende por três capítulos completos e se torna indispensável à estrutura do romance, o que ocorre em outras obras do gênero. Assim as chamadas *procedural narratives*, diferentemente da cena de tribunal no teatro, apresentam interesse maior na produção de relatos sucessivos dos eventos passados verificáveis e não tanto na resolução dos conflitos. Trata-se de uma estrutura que repousa muito mais na indagação "quem disse o que", onde o projetor esclarece o intérprete – o advogado e suas técnicas narrativas – tanto ou mais que as partes em causa no litígio. Desse modo, o advogado se apresenta pronto a deslocar a narração do problema em todo o lugar, desde o fórum que constitui a sala de audiência antes do processo, até lugares menos convencionais como uma taberna, uma olaria ou mesmo um cabaré, como é o caso de Porfírio Petrovitch em *Crime e Castigo*.

Segundo Weisberg, os romancistas modernos descrevem a tênue distância que separa a interpretação, fazendo autoridade da primeira descrição do evento na narrativa. A essa primeira descrição do evento, que é a primeira parte da estrutura da narrativa de procedimento, Weisberg denomina "situação anterior" e esclarece que o acesso à situação anterior a cada momento da narrativa de procedimento

distingue formalmente o fenômeno literário de um interrogatório real sobre um evento passado e exemplifica: “seis pessoas são testemunhas de um acidente de carro, dez minutos mais tarde, temos seis versões diferentes do acontecimento. O que realmente se passou? Num romance por mais tortuosos que sejam os caminhos para contar o evento, “o que realmente se passou está à disposição do leitor se ele volta simplesmente folhando as páginas do livro à situação anterior”.

A narrativa de procedimento, assim, postula a existência de uma realidade anterior identificável com aquela a qual o interrogatório jurídico e o seu resultado devem ser confrontados sob a forma de um teste. A situação anterior, a qual seguidamente não falta ambigüidade, tem um local privilegiado na estrutura e chega ao leitor ou pelo menos pretende fazê-lo com *status* de verdade.

Daí, se o advogado que aparece na segunda parte da narrativa de procedimento (como no caso de O Estrangeiro, em que o advogado demonstra que Meursault não queria ver o corpo de sua mãe no momento de seu velório), nós e vários leitores temos a capacidade de encontrar na primeira parte da narrativa, ou seja, na situação anterior, informações narrativas que provam exatamente o contrário. Weisberg salienta que um controle parecido permite verificar quantos rubros que Mitia Karamazov havia pretensamente pago a Mokroïé, no romance Irmãos Karamazov.

Nessa senda, sustenta Weisberg que é preciso paciência e mesmo sobriedade com vista a retardar nossa progressão ao seio da narrativa e, com efeito, nós fomos convidados pelo escritor a prestar atenção aos detalhes que ele, cuidadosamente, coloca no coração da intriga. Se esse cuidado e essa atenção são observados pelo leitor, ele então percebe, de forma inevitável, que o advogado ou a figura do advogado, que conduz o interrogatório a despeito ou por causa da sua facilidade verbal, perde quase totalmente de vista a situação anterior. E aqui, Weisberg avança em relação a uma nova categoria. Ele afirma que as deformações, no início, pequenas, e, depois, catastróficas, se imiscuem na análise do advogado, sempre expressada com arte, geralmente sob a forma de enunciados narrativos prolixos que se transformam em metáforas da própria empreitada do escritor. O erro não é inevitável. Porém, adverte Weisberg, que no romance moderno, quanto mais a

interpretação do evento é dissimulada e bem expressa, a probabilidade de erro é maior.

Para Weisberg, desde Hamlet, a literatura tem consciência do perigo que representa uma linguagem eloqüente empregada como substituto da força interior necessária para enfrentar a realidade tal como ela é. As palavras tendem a deformar muito mais que a refletir a intuição bem exercida, se é que ela existe, do ser que se exprime bem. Todavia, numa *procedural narrative*, os leitores são chamados a colocarem sua inclinação arraigada em questão, tornando-se céticos diante da palavra. Os leitores, se comportando como jurados, devem abandonar a fé colocada no advogado eloqüente. Percebendo os efeitos de uma inteligência perversa os leitores vêm, justamente, a acentuar a veracidade da situação anterior. Ao menos, o interesse do locutor pelas palavras nelas mesmas, se encontra, dado o contexto jurídico, iluminado de uma forma bizarra. Se um intérprete psicologicamente instável é descrito deformando os eventos ou os textos passados, a situação anterior é vista como tanto mais importante. A intuição do leitor, pela qual, malgrado seu gosto pelo verbo, percebe a primazia da situação anterior. Fazendo referência a Hamlet (“ó minha alma poética!”) Weisberg afirma que nós acabamos por rejeitar a pressa fatal de Hamlet, refugando, de início, toda a anterioridade e, em seguida, se colocando em direção às interpretações mais satisfatórias sob o plano estético e, no entanto, menos aptas a dar conta da realidade.

Sustenta Weisberg que os leitores que são capazes de acabar, bem mais do que colocar em dúvida, tais textos, serão finalmente inclinados a respeitar e a crer na interpretação verbalmente virtuosa da realidade feita pela figura do advogado. Isso porque acabamos por admirar o advogado que compartilha nosso interesse excepcional pela linguagem. Daí, afirma Weisberg, a estrutura tripartite da narrativa de procedimento pode, num primeiro momento, dar ao desvio do intérprete a impressão de ser ridículo ou mesmo adorável. Tudo, até mesmo o erro histórico, jurídico ou textual é mais divertido do que a reconstrução da realidade logo que ela deslocará nosso gosto pelas palavras (a realidade é maçante!).

Weisberg salienta que esse tipo de narrativa (*procedural narratives*) geralmente tem um fim triste, não no sentido banal de um amor ou mesmo de uma

vida perdidos. Na verdade, ocorrem outras negações estruturais sérias: a avaliação institucional comumente admitida e, no entanto errônea, de uma pessoa ou de um acontecimento e a desordem do equilíbrio estético do romance bem no momento de sua conclusão.

Weisberg esclarece, no que diz respeito à primeira negação, ou seja, à questão da avaliação institucional comumente admitida e no entanto errada de uma pessoa ou evento, que o romancista que se interessa pelo direito e se apaixona pelos seus detalhes, deve supor no seu público um interesse particular pelo procedimento judicial e seu resultado. O direito pode ser objeto de sátira por muitas razões, tais como a avareza, a crueldade, a injustiça e os tiques nervosos daqueles que o praticam, mas a conclusão errônea de um procedimento judicial bastante detalhado, faz do autor, tanto quanto do leitor, objetos de sátira: as palavras instrumentalizadas por um locutor despreocupado de toda a realidade coercitiva, tem um efeito devastador para a cultura, a menos que o locutor ou o público não cheguem a reconhecer não somente a tensão extrema entre uma interpretação delirante e a matéria textual anterior, mas também o imenso fardo que pesa sobre o intérprete que deve validar uma metodologia puramente subjetiva.

Já no tocante à segunda negação estrutural referida (a desordem do equilíbrio estético do romance no exato momento da sua conclusão) Weisberg diz que ela se orienta em direção a uma reavaliação teórica tanto quanto temática num Movimento que vai desde a primeira reformulação dos fatos até aquela versão que é tida como verdadeira. Essa reavaliação nos exorta a ver além da falsificação lingüística produzida pelos advogados considerados como brilhantes e criativos e a considerar a conclusão que se segue ao processo do próprio romance. Esta também evoluiu desde a situação anterior, crescendo, sempre, a acentuação sobre uma série de sínteses prolixas que enganam o leitor, alimentando sua vaidade. Quando a narrativa de procedimento se acaba, o seu criador, com uma suspeita de perversidade, nos incita a negar a primazia da situação anterior menos eloqüente, uma primazia que o autor (ironicamente) afirmou.

Prossegue Weisberg concluindo que o fim de uma *procedural narrative* que segue em regra geral a conclusão de um processo legal, mostra seguidamente um

protagonista até aqui orador loquaz e não-jurista que se perde pela primeira vez no seu prolixismo.

O leitor logocêntrico toma, freqüentemente, este desenvolvimento como um progresso e restabelece então, falaciosamente, a primazia da palavra, no entanto, negada pelo resto do texto. Por exemplo, vários leitores presumem que Mersault amadureceu de uma maneira ou de outra no fim da narrativa, porque nesse momento ele se torna, enfim, expressivo. Que esse retorno brutal, tenha, na verdade, um sentido negativo, percebe-se pela associação das confissões demasiadamente puras diante do evento da morte. Mersault não se torna eloqüente senão momentos antes da execução de sua pena de morte. O mesmo prolixismo é percebido no personagem de Ariocho Karamazov diante do túmulo do inocente Ilioucha.

Essa alteração da fala do protagonista, na parte final dos romances de procedimento, que muitas vezes migra de uma linguagem livre de qualquer formalismo verbal para uma eloqüência prolixa, é uma indicação sutil que, aliada ao fato de que o fim do romance é ao menos tão importante quanto seu princípio, leva os leitores, muitas vezes, a verem essa eloqüência ampliada como um bem.

Para Weisberg, essas deformações subjetivas executadas pela linguagem levam, conseqüentemente, ao erro judiciário e à mentira romanesca. Assim, a estrutura do romance de procedimento (*procedural narrative*) inverte, de forma discreta, sua admiração manifesta pelo verbo. O texto tomado no seu contexto nos aconselha a evitar qualquer dependência, gratificante para o leitor, da linguagem em si mesma, sobretudo quando se trata de assumir o encargo extremamente importante e vital da interpretação das realidades passadas e exteriores a nós mesmos.

Nessa senda, prossegue Weisberg advertindo que nós somente podemos evitar a transgressão metafórica, dando uma escrupulosa atenção em relação a esses romances que consistem em narrativas de procedimento pois, neles, quando o leitor aborda o texto, deve estar pronto a imergir no coração das suas significações

intuitivamente simples e prescritas pela própria estrutura e não as sacrificar num altar de um filocentrismo legalista.

Postas estas questões, Weisberg encerra seu artigo “*Le droit dans et comme littérature: la signification auto-générée dans Le Roman de procédure*” advertindo que a tarefa da verificação das realidades anteriores é difícil na vida, na arte e, talvez, sobretudo, na crítica literária em si mesmo. Entretanto, talvez seja importante, no plano teórico, valorizar e fazer novamente dessa verificação das realidades anteriores um encargo desejável. Essa reavaliação poderá ser talvez, na visão de Weisberg, um dia reconhecida como a mais essencial contribuição do direito aos estudos literários.

Como se vê, Weisberg é um dos mais importantes autores que integram o Movimento direito e literatura nos Estados Unidos e sua contribuição abre um canal que permite tanto a compreensão do direito através da literatura como a compreensão da própria crítica literária através do direito. Sua obra aponta uma preocupação com os limites da interpretação e, portanto, com a própria questão da objetividade do texto, vindo de encontro, desse modo, com as teorias que admitem a incerteza das normas e o arbítrio do intérprete.

Nesse sentido, esclarecem Trindade e Gubert³¹ que para Weisberg a literatura consiste em uma excelente fonte de conhecimento do direito na medida em que aborda dimensões do fenômeno jurídico que normalmente não são tratadas pelos métodos tradicionais. Através da literatura, Weisberg demonstra que é possível entender como os juristas se comunicam (a construção do discurso jurídico), como os juristas se relacionam com os outros, como os juristas estruturam suas argumentações e, ainda, como os juristas se sentem. Através desses elementos a literatura possibilita a compreensão de problemáticas ético-jurídicas e se apresenta como um campo propício para afirmação de uma ética jurídica calcada nos ideais de igualdade e liberdade. Assim, a contribuição de Weisberg está associada a uma preocupação ética que se identifica com a defesa da tese de que o jurista tem que

³¹ TRINDADE, André Karam; GUBERT, Roberta Magalhães, COPETTI NETO (Org.). *Direito e literatura: reflexões teóricas*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008. p. 35

optar por uma linguagem proba e honesta ou por uma linguagem que distorce a realidade e manipula os textos legais em busca de benefício pessoal.

Essa preocupação fica evidente quando Weisberg demonstra as distorções que ocorrem a respeito do evento que inaugura a *procedural narrative* através do discurso empolado dos advogados que povoam o romance do século XIX.

Weisberg é, portanto, uma referência fundamental, sobretudo, quando se busca na transdisciplinaridade direito e literatura, a construção de um direito que se fundamente em princípio ético que repele a dissimulação deliberada da linguagem na construção do discurso jurídico.

2.2.3.2 Richard Posner – a Integridade Estética da Literatura

Richard Posner é, igualmente, um nome essencial na configuração “*Law and Literature Movement*”. Considera que os modelos utilizados pela crítica literária não são aplicáveis ao campo do direito, embora reconheça que a “interdisciplinaridade” entre o direito e literatura enriquece ambas as áreas. Sua posição é a de que essa “interdisciplinaridade³²” tem significação pedagógica já que o conhecimento de determinadas obras literárias é obviamente importante para a formação do jurista. Por essa razão Posner dedicou-se a promover estudos “interdisciplinares” entre o direito e a literatura e também da problemática da lei e do conceito de justiça. Como esclarece Chueiri, para Posner “a literatura não serve tanto a dogmática jurídica quanto à teoria do direito, pois há obras literárias que poderiam, facilmente, substituir extensos trabalhos teóricos no campo do direito, como, por exemplo, a de Shakespeare, Dostoievski, Kafka e Camus, entre outros”. Segundo Chueiri, Posner reconhece a importância da literatura para a teoria do direito e ressalta a existência de obras literárias que poderiam substituir trabalhos teóricos nesta área. Todavia, em postura contrária às correntes desconstrutivistas (Derrida) e da hermenêutica

³² A nosso ver, trata-se de transdisciplinaridade pois o debate não se esgota “entre” disciplinas

crítica, Posner assume uma postura cética resultante de uma concepção pragmática do direito que está associada ao liberalismo econômico.³³

Na verdade, Posner tem um importante trabalho de crítica ao próprio “*Law and Literature Movement*” na medida em que se esforça em demonstrar a inaplicabilidade dos métodos de análise legal aos textos literários e, bem assim os métodos de hermenêutica literária aos textos legais, preservando, no entanto, a importância do intercâmbio entre o direito e a literatura, na medida em que se dedica ao constante exame da forma como a literatura trata das questões jurídicas e, igualmente, dos reflexos que isso tem na construção jurisprudencial.

Sua abordagem é bastante complexa, o que se revela pelo próprio título de sua principal obra, qual seja “*Law and Literature*”³⁴, editada em 1988. O primeiro capítulo é intitulado “*Literary texts as legal text*”, ou seja, textos literários como textos legais. Nele, Posner inicia sua reflexão sobre direito e literatura abordando a obra de M. Twain, bem como a de Camus e Stendhal e prossegue examinando a questão da vingança como um protótipo legal e como um gênero literário examinando a *Ilíada* de Homer e *Hamlet* de Shakespeare. Além disso, aborda as antinomias da teoria legal partindo da obra de Sófocles bem como questiona os limites da jurisprudência literária, abordando a obra de Kafka, Dickens e Wallace Stevens. Prossegue examinando a questão do direito como ressentimento bem como os valores do romantismo na literatura e no direito, passando pela obra *Billy Bud Sailor* e *Irmãos Karamazov* que como anteriormente já visto, também são examinadas por Weisberg. Posner examina, ainda, neste primeiro capítulo, as perspectivas legais presentes na obra de Kafka, que divide em uma perspectiva liberal e outra de cunho socialista.

O segundo capítulo da obra tem o título inverso ao primeiro, ou seja, “*Legal text as literary texts*” (textos legais como textos literários). Aqui Posner aborda as teorias de interpretação dos contratos, leis e constituições e enfrenta a questão de o que pode o direito contribuir para o ensino da crítica literária e, bem assim, analisa as opiniões judiciais sobre os textos literários.

³³ POSNER, Richard A. *Law and literature*. Revised and enlarged edition. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998. p. 235.

³⁴ *Ibid.*, p. 422.

No terceiro capítulo, “*The literary turn in legal scholarship*”, (a virada literária no conhecimento jurídico), Posner enfrenta a questão da necessidade de educação literária para os advogados, bem como a questão da aproximação da verdade e da mentira na narrativa jurídica, examinando o Movimento da narratologia jurídica, bem como a biografia judicial americana.

A obra se encerra com o exame da regulação da literatura pelo direito que perpassa a proteção dos direitos autorais e da criatividade e seus aspectos legais. Aqui, Posner examina o conceito de autor, a questão da difamação pela ficção, a questão dos direitos editoriais e a questão da paródia em contraposição ao plágio.

Portanto, a obra de Posner atinge uma gama complexa de questões atinentes à transdisciplinaridade “direito e literatura” o que, por si só, confirma sua importância no “*Law and Literature Movement*”. De fato, o percurso traçado por Posner permite que ele afirme a existência das limitações do Movimento direito e literatura sem, no entanto, deixar de expor os aspectos que considera positivos nesse Movimento e que são, sob a sua ótica, identificados com a possibilidade de uma melhor formação dos juristas através do conhecimento das obras literárias que contemplam em seu bojo questões jurídicas. De certa forma, Posner, ainda que receba de alguns a pecha de “conservador”³⁵, tem o mérito de sustentar que o criticismo só tem sentido quando baseado no conhecimento da lei e, ainda, de defender a “interdisciplinaridade” entre direito e literatura como um potente instrumento pedagógico na formação dos juristas (A nosso ver, como dito, a questão é de cunho transdisciplinar). Sua preocupação em impor limites à influência da literatura no direito decorre da tese que sustenta no sentido de que a literatura não tem a preocupação realística que é impositiva para os juristas. Isso não significa, no entanto, que Posner deixe de afirmar a importância da literatura para o direito sob o enfoque representacional do humano, ou seja, de que os textos literários espelham a condição humana e, por isso, são fundamentais à formação do jurista. Posner entende que o uso da metáfora na linguagem legal não se equipara à metáfora

³⁵ Veja-se, nesse sentido, CHUEIRI, Vera Karam. Direito e literatura. In: BARRETTO, Vicente de Paulo (Org.). *Dicionário de filosofia do direito*. São Leopoldo: Editora Unisinos; Rio de Janeiro: Renovar, 2006. p. 234.

literária. Como bem esclarecem Trindade e Gubert³⁶, baseados nos ensinamentos de Mari³⁷ e Talavera³⁸:

[...], Posner sustenta que a posição de subordinação do intérprete em relação ao texto deve ser entendida como uma condição de legitimidade da interpretação jurídica, de maneira que não é possível aplicar os modelos utilizados pela crítica literária ao campo do direito. Mais do que isso: Posner chama a atenção para o fato de que um determinado discurso jurídico pode implicar conseqüências dramáticas, haja vista a especificidade das condições e funções sociais a que tem de observar, alertando, desse modo, para a inadequação dos métodos interpretativos da teoria literária. Observa-se, assim, que Posner coloca uma verdadeira barreira contra qualquer dimensão hermenêutica relativa ao estudo das disciplinas jurídica e literária, embora isso não o impeça de reconhecer que a interdisciplinaridade – tanto o conhecimento literário por parte dos juristas como também o conhecimento jurídico por parte dos literários – mostra-se extremamente enriquecedora para ambos os campos do saber. Dito de outro modo, entre as conexões do direito com a literatura, Posner considera significativas somente aquelas de ordem pedagógica, isto é, de natureza formativa. Entretanto, para o autor, isso não pode encobrir o perigo decorrente do amadorismo que está presente em toda atividade interdisciplinar: o jurista que escreve sobre literatura pode cativar outros advogados da mesma maneira que o romancista que escreve sobre direito pode encantar outros literatos. Isso ocorre, todavia, apenas porque os deslumbrados não são especialistas em uma matéria que lhe é alheia e, conseqüentemente, não estão em condições de avaliar a qualidade daquilo que lhes é apresentado.

Portanto, Posner embora reconheça a importância da aproximação entre o direito e literatura para a formação dos juristas é cético no que diz respeito à utilização de métodos literários para a compreensão do direito.

A explicação para esta postura está justamente no fato de que Posner declara, expressamente, como faz no artigo “*Law and Literature – a relation reargued*” (Direito e literatura – a relação rediscutida), para ele o direito e humanidades são coisas distintas, pois, a seu ver, o direito é uma técnica de governo, técnica esta que pode ser aprimorada pelo contato com a literatura, mas que com ela não se confunde.³⁹

³⁶ TRINDADE, André Karam; GUBERT, Roberta Magalhães, COPETTI NETO (Org.). *Direito e literatura: reflexões teóricas*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008. p. 39-40.

³⁷ MARI, Enrique. *Derecho y literatura. Algo de lo que si se puede hablar pero en voz baja. Doxa: Cuadernos de filosofía del derecho*, Alicante, n. 21, p. 285, 1998.

³⁸ TALAVERA, Pedro. *Derecho y literatura*. Granada: Comares, 2006. p. 35.

³⁹ POSNER, Richard A. “Law and literature: a relation reargued”. In LEDWON, Lenora. *Law and literature: text and theory*. New York: Garland Publishing, 1996. p. 85.

2.2.3.3 James Boyd White – o Direito como Retórica

James Boyd White é, igualmente, um dos principais nomes do “*Law and Literature Movement*” e um de seus precursores. Sua vasta obra literária se inclina em uma direção oposta a de Richard Posner na medida em que defende a criatividade na leitura dos textos jurídicos e a interatividade entre o texto e seu leitor, o que aproxima, assim, o mecanismo da leitura do texto jurídico ao mecanismo da leitura do texto literário. White trabalha conceitos ligados à retórica, à persuasão e à comunidade e afirma que o direito é linguagem. Ao contrário de Posner, para White, o direito é uma atividade essencialmente literária, retórica e ética, o que busca comprovar estabelecendo pontes entre a jurisprudência, a literatura, a filosofia, a história e a ciência política. Em sua obra “*Heracles’ Bow – Essays on the Rethoric and Poetics of the Law*”⁴⁰, White aborda a questão da retórica, identificada como a arte da persuasão e suas implicações na vida em comunidade.

No primeiro capítulo White trata dos conceitos de persuasão e comunidade na tragédia “*Filoctetes*” de Sófocles. A tragédia narra um dos episódios da guerra de Tróia na qual Odisseu, a fim de vencer os troianos, desembarca na ilha de Lemnos, acompanhado de Neoptólemo (o filho de Aquiles) e ordena que este subtraia das mãos de Filoctetes (guerreiro dos Átridas) as armas de Hércules (*Héracles*) que a ele haviam sido confiadas. Filoctetes é já um ancião que fora abandonado pelo próprio Odisseu por haver sido contaminado com uma ferida incurável decorrente da picada de uma serpente guardiã do Santuário da Ninfa Crises. Por tal razão, vive rancorosamente na ilha remoendo suas dores físicas e a solidão que lhe fora imposta. Num primeiro momento Neoptólemo nega-se a cumprir as ordens de Odisseu, mas acaba cedendo consumido pelo seu próprio desejo de glória, ou seja, pela sua vaidade. Assim, Neoptólemo se aproxima de Filoctetes valendo-se da amizade que este último nutria por seu pai Aquiles e, com base num discurso recheado de mentiras, acaba conseguindo roubar as armas de Héracles e parte com Odisseu. No entanto, Neoptólemo arrepende-se e acaba retornando à ilha para devolver as armas a Filoctetes.

⁴⁰ WHITE, James Boyd. *Heracles’ bow. essays on the rhetoric and poetics of the law*. 10. ed. Madison: Wisconsin, 1995. 251 p.

A tragédia de Sófocles acentua a astúcia e pragmatismo de Odisseu em contraposição à honra e nobreza de Neoptólemo colocando, entre eles, no centro do conflito, o personagem principal, que é Filoctetes. O primeiro episódio da tragédia é regido pela mentira. Neoptólemo é persuadido por Odisseu a subtrair as armas que estão em poder de Filoctetes. Neoptólemo, por sua vez, utilizando-se de um discurso marcado pela mentira convence Filoctetes a entregar-lhe as armas de Hércules. Todavia, arrepende-se, a partir do momento em que ele mesmo compreende o que a decisão de tomar as armas por meio de uma retórica dissimulada representa em termos práticos e éticos. E por essa razão, a partir de um conflito interno de Neoptólemo, este decide retornar à ilha ainda que sob a violenta objeção de Odisseu e resolve fazer o que deveria ter feito desde o início, ou seja, persuadir Filoctetes a seguir viagem junto com ele e Odisseu voluntariamente, convencendo-o de que isso seria o melhor para ele e para todos. Mas, Filoctetes permanece obstinado e insiste que Neoptólemo cumpra sua promessa de levá-lo para casa. Neoptólemo está a ponto de cumprir sua promessa quando Heracles, miraculosamente, aparece e assevera à Filoctetes que ele deve realmente ir à Tróia, onde ele será curado e obterá grande glória. Então Filoctetes obedece e a peça termina com a sua despedida da ilha. Sófocles agrega à retórica de Neoptólemo uma saída comum na tragédia grega, qual seja, a intervenção de um deus “*ex machina*”, no caso, a figura de Heracles que acaba sendo decisiva no convencimento de Filoctetes.

White se utiliza da tragédia de Sófocles para explorar o papel da retórica, enquanto arte da persuasão, na construção do consenso que se dá através da argumentação. Questiona, assim, o papel da retórica na construção de um direito comprometido com os princípios de igualdade e democracia, indagando quais os tipos de discurso pelos quais aqueles que praticam o direito, em especial, os advogados, devem optar. A retórica como arte da persuasão é diretamente relacionada à questão comunitária chegando White a afirmar que o direito e a retórica são as artes da vida cultural e comunitária.

A obra de James Boyd White é bastante extensa e reconhecida como um verdadeiro marco na configuração do Movimento direito e literatura. “*The Legal*

*Imagination*⁴¹, publicada em 1973 é considerada como a primeira obra específica que reflete o “*Law and Literature Movement*”. Nela White apresenta a figura do advogado como escritor, afirmando que o direito é uma arte, o caminho para se fazer algo novo além dos dados já existentes: a arte de falar e de escrever.

Em “*When Worlds lose their meaning – Constitutions and Reconstitutions of Language, Character, and Community*”⁴², White se vale da *Ilíada* de Homero, da narrativa de Tucídides (460-455 a.C – história da Guerra de Peloponeso), do Gorgias de Platão e de obras da literatura americana (Jane Austen’s *Emma*) entre outros, através das quais examina a conexão entre o pensamento individual e sua linguagem e cultura, bem como a “comunidade textual” (*textual community*) estabelecida entre o escritor e seu público leitor.

White afirma que o direito é uma arte essencialmente literária e retórica na sua natureza, uma forma de estabelecer sentidos que constitui a comunidade através da linguagem.⁴³

Da mesma forma, em “*Acts of Hope – Creating Authority in literature, Law, and politics*”⁴⁴, White se dedica a examinar a problemática que se estabelece quando o poder se torna objeto de consenso através do argumento, examinando a questão da autoridade da lei e da filosofia no *Crátilo*, de Platão, a criação do mundo público através de Ricardo II, de Shakespeare, e a poesia de Emily Dickinson, na tentativa de responder a questões como qual a natureza da autoridade e de que forma essa autoridade pode ser garantida.

White sustenta a tese de que o direito é cultura, ou, mais precisamente, uma cultura da argumentação (uma arte retórica) pela qual ocorre ao mesmo tempo a preservação e a transformação dos textos e princípios jurídicos no seio de uma determinada comunidade. Através da argumentação, o direito se reescreve

⁴¹ WHITE, James Boyd. *The legal imagination*. 6. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1997. 302 p.

⁴² WHITE, James Boyd. *When words lose their meaning: constitutions and reconstitutions of language, character, and community*. 10. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 2007. 377 p.

⁴³ WHITE, op. cit., p. 117

⁴⁴ WHITE, James Boyd. *Acts of hope: creating authority in literature, law, and politics*. 15. ed. Chicago and London: The university of Chicago Press, 2003.

constantemente por meio de uma atividade que é criativa e que resulta de uma espécie de linguagem hereditária que se sedimenta e adquire autoridade em uma determinada comunidade. Outro aspecto importante da contribuição de White é a tese por ele mais recentemente defendida no sentido de que o direito é tradução. Como esclarecem Trindade e Gubert⁴⁵, no início dos anos 90 White “*volta-se para a relação entre o direito e linguagem, assim como para o tema da tradução – considerada um processo de inventio -, e sustenta que o direito, como um ato lingüístico, é ação no mundo, utilizando-se para tanto das teses de Wittgenstein*”.

Portanto, inegavelmente, a contribuição de James Boyd White é fundamental na transdisciplinaridade “direito e literatura” e, sobretudo, para uma postura crítica que indaga os limites éticos da retórica e da argumentação jurídica.⁴⁶

2.3 OS DESDOBRAMENTOS DO MOVIMENTO NORTE-AMERICANO

As contribuições de Cardozo, Wigmore, Weisberg, Posner e White tornaram viável o amadurecimento do “*Law and Literature Movement*”, possibilitando novas abordagens que revelaram a fertilidade do terreno permeado pela aproximação do jurídico ao literário e vice-versa. Dentre elas, a hipótese desenvolvida por Ronald Dworkin, que valoriza a atividade do intérprete, há que ser especialmente visitada. Além disso, embora não se pretenda, aqui, esgotar o espectro de autores associados ao Movimento “direito e literatura”, mas sim traçar um panorama que permita a compreensão da importância dos principais enfoques encontrados no Movimento, merecem referência, ainda, outros autores norte-americanos, dentre eles a filósofa Martha Nussbaun.

⁴⁵ WHITE, James Boyd. *Acts of hope: creating authority in literature, law, and politics*. 15. ed. Chicago and London: The university of Chicago Press, 2003. p. 34.

⁴⁶ A respeito do direito como narrativa e retórica, veja-se: BROOKS, Peter, The law as narrative and rhetoric. In: BROOKS, Peter; GEWIRTZ, Paul. *Law's stories: narrativa and rhetoric in the law*. New Haven: Yale University Press, 1996. p. 14-22.

2.3.1 Ronald Dworkin – a Hipótese do Romance em Cadeia

Ronald Dworkin é, igualmente, um dos importantes nomes do “*Law and Literature Movement*” e sua contribuição prioriza a atividade do intérprete. Dworkin desenvolve a tese do “*Romance em Cadeia*” (*novel in chain*) ou novela em cadeia. Utilizando-se da metáfora de que um romance é constituído de capítulos subseqüentes, Dworkin sustenta que as decisões judiciais se assemelham a capítulos de uma novela cuja escrita cabe ao intérprete. Esses capítulos, ou seja, as decisões judiciais não podem ser desconexos e, portanto, um intérprete não pode desprezar as decisões já proferidas anteriormente. Ao mesmo tempo, como cada decisão corresponde a um novo capítulo na cadeia, o intérprete dispõe de sua criatividade para acrescentar elementos à tradição estabelecida pelas decisões anteriores. Essa seqüência de capítulos, no entanto, obedece a um fio condutor que é dado por princípios políticos, em especial, aos princípios da liberdade, igualdade e da democracia. Assim, Dworkin constrói uma tese que toma por base a teoria literária, para sustentar um direito comprometido com o ideal democrático no qual o intérprete escreve o direito, mas não despreza a tradição.

Como esclarece Chueiri, Dworkin encara o direito como uma prática interpretativa e, portanto, o direito será melhor compreendido se a experiência estética, ou seja, *a imaginação literária e seu modelo narrativo, for incorporada pela teoria jurídica*. Trata-se de uma visão que valoriza a figura do intérprete a quem se impõe uma prática comprometida com o propósito a que se destina o texto jurídico. Para Dworkin *compreender o direito significa interpretar o que foi narrativamente construído*.⁴⁷

A tese de Dworkin é obviamente influenciada pelas características próprias do “*Common Law*”, o que, no entanto, não afasta sua importância universal, pelo caráter hermenêutico que encerra. Todavia, sua posição não escapa de críticas

⁴⁷ DWORKIN, Ronald. De que maneira o direito se assemelha à literatura. In: DWORKIN, Ronald. *Uma questão de princípio*. Tradução de Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 235.

importantes tais como a de Castanheira Neves.⁴⁸

A contribuição de Dworkin se mostra importante, no entanto, porque, pela tese do romance em cadeia, ao afirmar a necessidade de conexão dos capítulos escritos com os capítulos anteriores, ou seja, a conexão das decisões com a tradição estabelecida pelas decisões anteriores e, ao mesmo tempo, defender a criatividade do intérprete na prática interpretativa – a escrita do novo capítulo -, Dworkin consegue sustentar uma postura que é crítica do objetivismo típico do positivismo jurídico e, ao mesmo tempo, do arbítrio judicial fruto do subjetivismo realista. De fato, a própria conceituação de Direito proposta por Dworkin esclarece que a interpretação se subordina a princípios políticos vinculados ao ideal de justiça.

Para Dworkin:

Uma interpretação plausível da prática jurídica também deve, de modo semelhante, passar por um teste de duas dimensões: deve ajustar-se a essa prática e demonstrar sua finalidade ou valor. Mas finalidade ou valor, aqui, não pode significar valor artístico, porque o Direito, ao contrário da Literatura, não é um empreendimento artístico. O Direito é um empreendimento político, cuja finalidade geral, se é que tem alguma, é coordenar o esforço social e individual, ou resolver disputas sociais ou individuais, ou assegurar a justiça entre os cidadãos e entre eles e seu governo, ou alguma combinação dessas alternativas (essa caracterização é, ela própria, uma interpretação, é claro, mas permissível agora por ser relativamente neutra). Assim, uma interpretação de qualquer ramo do direito, como o dos acidentes, deve demonstrar seu valor em termos políticos, demonstrando o melhor princípio ou política a que serve.⁴⁹

⁴⁸ Ver CASTANHEIRA NEVES, A. "Dworkin e a interpretação jurídica – ou a interpretação jurídica. A Hermenêutica e a narratividade. In: *Estudos em Homenagem ao Professor Doutor Rogério Soares*, Coimbra: Coimbra Editora, 1992. p. 263 e ss: "O modelo metodológico-jurídico de Dworkin – é a conclusão final – ao pensar a validade das concretas decisões jurídicas pela coerência apenas da sua integração no todo da prática jurídica acaba por não ser apto para assumir o problema normativo-juridicamente decisivo da válida solução jurídico-decisória em que concorre, ou com que acaba por se identificar, o problema da interpretação jurídica. Esse modelo como que só se ocupa do "context de justification" e não cura do "context of discovery", quando é certo que no problema da interpretação, enquanto momento do juízo normativo-jurídico concreto, a justificação não pode ser pensada a posteriori, pois que ela própria não é senão a inferência da justeza do juízo, da metodológica-juridicamente válida e concludente decisão judicativa. A decisão judicativa justifica a sua validade normativo-jurídica no próprio processo metodológico que problemático-adequadamente a constitua – juridicamente "alle interpretation ist fallösung [...]".

⁴⁹ DWORKIN, Ronald. De que maneira o direito se assemelha à literatura. In: DWORKIN, Ronald. *Uma questão de princípio*. Tradução de Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 239.

Nesse sentido, através da tese do romance em cadeia, valendo-se da aproximação dos métodos de interpretação literária e jurídica, Dworkin consegue propor uma via alternativa que tem o mérito de afirmar que direito, arte e política estão, de alguma forma, ligados pela filosofia.⁵⁰

2.3.2 Samuel Weber, Martha Nussbaum, Stanley Fish, Ian Ward, Robin West, Owen Fiss - Outros Enfoques no Movimento Americano

No Movimento americano destacam-se, ainda, os nomes de Samuel Weber, Martha Nussbaum, Stanley Fish (associado ao desconstrutivismo de Derrida), Ian Ward (o papel da literatura infantil na introdução dos temas jurídicos), Robin West (a compreensão da alteridade e o resgate dos excluídos da comunidade textual), Owen Fiss (a prática interpretativa e os valores constitucionais). Embora os referidos autores expressem abordagens distintas da interface direito e literatura, em todos se revela um caráter hermenêutico: seja na visão daqueles que procuram encontrar o direito nos textos literários, seja naqueles que vêem o direito como literatura.

Um nome que merece destaque é o da autora Martha Nussbaum⁵¹. Sua postura aproxima-se daquela de White e revela uma abordagem ética do direito *na* literatura. Considera que a literatura permite uma abertura à alteridade pela aproximação do leitor com situações diferentes, ou seja, a literatura nos coloca em contato com o outro, tornando possível a compreensão da humanidade. Para Nussbaum a imaginação literária faz parte da racionalidade política. Trata-se de um ingrediente indispensável ao pensamento público. Como assinala Apostolova, para Nussbaum:

[...] a imaginação literária é um ingrediente indispensável ao pensamento público, com condições de criar hábitos mentais que contribuam para a efetivação da igualdade social... a literatura é um convite para que o leitor

⁵⁰ Ver, a respeito DWORKIN, Ronald. De que maneira o direito se assemelha à literatura. In: DWORKIN, Ronald. *Uma questão de princípio*. Tradução de Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 249.

⁵¹ NUSSBAUM, Martha C. *Poetic justice: the literary imagination and public life*. Boston: Beacon Press, 1995. Preface xvii.

se coloque no lugar de pessoas diversas, entrando em contato com suas experiências por intermédio da fantasia e da emoção. A novela tem o poder de provocar a empatia no leitor, que se vê envolvido nos projetos dos personagens e compartilha suas perplexidades. As histórias fictícias tornam-se mais reais e as possibilidades de eleição diante das quais se encontram as personagens, de certo modo, são também as do leitor. A imaginação, ou seja, a faculdade do sentido de perceber coisas que não estão objetivamente diante de nossos olhos, possibilita ao julgador ver um ser humano que está diante dele na sua complexidade e, transcendendo as aparências imediatas, transformá-lo em metáfora a ser descoberta.⁵²

Segundo Nussbaum a leitura dos romances possibilita a construção de um conceito de Justiça social pela interação que provoca entre o leitor e suas emoções com aspectos do mundo da vida.

Os demais autores, cujo exame é aqui dispensado tendo em vista que não se pretende uma abordagem exauriente do Movimento americano, podem ser consultados em recente artigo de Trindade e Gubert, que traz um didático apanhado das diversas posições adotadas no seio do “*Law and Literature Movement*”⁵³.

2.4 “DIREITO E LITERATURA ALÉM DOS ESTADOS UNIDOS”

De outro lado, fora do território norte-americano, a interface “direito e literatura” teve e tem igual importância, merecendo destaque a contribuição de Francois Ost, Philippe Malaurie, Teissier-Esminger, Jacques Derrida, entre outros, e,

⁵² Nesse sentido, a referência feita por APOSTOLOVA, Bistra Stefanova. Perfil e Habilidades do jurista: razão e sensibilidade. *Notícia do Direito Brasileiro*, Brasília, n. 5, 1º Semestre de 1998. p. 127, que também refere: “Nussbaum explora a contribuição da literatura para o direito construindo a idéia de que o contato com a literatura tem o potencial de desenvolver habilidades nos alunos que são essenciais na condução democrática da vida pública. A defesa da imaginação literária para a autora norte-americana insere-se dentro de uma postura ética que engloba a preocupação com o bem-estar das pessoas desconhecidas, que certamente têm vidas diferentes da nossa. Ela acredita que o respeito à dignidade humana compromete de modo verdadeiro somente as pessoas que estão em condições de se colocar no lugar do outro por meio da imaginação e de se emocionar com essa participação (NUSSBAUM, 1997, p.18). Não é difícil ressaltar as dificuldades de inserção dessa postura ética no tipo de racionalidade que orienta a vida do homem moderno. Martha Nussbaum percebe que a mentalidade econômica utilitarista vê os problemas humanos como problemas matemáticos, com soluções exatas e definitivas, deixando na sombra a complexidade de cada vida que precisa enfrentar “também” o mistério da sua própria morte (NUSSBAUM, 1997, p. 50). De acordo com a autora, as faculdades da mente econômica, embasada nos cálculos racionais, são instrumentos insuficientes para enfrentar a riqueza qualitativa do mundo e a individualidade de cada um e para saber como viver uma vida humana e dar-lhe sentido (NUSSBAUM, 1997, p. 54).

⁵³ TRINDADE, André Karam; GUBERT, Roberta Magalhães; COPETTI NETO, Alfredo (Org.). *Direito & Literatura: reflexões teóricas*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008. p. 46-48.

especificamente no Brasil, a de Eliane Botelho Junqueira. As abordagens oferecidas por esses autores merecem, portanto, especial atenção.

2.4.1 Bélgica - François Ost

Na Bélgica desponta a obra de François Ost⁵⁴, que é um dos mais importantes expoentes do Movimento que associa o direito à literatura. Em *“Contar a lei, fontes do imaginário jurídico”*, Ost traça um prazeroso percurso pelo Direito a partir de textos literários escolhidos, iniciando pela Oréstia de Ésquilo, perpassando Antígona de Sófocles, Robinson Crusoé, de Daniel Defóe, as várias versões de Fausto e, ainda, a obra de Kafka, desvelando o direito na leitura das obras escolhidas.

Ost se alinha à corrente que estuda o direito *na* literatura. Afirma a existência das seguintes diferenças entre direito e literatura⁵⁵:

- a) a literatura “libera os possíveis” ao passo que o direito “codifica a realidade, a institui por uma rede de qualificações convencionadas, a encerra num sistema de obrigações e interdições”; a literatura tem por escopo “por em desordem as convenções, suspender nossas certezas, liberar possíveis – desobstruir o espaço ou liberar o tempo das utopias criadoras” e justamente por isso ela freqüentemente exerce um papel crítico do direito “por meio do cômico e da derrisão”, efetuando “um trabalho de interpelação do jurídico”;
- b) a literatura tem uma função heurística: “seu gesto experimental é, ao menos em alguns casos, portador de conhecimentos realmente novos”, ela goza de total liberdade no uso de variações imaginativas sobre o real, decorrendo daí seu caráter perturbador, desorientador e espantoso que se opõe à certeza buscada pelo direito em nome do princípio da “segurança jurídica”;

⁵⁴ OST, François. *Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico*. Tradução de Paulo Neves. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005. p.108. (Coleção Díke, 108).

⁵⁵ *Ibid.*, p.13-18.

- c) direito e literatura também divergem do ponto de vista do estatuto de quem fala no discurso jurídico e no discurso literário. Ost corrobora o pensamento de Christian Biet para quem “o direito produz pessoas, a literatura personagens”, salientando que o direito cria “máscaras normativas” rígidas (as pessoas jurídicas) quem tem um papel exemplar a cumprir, como é o caso da figura do “bom pai de família”, do “concorrente leal”, etc., em oposição à ambivalência latente dos personagens literários. Ost sustenta que “enquanto o direito consagra papéis normatizados, a fábula joga sistematicamente com mudanças de escalas”, chegando a defender a idéia de que a pessoa jurídica e o personagem literário seriam, em síntese, exemplos das identidades distinguidas por Paul Ricoeur: a identidade *idem* (o que sou) e a identidade *ipse* (quem eu sou). Nesse sentido, a literatura desempenha uma função de constante interrogação da identidade *ipse*, ou seja, de quem somos, ao passo que o direito fixa-se na identidade *idem*, ou seja, o que, descritivamente, somos por uma definição descritiva. A literatura, portanto, possibilita o correr da “intriga” que constitui a “identidade narrativa” que se estabelece entre o “o que sou” e “o que vim a ser”;
- d) o direito se dá pelo registro “da generalidade e da abstração” sendo, nesse sentido, a crença de que a lei é geral e abstrata, ao passo que a literatura se dá “no particular e no concreto”, na escrita de histórias singulares.

De outro lado, como não poderia deixar de ser, Ost aponta, igualmente, os elementos de identificação entre a literatura e o direito, sempre alertando para o perigo da confusão dos gêneros. Sustenta, assim, que:

- a) O direito “*não se contenta em defender posições **instituídas**, mas exerce igualmente funções **instituintes**”.* Portanto, o direito pressupõe uma carga de “*criação imaginária de significações sociais-históricas novas e a desconstrução das significações constituídas que a elas se opõem*”. Paralelamente, a literatura também não se contenta apenas com o viés **instituinte** do imaginário e apóia-se sobre suas formas **instituídas**. O direito não corresponde apenas ao direito estabelecido ou positivado. Existe, segundo Ost, um importante “*imaginário jurídico*” que vive em tensão com o direito estabelecido ou positivado. Trata-se de um

“*imaginário jurídico*” que “*alimenta o **infra-direito**, gerador das mais diversas formas de costumes, hábitos, práticas e discursos que não cessam de agir, de dentro, sobre os modelos oficiais do direito instituído*” na expressão de A.J. Arnaud, que Ost toma emprestado;

- b) a literatura, por sua vez, não ignora as normas e as formas instituídas até mesmo pelas regras da própria escrita, que não são ignoradas mesmo quando ocorre uma ocasional reinvenção da língua. A literatura ainda que se debruce sobre uma história individual, tem um alcance coletivo e universal que auxilia na sedimentação de representações jurídicas e políticas essenciais;
- c) a literatura, ainda que não esteja submetida “*às exigências do justo legal*”, não “*se desinteressa pelo justo*”. Ela mantém, na sua relação com as normas e formas instituídas, uma preocupação ética. Na esteira do que sustenta Biet⁵⁶, afirma Ost que “*entregando o caso às mãos do leitor-juiz, o autor apela assim ao Tribunal da consciência*”. Com efeito, esclarece Ost⁵⁷:

Uma terceira pedra de toque das relações que a literatura mantém com as normas e formas instituídas diz respeito ao **domínio da ética**. Certamente a literatura se preserva dos discursos edificantes e não cessa de submeter nossos códigos, nossos estereótipos e nossas prédicas a um eficaz questionamento. Mas quem não sabe que isso não é senão, em geral, uma maneira de nos reconduzir com mais segurança à radicalidade da exigência ética de ter de assumir a liberdade e a responsabilidade que nos faz homens? Se é verdade, por exemplo, que o autor de ficção não está preso de modo algum às exigências do justo legal, isso não significa que se desinteressa do justo. Muito pelo contrário, ele examinará o veredicto judiciário para denunciar seu formalismo e sua arbitrariedade. Ao fazer isso, dirige-se aos públicos imaginários que, tendo como guia sua consciência e sua convicção íntima, retomarão o caso sob uma luz sempre nova e não hesitarão em reformar ou revogar a decisão. Entregando o caso às mãos do leitor-juiz, o autor apela assim ao tribunal da consciência. Nesse sentido, pode-se dizer que a obra inteira de Camus, que sabemos ter sido um longo combate contra a injustiça, pode ser interpretada como uma maneira de “pensar a justiça contra ela mesma”: colocar à distância a justiça como instituição (sempre tentada pelo fechamento na ideologia), para liberar a justiça como valor, lembrando assim à instituição sua real vocação. Para nos convencermos ainda mais do caráter instituído de certas narrativas, lembremos que elas são o objeto de uma obrigação de as contar regularmente, como se representassem um dispositivo essencial da manutenção do vínculo social. A norma religiosa (Êxodo, 12, 24-28, Deuteronômio 31, 9-14) exige que sejam relidos em intervalos regulares, no qual dos ciclos litúrgicos, os grandes textos fundadores, como a saída do

⁵⁶ BIET, Christian. *Droit et littérature sous l'ancien régime: le jeu de la valeur et de la loi*. Paris: Honoré Champion, 2002. p. 28.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 22-23.

Egito. Em Atenas, a norma política exige dos cidadãos, como já foi lembrado, assistir aos concursos trágicos. Quanto à norma pedagógica, ela impõe a leitura e a releitura dos clássicos, como faz Rousseau ao recomendar Robinson Crusoé a seu Emílio. Aqui não é mais a narrativa que se apodera da norma, é a norma que se apodera da narrativa. A enunciação do texto (sua leitura pública, seu ensino comentado, sua retomada regular) não é mais então uma circunstância extrínseca a seu enunciado, mas participa de sua natureza: há obrigação de contar. O texto existe e só vive através dessas retomadas coletivas. A própria narração produz história, que se integra à história narrada. Nos melhores casos (a narrativa eleva-se então à altura do mito), a história é não apenas recontada mas reescrita: Antígona, Fausto, Robinson, Dom Juan conheceram essa fortuna. A função de rememoração (que mantém o instituído) fornece então o leitor dela mesma, produz efeitos instituintes de mobilização de significações novas. (grifo nosso)

Ost afirma, então, a existência de uma relação dialética entre direito e literatura pois, *“entre o tudo é possível da ficção literária e o não debes do imperativo jurídico, há, pelo menos, tanto interação quanto confronto”*. Direito e literatura possuem uma inspiração comum, *“um enraizamento no imaginário coletivo”* que o torna difícil identificar até que ponto cada um dos dois discursos, o literário e o jurídico é ficção do outro.

Ost, propõe, assim, o reconhecimento de um direito *“contado”*, salientando que o brocardo *“ex facto ius oritur”* (o direito se origina do fato), pode ser substituído, tranquilamente por *“ex fabula ius oritur”* (o direito se origina da narrativa), tomando por base a *“tríplice mimesis”* de Paul Ricouer: a prefiguração, a configuração e a refiguração (o dado prefigura, o artista configura e o intérprete refigura)⁵⁸, ou seja, a idéia de que existe uma estrutura pré-narrativa da experiência que se realoca pelo ato criativo da obra e que, por fim, chega à retomada criativa da obra pelos seus leitores – espectadores – pelo percurso da intriga. Com base nesses conceitos, Ost desenvolve uma teoria do direito contado que afasta o papel da literatura como mera ornamentação gratuita e exterior e a afirma como o modo mais significativo de assunção daquela pré-narrativa da experiência comum e suas avaliações implícitas, que revelam um imaginário coletivo que não pode ser desprezado pelo direito. Trata-se de um direito *“contado”*, no qual a narrativa é imbuída de uma dimensão ética pelos efeitos que causa no leitor que busca dar sentido a sua própria história.

⁵⁸ Ver, nesse sentido, TRINDADE, André Karam; GUBERT, Roberta Magalhães; COPETTI NETO, Alfredo (Org.). *Direito & literatura: ensaios críticos*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008. p. 51

Esse direito contado opõe-se ao direito analisado que se funda na dicotomia do ser e do dever ser, na distinção entre questões de fato e de direito, na medida em que contempla o fato como um universo de significações, ou seja, considera que *“um fato é penetrado de significações mais ou menos valorizadas e, em sentido inverso... por meio de suas regras constitutivas, o direito, como jogo ou qualquer outra prática convencional é capaz de criar o seu fato”*.⁵⁹

A abordagem de Ost tem, sem dúvida, o mérito de defender um direito “contado” que é constituído por uma *“ética reconstrutiva”* (a expressão é de J.M. Ferry)⁶⁰, em que *“cada um é levado a re-escrever sua própria narrativa: à luz da exigência de reconhecimento feita pelo outro, as omissões da narração primeira aparecem, assim como as distorções de interpretação praticadas e as censuras de argumentação delas obtidas”*. É nessa ética narrativa reconstrutiva que Ost encontra o melhor diálogo entre direito e literatura.

Prova disso, é a abordagem feita por Ost quanto à temporalidade do contrato. Partindo de duas referências literárias paradigmáticas – o Mito de Fausto, em suas várias interpretações, e o Mercador de Veneza, de Shakespeare – Ost constrói a idéia de um tempo neguentrópico que se opõe ao tempo fechado atribuído ao contrato pelo positivismo jurídico. Sua abordagem é original, na medida em que afirma uma perspectiva existencialista do contrato: o contrato se destina a ser no tempo. O Mercador de Veneza e o Mito de Fausto são referências literárias que levam ao extremo a ótica contratual da teoria clássica voluntarista e formalista. Representam a face perversa do *pacta sunt servanda* em contraposição ao fundamento ético do brocardo romano. O contrato consome as partes contratantes ao colocar-se como algo acabado e inflexível: há um devoramento típico do Mito de Chronos. Em oposição a este *“tempo do pacto fáustico”* – que devora o que cria - o professor Belga percebe uma temporalidade mais contínua, flexível e solidária que hoje vem se configurando nas práticas contratuais e na jurisprudência. O contrato, de ato jurídico perfeito e acabado, começa a ser visto como imperfeito e

⁵⁹ OST, François. *Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico*. Tradução de Paulo Neves. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005. p. 108. (Coleção Díke, 108).

⁶⁰ FERRY, J. M. *L'Éthique reconstructive*. Paris: Cerf, 1996. In: OST, François. *Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico*. Tradução de Paulo Neves. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005. p. 48. (Coleção Díke, 108).

continuamente renovado, num tempo criador enquanto imperfeito, aberto e plural, que não trai o outro em si nem o eu em si mesmo.⁶¹ Isso não significa atirar os contratantes no escuro da insegurança jurídica: ao contrário, o reconhecimento de que o contrato é *no tempo* permite a revisão das condições contratuais em substituição a sua nefasta dissolução. Aqui, trata-se, portanto, de interpretar o direito desvelando sua dimensão ética pelo viés do paradigma literário, postura que caracteriza o pensamento de Ost em sua busca do direito *na literatura*.

2.4.2 França

Na França, igualmente, os estudos transdisciplinares que associam o direito à literatura têm tomado fôlego nos últimos anos, com peculiaridades próprias que são fruto da filosofia e da cultura jurídica continentais.

2.4.2.1 Jacques Derrida – A Desconstrução do Direito

Derrida, argelino naturalizado francês, é um dos grandes nomes que se associam ao campo do direito e literatura em França e cuja visão é imbuída da filosofia da desconstrução.

Segundo Chueiri, Derrida propõe a desconstrução do direito e da literatura suscitando a questão da aporia do direito, qual seja, o paradoxo de ser universal e acessível a todos e a todo tempo e, todavia, essencialmente não o ser, já que é impossível se ter acesso direto ao direito porque ele nunca está diretamente acessível. À universalidade do direito, segundo Derrida, se opõe a singularidade de sua aplicação. De outro lado, à universalidade da literatura se contrapõe sua singularidade como único e exclusivo texto que garante a autoria ou autoridade da obra. Desse modo, diante dessa aporia Derrida propõe a desconstrução do direito e da literatura, assim entendida na medida em que as palavras restam suspensas

⁶¹ OST, François. Tiempo y contrato: crítica del pacto fáustico. *Doxa, Cuadernos de Filosofía del Derecho*, Madrid, n. 25, p. 625-626, 2002.

numa limitada rede de significados que originam várias legítimas leituras e que é crítica ao reconhecer demandas essencialistas implícitas nas práticas de significação.

Como esclarece Chueiri⁶²:

Para Derrida a literatura é o lugar no qual se experencia/experimenta o problema com a essência da linguagem, com a verdade e com a essência, com a linguagem da essência em geral (Acts of Literature, 1992). A experiência literária questiona e ao questionar perturba a autoridade e a pertinência da questão acerca da essência, qual seja, aquela que pergunta “o que é”[...] Assim, a importância da Literatura para o Direito e a Justiça, reside primeiramente, nessa maneira perturbadora com a qual ela atravessa a linguagem da essência e da verdade. Para este autor, o Direito e a Literatura repartem as mesmas condições de possibilidade, o que significa que a origem do Direito é também aquela da Literatura, a qual, em última análise, é uma não-origem, na medida em que se mantém em suspensão e a ela não se tem acesso. Eis o que Derrida se refere como aporia. Isso significa que tanto a Literatura quanto o Direito são inacessíveis em sua origem e todos os esforços para compreendê-los são, em realidade, incompletos. Nesse sentido, o ato de interpretar seria sempre uma tarefa incompleta, pois não garantiria ao intérprete total acesso, seja ao texto literário ou ao Direito, objetivamente compreendido como na lei. Essa impossibilidade de se ter total acesso ao texto literário ou ao Direito é, por outro lado, o que lhes garante certa singularidade, isto é, o que lhes torna originais, autênticos, únicos. Nesse sentido, a singularidade do texto literário ou do Direito; isto que os identifica, os afirma e, assim, os protege, é o que, ao mesmo tempo, os torna impenetráveis, ao que Derrida chama **the Law of the Law**. [...]”.

Derrida defende, assim, um compromisso político da desconstrução com a democracia e um compromisso ético com a justiça. Uma importante crítica ao desconstrutivismo de Derrida é, no entanto, oferecida por Binder⁶³.

2.4.2.2 Philippe Malaurie

Malaurie é igualmente um dos importantes nomes que, na França, compõem o Movimento “*Droit et Littérature*”. Insere-se dentre os autores que se dedicam ao

⁶² CHUEIRI, Vera Karam de. Direito e literatura. In BARRETTO, Vicente de Paulo (Org.). *Dicionário de filosofia do direito*. São Leopoldo: Editora Unisinos; Rio de Janeiro: Renovar, 2006. p. 234.

⁶³ Ver BINDER, Guyora; WEISBERG, Robert. *Literary Criticisms of Law*. New Jersey: Princenton University Press, 2000. p.378-460

estudo do direito *na literatura* (*Droit dans la Littérature*), tendo publicado, em 1997 a importante antologia intitulada “*Droit & Littérature*” na qual examina temas jurídicos presentes na literatura dos três grandes trágicos gregos – Ésquilo, Sófocles e Eurípedes -, na produção literária de Cervantes, Montaigne, Shakespeare, Descartes, Corneille, La Fontaine, Molière, Bossuet, Perrault, Racine, La Bruyère, Voltaire, Rousseau, Balzac, Victor Hugo, Dickens, Tolstoi, Dostoïevski, Anatole France, Guy de Maupassant, Kipling, Kafka e Malraux.

Malaurie se propõe a encontrar os fundamentos “*profundos*” da sociedade, que identifica como suas bases jurídicas a partir de um manancial diverso do aparelho técnico que constitui o universo intelectual dos juristas. Sustenta que através da literatura nos é possível chegar a outro mundo em que existe uma própria compreensão do direito ou até mesmo múltiplas concepções. A literatura, a seu ver, permite encontrar o direito e a recíproca para ele é verdadeira, o Direito não é inútil para a compreensão de um grande número de obras literárias.

Apesar de Malaurie qualificar sua antologia como um “*petit livre d’initiation*” (pequeno livro de iniciação) na verdade, trata-se de uma obra fundamental. Malaurie afirma que a literatura e o direito possuem afinidades evidentes, salientando o lugar de destaque que a literatura dedica aos termos jurídicos, bem como o respeito que o direito demonstra em relação à literatura.

Malaurie sustenta, parafraseando André Malraux, que o Direito na Literatura é, sobretudo, o canteiro, os fundamentos de uma sociedade justa, a base mesmo do direito. E assim exemplifica:

Les ‘lois non écrites, inébranlables, de dieux’, d’Antigone; la démesure (l’ubris), toujours punie par Zeus, d’Eschyle; l’utopie, de Cervantès; l’honneur, de Corneille; l’invincible esperance, de Shakespeare: ‘O brave new world that has such people in’t’; la certitude que la charité apporte le bonheur à une société, chez Dickens; la conviction que la loi doit être respectée pour que les hommes ne deviennent pas des singes, chez Kipling; la transcendance doit dominer la société et le droit, chez Bossuet, Racine, Dostoïevski et Malraux (chacun à sa manière); surtout l’humanisme; ce que disent François Mauriac: ‘toute la noblesse de l’homme consiste à remonter le courant qui l’entraîne et à vaincre la nature “et, plus flamboyant encore, André Malraux: ‘Nous avons refusé ce que voulait en nous la bête

et nous voulons retrouver l'homme partout ou nous avons trouvé ce qui l'écrase.

As 'leis não escritas, inquebrantáveis, dos deuses', de Antígona; a desmesura (a hybris), sempre punida por Zeus, de Ésquilo; a utopia, de Cervantes; a honra, de Corneille; a esperança invencível, de Shakespeare: 'O brave new world that has such people in't'; a certeza de que a caridade traz a felicidade a uma sociedade, na obra de Dickens; a convicção de que a lei deve ser respeitada para que os homens não se transformem em macacos, em Kipling, a transcendência deve dominar a sociedade e o direito, em Bossuet, Racine, Dostoïevski e Malraux (cada um de sua forma); sobretudo o humanismo de que falam François Mauriac: "toda a nobreza do homem consiste em reconstituir a corrente que lhe forma e vencer sua natureza 'e mais brilhante ainda, André Malraux: 'Nós rejeitamos isso que quer em nós a besta, e nós queremos reencontrar o homem em todos os lugares em que encontramos aquilo que o sufoca. (tradução nossa)

Para Malaurie, o direito nasce dos fatos ("*jus ex facto oritur*"), mas os fatos precisam ser vistos: a qualidade jurídica não está apenas em saber olhar os fatos, mas, sobretudo, saber encontrar sua qualificação encontrando sua categoria jurídica. Assim, embora esteja atrelado à metafísica tradicional, na medida em que separa o fato de sua qualificação jurídica, sustenta que para o direito a própria literatura é um fato e, portanto, o direito pode decorrer da literatura. Malaurie tem o mérito de se debruçar sobre importantes obras da literatura universal acreditando que a literatura pode ensinar muito sobre o direito, sobretudo àqueles que se interessam em conhecer a experiência humana que se traduz no itinerário jurídico.

Sua obra é uma referência importante, pois, no Movimento "*Droit et Littérature*".

2.4.2.3 Anne Teissier-Ensminger - *La Beauté du Droit*

Outra grande referência no diálogo entre Direito e Literatura é, sem dúvida, Teissier-Ensminger, cuja obra "*La beauté du droit*"⁶⁴ (a beleza do direito) traz à baila questões importantes como a própria crítica à dicotomia presente na expressão "*droit et littérature*". De fato, Teissier-Ensminger prefere, à expressão *droit et littérature*, utilizar *droit en lettres*. A autora, tal como Malaurie, dedica-se ao exame do Direito na Literatura, propondo-se a analisar o tipo de reflexão que a escrita

⁶⁴ TEISSIER-ENSMINGER, Anne. *La Beauté du droit*. Paris: Descartes, 1999. 315 p.

literária consagra à “dicção” geral da vida social, investigando o que nos diz do direito a literatura que o textualiza.

A autora faz críticas importantes ao uso irresponsável da literatura por advogados e juízes, mais precisamente quando utilizam elementos literários, tais como um personagem, um escritor, um título de uma obra, apenas para engrandecer um arrazoado ou uma sentença, denominando este tipo de conduta de “*técnicas de incrustação*” que caracterizam uma relação parcial do direito com a literatura, de forma reducionista e superficial, que se destina à mera ornamentação literária do discurso jurídico.

Defende, assim, a aproximação do direito e literatura como uma forma de reflexão sobre a organização social a partir dos meios oferecidos pelos usos do direito e seus instrumentos, como uma contribuição para uma nova concepção de justiça que pode dar-se pela inserção do próprio direito no debate cívico.

Nesse sentido, salienta que as pessoas leigas não debatem o direito pois, tanto no plano teórico como prático, o direito é visto como uma especialidade e não como um objeto de debate entre os cidadãos, afirmando que o direito se funda numa ficção, qual seja, a de que a ninguém é lícito ignorar a lei. Questiona, assim, se o direito não vive, portanto, na sua ficção fundadora, numa soberana injustiça.

Nessa senda, chama a atenção de que essa é uma estranha maneira de existir, já que não se pode supor o seu ordinário conhecimento, o que nos reporta ao paradoxo: não ignorar que nós não o podemos ignorar.

Teissier-Ensminger destaca as ambigüidades da linguagem jurídica que, a seu ver, é concisa na medida em que especializada, e difusa, intimidadora e ao mesmo tempo familiar; arma ofensiva e ao mesmo tempo assecuratória.

Por tal razão, defende a idéia de que o direito não pode se submeter a um olhar “*gorgônico*” (ou seja, um olhar petrificante como o das górgonas, da qual a mais célebre é a Medusa vencida por Perseu): Sustenta que o escritor sabe que “*nem o sol nem o direito podem ser olhados fixamente*”. Quem contempla a norma

em estado acabado – o que no caso do direito positivo significa a norma escrita, fica paralisado (“*medusé*”) porque ela é concebida precisamente para fixar, de forma petrificante, no sentido “gorgônico” do texto, um estado circunscrito de relações humanas.

Percebe-se, portanto, que a abordagem de Teissier-Ensminger é uma crítica contundente ao objetivismo típico do positivismo jurídico, sobretudo pela afirmativa que os textos literários se apresentam como verdadeiros espelhos do pensamento. Assim, Teissier-Ensminger afirma que a ficção literária funciona como um instrumento de ótica sem equivalentes, capaz de ultrapassar, do ponto de vista que ela oferece sobre o direito, ou seja, a partir do ponto de vista literário, a oposição clássica entre interioridade e exterioridade. Sustenta, desse modo, que aquilo que a literatura consegue pinçar do “vivo”, os corpos, as paixões, as ações, é justamente o que os textos jurídicos não conseguem, por definição, expor: a maneira pela qual, minuciosamente, se engrenam dia após dia, no rastro de significados ínfimos, as normas e os costumes, o amor e o ódio presentes nas leis, suas instituições e suas trajetórias sociais. A isso Teissier-Ensminger qualifica como uma imensa paisagem do direito *“cuja beleza íntima, bem mais que de saber, é feita da sabedoria num manejo do saber”*.

A autora propõe, então, a leitura do direito na literatura e nas artes como o caminho para saber como o direito se manifesta e pode ser esclarecido quando um escritor o escolhe como material de ficção. Teissier-Ensminger esclarece que sua abordagem não consiste na projeção aos textos jurídicos dos recursos da lingüística e da elucidação de processos de retórica e práticas hermenêuticas, nem tampouco em encarar o direito como forma específica de literatura. Sua proposta é a de investigar textos dos autores que souberam construir, através da invenção ficcional, um mundo imaginário autônomo original e sugestivo, que é radicalmente distinto da criação do direito. Busca, assim, a compreensão do direito nos textos literários, sustentando que o estudo desses textos pode ser visto não somente como uma ferramenta de reflexão que possibilita olhar o direito além das tautologias intradisciplinares, mas também afirmar entre os juristas, em primeiro lugar, e entre juristas e não juristas, em seguida, que não separam a característica cotidiana da cidadania, um determinado terreno de compreensão. Considera, assim, que as

ficções são pródigas em figurações plurinormativas que, através da desfiguração da juridicidade possibilitam pressentir suas configurações futuras: elas ilustram e deduzem as atitudes passionais, a nomofilia bem como a nomofobia que inflexionam a recepção das normas, além de possibilitarem a apreciação da fluidez do direito, seu caráter combinatório interindividual e, ainda, dão ao vocábulo “ordenar” seu verdadeiro mérito, numa abordagem totalmente diferente das obras teóricas e magistrais do direito.

Teissier-Ensminger sustenta que a ficção literária não pretende (re) definir o direito, mas sim mostra a que ponto decisivo ele afeta as nossas definições, a começar pela definição de nós mesmos bem como das nossas construções da “realidade”, pois sendo o direito ele mesmo o poder da construção simbólica oficialmente reconhecido, ele funciona, dentro de seus domínios, como um esquema de percepção espontânea. Justamente por isto, Teissier-Ensminger considera que se a literatura não ensina o direito, ao menos ela reforça o fato de que o direito suscita e demanda esforços de autodidatismo, ou seja, há muito que aprender sobre o direito através da ficção literária.

Teissier-Ensminger é, portanto, uma autora fundamental no campo que se dedica ao exame do direito na literatura.

2.5 CANADÁ – IOANNIS PAPADOPOULOS

No Canadá, destaca-se a figura de Ioannis Papadopoulos⁶⁵, para quem os juristas americanos não param de surpreender os “continentais”, sendo que um dos domínios mais estimulantes sob esse ponto de vista é o do Movimento conhecido como “*Law in Literature*” ou “*Law in Humanities*”. Contudo, o jurista canadense aponta a existência de insuficiências teóricas na discussão da analogia entre direito e arte, na forma como é vista pelos principais expoentes do Movimento nos Estados Unidos, e sustenta que se realmente desejamos nos apropriar da ampla significação

⁶⁵ PAPADOPOULOS, Ioannis. *Pratiques juridiques interprétatives et herméneutique littéraire: variations autour d'un thème de Ronald Dworkin*. Quebec: Les Éditions Yvon Blais, 1998. p. 9. (tradução nossa).

que pode ter o fenômeno da arte para a hermenêutica jurídica é preciso ir além de uma abordagem regional e simplesmente metodológica da analogia entre arte e direito a fim de resgatar os pressupostos ontológicos fundamentais que lhe são comuns.

Nesse sentido, “a hipótese estética” e a imagem do “direito como romance” desenvolvida por Dworkin⁶⁶ possuem, na visão de Papadopoulos, uma grande força intuitiva. Todavia, na visão do professor canadense, é preciso avançar a reflexão com base nos grandes mestres da filosofia hermenêutica⁶⁷ contemporânea, a saber: Luigi Paryson, Hans George Gadamer e Paul Ricoeur, sobre a arte e a narração, percurso que o autor canadense se propõe a fazer a partir de Aristóteles.

Com base nesses referenciais, Papadopoulos propõe uma abordagem fenomenológica do direito, que afirma a idéia de que a porta de entrada para uma prática interpretativa é sempre uma pessoa e seus fundamentos morais de julgamento e engajamento e, portanto, a experiência da arte ajuda os juristas a não sucumbirem nem a uma epistemologia que afasta o sujeito do objeto nem a uma praxiologia que exalta o ideal absurdo de uma determinabilidade total dos atos jurídicos, ou que exalta o ativismo puro de um poder discricionário.

Aqui, para Papadopoulos, as práticas interpretativas se abrem sobre vastos horizontes axiológicos que não se tornam, no entanto, visíveis senão a partir de nosso próprio horizonte, seja ele poético ou de moralidade política. Trata-se de uma visão que reconhece que as nossas pressuposições normativas estão desde sempre na obra em toda interpretação artística ou jurídica, mas elas não são nem bastante ditatoriais nem bastante indubitáveis, nem bastante monolíticas a ponto de engolir a alteridade da forma a ser interpretada.

⁶⁶ Veja-se, nesse sentido, DWORKIN, Ronald. *Uma questão de princípio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 217-249.

⁶⁷ Vale lembrar a raiz etimológica do vocábulo “hermenêutica”: que está associado ao deus Héracles, o mensageiro de Zeus o que nos reporta a uma natureza mediadora e a amplitude da relação entre o expresso e (hemêneia) e o pensamento seja no sentido da tradução, ou explicação, seja no sentido da expressão. Nesse sentido veja-se SILVA FILHO, José Carlos Moreira da. *Hermenêutica filosófica e direito: o exemplo privilegiado da boa-fé objetiva no direito contratual*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2006. p. 1-3.

Para Papadopoulos trata-se de construir um equilíbrio refletido entre as intuições (ou convicções) pelos intérpretes ou pelos agentes sociais e a heteroreferência da obra ou da prática. Todo esse esforço de construção e a multiplicidade de interpretações que dele resulta são encaminhados pelo princípio regulador da unicidade do julgamento. Papadopoulos sustenta, assim, que a racionalidade imanente da arte e a racionalidade axiológica do direito são refratárias a toda distinção rompida entre a descrição e a prescrição, e mais, que a dimensão teleológica da ação humana faz com que esta não fique confinada a intervenções pontuais, mas se sintetize em tradições, que são como fundos de riqueza inesgotáveis para as regras institucionais.

2.6 BRASIL

O diálogo entre Direito e Literatura no Brasil, é relativamente recente, nele merecendo destaque a obra de Eliane Botelho Junqueira, publicada em 1988 sob o título *“Literatura e Direito: uma outra leitura do mundo das leis”*.⁶⁸ Como esclarece a autora, o debate entre direito e literatura tomou fôlego já no ano de 1986 nos ciclos de debate *“Direito e Teatro e Direito e Cinema”* organizados por Nilo Batista na Seccional do Rio de Janeiro da Ordem dos Advogados do Brasil. Nesse evento, Junqueira despertou seu interesse pelo estudo da imagem do direito e seus profissionais na literatura brasileira, o que justifica sua opção pelo campo de estudo que busca a compreensão do direito na literatura.

A autora entende que a literatura e as ciências sociais submetem-se a regras de produção distintas e estabelecem relações diferenciadas com a verdade, daí porque não se poderia utilizar-se das obras ficcionais com a mesma tranquilidade que se o faz com base em outros documentos. Isso, todavia, não exclui da obra literária a idéia de verdade, pois o discurso ficcional apenas toma a verdade como um material, dentre outros, para a atividade de questionamento dos valores.

⁶⁸ JUNQUEIRA, Eliane Botelho. *Literatura e direito: uma outra leitura do mundo das leis*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 1998. p. 135, 138, 225.

Nessa senda, a autora afirma, na esteira de Rockwel, que a literatura pode ser percebida como um documento social não por ser um espelho da realidade, mas como uma instância complexa recheada de significações que incorporam a história em todos os seus aspectos “*específicos ou gerais, formais ou temáticos, reprodutivos ou criativos, de consumo ou produção*”. Defende, assim, que as obras literárias não devem ser tomadas como obras jurídicas independentemente de centrarem suas narrativas em temas legais, mas podem revelar, tanto pelo que está escrito como pelo que não está, uma percepção sobre o mundo do direito que, ainda que esteja vinculada à perspectiva do autor, é uma percepção compartilhada por determinados segmentos da sociedade.

Em “*Literatura e direito: uma outra leitura do mundo das leis*”, Junqueira examina a produção literária de Machado de Assis, Lima Barreto, Graciliano Ramos e José Lins do Rego.

Em Machado de Assis, tomando a imagem do Bacharel em Direito configurada no personagem “*Bentinho*”, de *Dom Casmurro*, a autora discute as análises desenvolvidas pelas ciências sociais sob a criação dos cursos jurídicos e sobre o papel social desempenhado durante o Império pelos bacharéis em direito, utilizando-se da literatura para análise desse processo histórico.

Através da obra de José Lins do Rego examina a questão da pluralidade do sistema de ordem jurídica existente no Brasil sob a coexistência do direito do Estado e o direito dos coronéis ou cangaceiros, salientando que, diferentemente do que acontece com Graciliano Ramos, na produção de José Lins do Rego, não existe uma clara distinção entre a fantasia e o real, o que não o impede de estabelecer uma crítica mordaz ao uso da violência como instrumento da manutenção da ordem pública, aspecto que Junqueira identifica neste trecho de “*Fogo Morto*”:

- Pois eu sei um jeitinho de fazer vocês todos falarem.
Cabo Faustino, amarre este velho aí no alpendre.
Pegaram Bentão.
- Com cinco cipoadas ele descobre.
O couro cantou no corpo do velho. O menino tinha ido embora, ele não sabia para onde. Aí Domício gritou para o sargento:
- Bandido! Dá num velho porque não puderam com Aparício.

- Pega ela, Faustino, dá um ensino nesse safado.
E o couro cantou pela cara, pelas costas, pelas pernas de Domicio. (p. 225).

Através da literatura de Lima Barreto, Junqueira aborda a questão do positivismo jurídico, sobretudo o positivismo criminológico presente nas obras daquele escritor. Identifica, assim, naquele autor, críticas contundentes ao positivismo, à figura do advogado e também à própria crítica à justiça.

A crítica ao formalismo jurídico é identificada por Junqueira no retrato do personagem Xisto Beldroegas, de *“Vida e Morte de Gonzaga de Sá”* que Lima Barreto define como um tipo *“apaixonado pela legislação cultural do Brasil”, “obcecado com os avisos, portarias, leis, decretos e acórdãos”* e que não se conformava com não poder fixar *“por alguma portaria o número de dias em que chove no ano”*. Da mesma forma, a crítica identificada no personagem Felismino Praxedes Itapirú da Silva, do Conto *“Foi buscar lâ [...]”*, que Lima Barreto apresenta como o portador de uma *“solene pasta de couro da Rússia, fecho e monograma de prata, chapéu de sol e bengala de castão de ouro, enfim com todos os apetrechos de um grande advogado e de um sábio jurisconsulto”*, bem como na Crônica *“A causa única”* em que o protagonista, logo depois de formado e tendo alugado um escritório, adquire *“um anel simbólico, um guarda-chuva de castão de ouro, uma pasta de couro, enfim todo o **arreamento** de um grande advogado”*.

A mediocridade no exercício da advocacia também é objeto do sarcasmo de Lima Barreto, ao descrever um bacharel em direito que *“não abria os livros [...] decorava apostilas, cadernos; e com esse saber mastigado fazia exames e tirava distinções”*.

Já a crítica à Justiça é identificada por Junqueira na obra de Lima Barreto pelas referências feitas à burocracia da Justiça, aos meirinhos, escrivães, juízes e advogados, que Lima Barreto qualifica em *“Triste fim de Policarpo Quaresma”* como *“esse povilhéu rebarbativo do foro que parece ter contraído todas as misérias que lhes passam pelas mãos e pelos olhos”*.

Já na obra de Graciliano Ramos, mais precisamente em “Vidas Secas” e “Memórias do Cárcere”, Junqueira põe em relevo a questão da violência estatal nos regimes de exceção e, igualmente, a violência estatal cotidiana nos setores subalternizados da sociedade, enfatizando a questão da violência social vivenciada por Graciliano Ramos em seu cárcere durante a ditadura de Vargas.

Junqueira⁶⁹ afirma a importância da imagem do mundo jurídico na obra de Graciliano Ramos não pela mimese de determinadas concepções pelo real presentes no Brasil dos anos 30, mas por contemplar um olhar profundamente crítico, denunciante “*de um mundo regido pelo patrimonialismo, pela violência e por personagens jurídicos medíocres e sem caráter*”, e através do qual torna-se possível a compreensão do fenômeno da chegada das leis a um Brasil até então regido pelas normas privadas do coronelismo. Afirma, assim, que “*as obras de Graciliano Ramos revelam a contaminação da ordem jurídica por duas lógicas não excludentes, mas, ao contrário, complementares, a mercantilização da função judicial e a ‘ideologia do favor’, ou em outros termos pela corrupção e pelo prestígio que funcionavam, acima das leis, como parâmetros da justiça brasileira*”.⁷⁰

Junqueira sustenta que a imagem formada sobre o direito, a justiça, a lei, o papel dos juízes e dos advogados para os cidadãos “*de segunda classe*” é constituída muito mais através da ficção do que pelas experiências pessoais e por isso, o estudo da literatura é fundamental para os profissionais do direito que, através dela, podem repensar inclusive a imagem social de suas profissões. Justamente por isso dedica em seu estudo uma parte importante especificamente sobre o perfil do bacharel em direito no Brasil.

Assim, em que pese Junqueira rechace a aproximação do direito *como literatura*, sua obra precursora tem o indiscutível mérito de examinar o “*mundo jurídico*” brasileiro no seio das obras literárias produzidas por escritores nacionais, possibilitando a crítica ao direito e suas instituições nas peculiaridades próprias de nosso país.

⁶⁹ JUNQUEIRA, Eliane Botelho. *Literatura e direito: uma outra leitura do mundo das leis*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 1998. p. 135.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 138.

Nesse sentido, merece igual registro a série de debates promovidos pelo Instituto de Hermenêutica Jurídica da cidade de Porto Alegre/RS, que desaguaram em duas recentes obras fundamentais no estudo do diálogo entre Direito e Literatura, quais sejam: “*Direito e Literatura: Reflexões Teóricas*”⁷¹ e “*Direito e Literatura: Ensaio Crítico*”⁷², ambas sob a organização de Trindade, Gubert e Copetti Neto e que refletem o que há de mais novo na produção acadêmica dedicada a esse campo transdisciplinar.

Diversos, portanto, são os enfoques que se podem dar às relações entre direito e literatura, assim como diversos são os enfoques que se podem dar ao “humano”. Literatura, ética e direito coexistem e se desvelam na interpretação. A compreensão do direito a partir da literatura, especialmente pela via dos textos da tragédia grega clássica e sua estrutura literária mostra-se como um dos caminhos possíveis para a afirmação de um direito que se faça vinculado ao mundo da vida. Um direito que se apresenta como prática interpretativa, direito que, interpretado, é *escritura* no sentido que a este termo atribui Barthes⁷³. Escritura que se dá na reformulação constante das tradições, como se verá.

⁷¹ TRINDADE, André Karam; GUBERT, Roberta Magalhães; COPETTI NETO, Alfredo (Org.). *Direito & Literatura: reflexões teóricas*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008. p. 226.

⁷² *Ibid.*, p. 251.

⁷³ BARTHES, Roland. *A Aula*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 16-21.

3 TRAGÉDIA GREGA CLÁSSICA

A tragédia grega clássica é, antes de tudo, um dos mais importantes eventos da humanidade. No curto espaço de apenas oitenta anos, os gregos que fundaram a democracia produziram, igualmente, o que de mais importante se conhece em tragédia: as obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. A concomitância histórica da afirmação da democracia grega e da invenção da tragédia desvela, por sua vez, o fato de que o gênero trágico ocupou-se, sobretudo, do princípio jurídico. Pela Tragédia, afirmaram-se “esboços da vontade” (Vernant) e desvelou-se a evolução de “estruturas de pré-direito” associadas ao passado heróico (Gernet) em estruturas de direito inerentes à democracia: a passagem do *mythos* ao *logos*. Os gregos disseram tudo, ou quase tudo: revisitá-los é impositivo quando se pretende a compreensão do humano e de uma de suas principais manifestações: o Direito.

3.1 O MUNDO GREGO – *PHYSIS, ETHOS, NOMOS, HYBRIS, HAMARTIA, DIKÉ*

Para que se chegue ao ponto de aproximar a tragédia ao direito e vice-versa é preciso compreender alguns conceitos fundamentais da Grécia que originou o sentimento trágico, quais sejam, os conceitos de *physis*, *ethos*, *nomos*, *hubris*, *hamartia*, *themis* e *diké*.

Os gregos reconheciam na *physis* a totalidade da natureza na qual o homem se achava integrado e cujas leis eram incontornáveis. O determinismo da *physis* é o que leva o homem, como ser dotado de voz e linguagem⁷⁴, à construção da *pólis*: essa construção de mundo é, em si, poética (*poiésis*). A singularidade do homem

⁷⁴ Veja-se, AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*: o poder soberano e a vida nua I. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 15: “Não é um acaso, então, que um trecho da Política situe o lugar próprio da pólis na passagem da voz à linguagem. O nexos entre vida nua e política é o mesmo que a definição metafísica do homem como “vivente que possui a linguagem” busca na articulação entre *phoné* e *logos*: Só o homem entre os viventes possui a linguagem. A voz, de fato, é sinal da dor e do prazer e, por isto, ela pertence também aos outros viventes (a natureza deles, de fato, chegou até a sensação da dor e do prazer e a representá-los entre si), mas a linguagem serve para manifestar o conveniente e o inconveniente, assim como também o justo e o injusto; isto é próprio do homem com relação aos outros viventes somente ele tem o sentimento do bem e do mal, do justo e do injusto e das outras coisas do mesmo gênero [...].

grego se desvela na *pólis* onde o homem se autonomiza do determinismo físico pela elaboração do agir intencional (*prássein*) na construção do mundo político e ético como esclarece Albano Pêpe⁷⁵.

Gradualmente, o homem dotado de autonomia singular afasta-se do mundo da *physis* (necessidade) e constrói suas próprias leis (*nomos*). Essa passagem do homem da *physis* à *pólis* traz consigo a exclusão da vida nua⁷⁶. A vida, na *pólis*, é *bíos*, vida qualificada. Esse processo de afirmação da *polis* estrutura-se no desdobramento de estruturas de pré-direito em estruturas de direito, tal como demonstra Louis Gernet.

Se a *physis* possui leis “*naturais*” que independem da vontade humana, na *pólis*, como consequência do processo de singularização do homem, pela sedimentação dos costumes e hábitos, constrói-se o *ethos* que à *physis* se contrapõe. A construção do *ethos* pressupõe um homem que se autodetermina, que é livre para ditar suas próprias normas de conduta o que pressupõe a liberdade de todos os cidadãos da *pólis*. Esse processo de autodeterminação revela um “esboço da vontade”⁷⁷ que será objeto de expressão na tragédia grega. Mas o *ethos* não ignora, e nem poderia fazê-lo, a ordem natural do mundo. Como assinala Albano Pêpe:

[...] a tradição grega consegue estabelecer um sofisticado equilíbrio para a compreensão da efetividade do reino da *physis*, lugar da necessidade e onde está manifesto o finalismo do bem. Tal equilíbrio coloca o indivíduo em face das duas dimensões que se interpenetram. Assim sendo, de um, lado encontra-se a *theoria* (razão teórica), enquanto contemplação da natureza; do outro lado a *Política* (razão prática), voltada para o bem da comunidade e do homem na sua individualidade, enquanto realização do *ethos* na ação humana, na *praxis*. Eis o lugar onde o *ethos* se constitui a partir da ordem normativa e da ordem natural, tal como o mundo grego concebe. O *ethos*, manifestação mais profunda do ser enquanto liberdade, costume e hábito, tece a formação cultural do homem grego na *pólis*,

⁷⁵ PÊPE, Albano Marcos Bastos. *Direito e democracia: aspectos do legado greco-aristotélico*. Rio de Janeiro: Forense, 2005. p. 2 e ss.

⁷⁶ Veja-se AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2004. 207 p.

⁷⁷ VERNANT, Jean-Pierre. O momento histórico da tragédia Grega. Tensões e ambigüidades na tragédia grega. Esboços da vontade na tragédia grega. In: _____; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 1-52.

possibilitando um mundo pensado normativamente e que se reconstrói incessantemente.

A vida na *pólis*, portanto, é a vida para o bem. Os conceitos de *themis* (o direito como lei do soberano) e *diké* (o direito como Justiça),⁷⁸ aos poucos, migram do plano da mitologia descrita na teogonia de Hesíodo⁷⁹ para o plano do projeto racional da *pólis*. Werner Jaeger esclarece o significado de “*Themis*” e “*Diké*”:

Homero apresenta-nos o antigo estado de coisas. É com outro termo que designa, em geral, o direito: themis. Zeus dava aos reis homéricos “cetro e themis”. Themis era o compêndio da grandeza cavalheiresca dos primitivos reis e nobres senhores. Etimologicamente significa “lei”. Os cavaleiros dos tempos patriarcais julgavam de acordo com a lei proveniente de Zeus, cujas normas criavam livremente, segundo a tradição do direito consuetudinário e o seu próprio saber. O conceito de *dike* não é etimologicamente claro. Vem da linguagem processual e é tão velho quanto *themis*. Dizia-se das partes contenciosas que “dão e recebem *dike*”. Assim se compendia numa palavra só a decisão e o cumprimento da pena. O culpado “dá *dike*”, o que equivale originariamente a uma indenização, ou compensação. O lesado, cujo direito é reconduzido pelo julgamento, “recebe *dike*”. O juiz “reparte *dike*”. Assim, o significado fundamental de *dike* equivale aproximadamente a dar a cada um o que lhe é devido. Significa ao mesmo tempo, concretamente, o processo, a decisão e a pena. Simplesmente, neste caso o significado intuitivo não é o original, como habitualmente, mas o derivado. O alto sentido que a palavra recebe na vida da *pólis* posterior aos tempos homéricos não se desenvolve a partir deste significado exterior, e sobretudo técnico, mas sim do elemento normativo que se encontra no fundo daquelas antigas formas jurídicas, conhecidas de todo mundo. Significa que há deveres para cada um e que cada um pode exigir, e, por que há deveres para cada um e que cada um pode exigir, e,

⁷⁸ Ver, a propósito, JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 135 e ss.

⁷⁹ Leia-se, também, TORRANO, Jaa. *Teogonia: a origem dos deuses – Hesíodo*. 6. ed. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 62, a respeito das estações, que eram as filhas de *Thémis*: “*Filhas de Thémis as Hórai (Estações)*” são três: Equidade, Justiça e a viçosa Paz (v. 902). Os nomes das três estações põem em evidência quanto o pensamento arcaico apreende como uma Ordem única e unitária e que nós cindimos em distinções como ordem político social, ordem natural e ordem temporal. Uma crença profunda de Hesíodo era a de que as injustiças sociais acarretavam não só perturbações e danos às forças produtivas da Natureza mas também subvertiam a própria ordem temporal. As *Hórai*, portanto, nascidas de Deus e *Thémis*, têm por função instaurar a boa distribuição dos bens sociais, as boas relações entre homens e a ordem que ritma as forças produtivas da Natureza – As *Moírai* (na tradução latina, as *Parcas*), “a quem mais deu honra o sábio Zeus” (v. 904), fixam aos homens mortais os seus lotes de bem e de mal. Enquanto filhas de Zeus e *Thémis*, as *Moírai* representam a Fatalidade sob o aspecto positivo de configuração e ordenação dos destinados humanos segundo um peso e medida divinos; sob o aspecto negativo, essas *Moírai* são filhas da Noite (vv. 217-9) e representam a sofrida experiência do restrito e inexorável lote de bem e de mal a que cada homem tem que se submeter como seu único destino. As *Hórai* regem a Natureza, o tempo e as ações humanas integrando-os num todo uno e indiviso, que será harmonioso ou terrível segundo nele os homens concorram com ou sem o senso de justiça. As *Moírai* regem o que de bem e de mal aos homens é dado viver, segundo uma medida divina pela qual a vida humana (feliz ou desventurada) encontra sua razão de ser e se integra na ordem maior de Zeus”.

por isso, significa o próprio princípio que garante esta exigência e no qual se poderá apoiar quem for prejudicado pela *hybris* – palavra cujo significado original corresponde à ação contrária ao direito. Enquanto *themis* refere-se principalmente à autoridade do direito, à sua legalidade e à sua validade, *dike* significa o cumprimento da justiça. Assim se compreende que a palavra *dike* se tenha convertido necessariamente em grito de combate de uma época em que se batia pela consecução do direito uma classe que até então o recebera apenas como *themis*, quer dizer, como lei autoritária. O apelo à *dike* tornou-se de dia para dia mais freqüente, mais apaixonado e mais premente. Mas esta palavra tinha ainda, em sua origem, uma acepção mais ampla, que a destinava àquelas lutas: o sentido de igualdade. Desde o início esse sentido devia estar contido nela, em germe. Para melhor compreendê-lo, é preciso ter presente a idéia popular original, segundo a qual se tem de pagar igual com igual, devolver exatamente o que se recebeu e dar compensação equivalente ao prejuízo causado. É evidente que esta intuição fundamental deriva da esfera dos direitos reais, o que coincide com o que sabemos da história do direito em outros povos. Este matiz de igualdade na palavra *dike* mantém-se no pensamento grego através de todos os tempos.

A palavra “*themis*”, portanto, estava associada à lei imposta pela autoridade do soberano. Já a palavra “*diké*” se associava à idéia de Justiça e isonomia, daí porque se compreende a predileção dos grandes trágicos pelo vocábulo.

A *diké* (justiça) é o que predica a ação do cidadão da *pólis*, pois é a virtude por excelência. Como assinala Pêpe, o homem ético se reconstrói incessantemente nessa tensão dialética que pressupõe o *ethos* (costume), fundado na sua realidade histórico-social, portanto, princípio e norma. Este Movimento próprio da *pólis* se renova dialeticamente, fundamentando-se a partir de premissas prováveis e da opinião da maioria, sendo assim que o *ethos-hexis* (singularidade do sujeito ético, enquanto hábito e determinação), a partir de sua liberdade e da *práxis* (mediadora entre os momentos constitutivos do *ethos* como costume e hábito, dialeticamente mediatizados) busca sua autodeterminação, segundo procedimentos lingüísticos, a partir de um discurso laicizado e atento às leis elaboradas na *pólis*, com sua participação efetiva.

Convém lembrar que, para Aristóteles, tal como assinala Gurwitch⁸⁰, o Estado era a *coínonia* perfeita, ou seja, a *pólis* era o agrupamento fundado na *filia* (amizade, solidariedade, afinidade) e no *nomos*, no seio do qual o *ethos* se reconstrói constantemente pela autodeterminação dos sujeitos em direção à virtude (justiça) e

⁸⁰ Nesse sentido, ver GURWITCH, Georges. *Elementos de sociologia jurídica*. Tradução de Jose M. Cajica Jr. Puebla: Publicaciones de La Universidad de Puebla, [190-]. p. 46-53.

à perfeição (*areté*). Essa concepção aristotélica traz consigo a idéia de inacabamento do homem. O homem, nesse quadro, se autodetermina em direção ao viver bem (justiça), e nesse momento, é co-originário do *ethos* e construtor de si mesmo (*ethos-hexis*). Esse processo se dá pela linguagem que, no século XX Heidegger afirmará como a “*casa do ser*”.⁸¹

Assim, partindo-se da idéia do “*Nomos*” grego, identificado como o conjunto de normas que o homem se impõe ao afastar-se do determinismo físico, e que possibilita a construção da *pólis*, vê-se que o direito não pode ser reduzido à simples dimensão da lei produzida pelo Estado – ao cetro e *themis* – (embora seja ela a expressão máxima da normatividade política) até porque, enquanto texto, a lei não se dissocia de um contexto (esse contexto que se se dá a conhecer pela literatura). Obviamente, a lei escrita representou avanço na construção da Justiça como esclarece Werner Jaeger: “*pela fixação escrita do nomos, isto é, do direito consuetudinário válido para todas as situações, o conceito de justiça ganhou conteúdo palpável. Consistia na obediência às leis do Estado, como mais tarde ‘virtude cristã’ consistiria na obediência às ordens do divino*”.⁸² Mas esse avanço não reduz o direito à lei escrita. De fato há que se reconhecer o “*ethos*”, tal como faziam os gregos do século V a.c, como conjunto de costumes e hábitos que se afirmam pela tradição. Isso implica reconhecer que o homem é co-originário desse “*ethos*” e, portanto, o homem “habita um nomos”.

De fato, como afirma Robert Cover⁸³ nós habitamos um *nomos*, um universo normativo: as regras e princípios de direito, suas intuições solenes e as

⁸¹ HEIDEGGER, Martin. *A carta sobre o humanismo*. Na carta sobre Humanismo, HEIDEGGER afirma que a linguagem é a casa da verdade do ser e faz uma crítica contundente à metafísica, à lógica, à física e à ética tradicionais, por considerar que estas só surgem quando o pensar chega ao fim. Nessa linha critica os “*ismos*” e indaga acerca da real necessidade de dar sentido à palavra Humanismo. Afirma a necessidade de menos “*filosofia*” e mais desvelo do pensar. O pensar radical da essência do agir, o pensar que “*abre sulcos invisíveis na linguagem*”. Afirma que a linguagem é a casa do ser. Critica a ditadura da opinião pública e propõe um pensar à simplicidade, “*à pobreza de sua essência precursora*”. Sustenta que o verdadeiro humanismo consiste em meditar e cuidar para que o homem seja humano e não desumano, inumano, ou seja, fora de sua essência. A humanidade do homem repousa na sua essência. O humanismo como empenho, para que o homem se torne livre para sua humanidade, para nela encontrar sua dignidade. O pensar atenta para a clareira do ser, enquanto deposita o seu dizer do ser na linguagem como habitação da existência. O pensar é um agir que supera toda a práxis.

⁸² JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 137-138.

⁸³ COVER, Robert. In: *Le Droit dans tous ses états à travers l'oeuvre de Robert M. Cover*. Textes traduits et introduits par Françoise Michaut. Paris: L'Hartmann, 2001. p. 69

convenções de uma determinada ordem social são apenas parte desse universo normativo. As regras jurídicas, as instituições de direito, como assinala Cover, não existem independentemente de narrações que as situam e lhes dão sentido. “A cada constituição corresponde uma epopéia, a cada decálogo, uma escritura”⁸⁴ E nesse universo normativo, o direito e a narração são indissociavelmente ligados. “A marca de uma grande civilização jurídica é a riqueza de “nomos” na qual ela se situa e que ela ajuda a constituir”.

Para Cover a inteligibilidade de uma conduta normativa reposa no caráter comunitário das narrações que fornecem o contexto dessa conduta.

Nesse sentido, coube a Gernet⁸⁵ o estudo específico da passagem da civilização grega de um estágio de “pré-direito” ao direito, através das narrativas literárias da Grécia Antiga.

De fato, Gernet desenvolveu a tese da passagem do pré-direito ao direito em contraposição à doutrina romanista que afirma, sob o enfoque do direito romano, que o direito civil teria se originado de um direito sagrado que lhe é anterior, sobretudo segundo a tese desenvolvida por Pierre Noialles. Gernet simpatiza com a posição de Henri Lévi-Bruhl que, contrariamente a Noialles, sustenta que na época arcaica não é o rito que cria o direito, pois o rito é imposto pela própria sociedade e as formas jurídicas também o são, sejam elas religiosas ou processuais em sentido lato. Ambas, as normas religiosas e as normas de julgamento (normas de procedimento) têm o mesmo princípio e o mesmo ofício: não há dois momentos ou ao menos duas naturezas distintas a serem afirmadas, o que Gernet demonstra através do imaginário literário da Grécia antiga.

Como salienta Gernet, não há dúvida de que o fato do pensamento jurídico ter se elaborado e formulado muito cedo é uma característica do direito romano. Contudo, a noção de um “direito sagrado” que, em tese pode valer para o caso Romano, é uma noção muito estreita para o caso de outras civilizações antigas,

⁸⁴ COVER, Robert. In: *Le Droit dans tous ses états à travers l'oeuvre de Robert M. Cover*. Textes traduits et introduits par Françoise Michaut. Paris: L'Hartmann, 2001. p. 70.

⁸⁵ GERNET, Louis. *Droit et Institutions en Grèce Antique*. Paris: Librairie François Maspero, 1968. 330 p.

como é o caso da civilização helênica. Nessa senda, Gernet se dedicou a examinar a formação da função jurídica na Grécia Arcaica. Alguns temas estudados por Gernet merecem ser destacados para que se possam estabelecer, mais adiante, vasos comunicantes entre o direito e a tragédia ou vice-versa. Deles se destaca a construção da noção de obrigação associada à “moralidade dos dons” e a noção de desmesura que implica violação da ordem.

A civilização grega desconhecia a clássica distinção construída pelo direito romano e pelo direito germânico entre “*debitum*” e “*obligatio*”, ou seja, a noção de que os elementos da obrigação se dividem em “*debitum*” (*sollen*) – que corresponde, sob o aspecto objetivo, à prestação devida e, sob o aspecto subjetivo, ao dever de prestar – e “*obligatio*” (*haftung*) – correspondente à obrigação em sentido estrito, à garantia assegurada ao credor (garantia que, inicialmente, recaía sob a própria pessoa do devedor) e, pois, ao próprio vínculo obrigacional.

Sem questionar essa teoria, Gernet investigou as origens da idéia de “caução”: a constrição que se exerce sobre a pessoa do devedor e que faz com que a dívida assuma um caráter moral. De fato, essa dicotomia da obrigação identificada pela doutrina a partir do direito Romano era estranha ao pensamento grego.

A palavra grega (“*χρέος*”) que significa algo como “dívida” mais que não tem um correlativo específico, é aplicada, na Grécia a uma noção geral de “dívida” que abrange, sobretudo na Antiguidade, a) uma idéia de constrição que pesa sobre o devedor, b) a noção de obrigação delitual, c) a própria coisa que uma vez recebida, obriga, d) o contrato ou convenção, e) a própria noção de obrigação religiosa. Trata-se de um único vocábulo que, no grego arcaico, abarcava tanto as obrigações jurídicas como religiosas.

Gernet exemplifica essa polissemia partindo do Mito de Protágoras.

Como se sabe, Protágoras, em um diálogo de Platão, é chamado a explicar sua afirmativa de que a política (a prática da vida correta em sociedade) poderia ser ensinada. Protágoras responde se valendo de um mito, que revela o nascimento da

Justiça. Resumidamente, o mito é o seguinte: Prometeu conferiu aos homens o dom do fogo e, por conseqüência, as técnicas daí decorrentes. Todavia, os homens ainda continuavam inaptos para a vida em sociedade. A injustiça reinava entre eles. Foi preciso que a graça de Zeus “que é de outra ordem” (superior à caridade de Prometeu) viesse em favor dos homens: Zeus concedeu aos homens, então duas virtudes, distribuídas entre todos os homens sem exceção e não pela divisão do trabalho: a “αἰδώς” e a “δίκη” (diké). A “δίκη” (diké) é a Justiça, aquela que se manifesta acima de tudo no julgamento e, a seguir, na condenação e na execução, correspondente do “*jus strictum*”.

Já a palavra “αἰδώς”, que não possui tradução, é, segundo Gernet, uma palavra mestra que pode ser compreendida como um *sentimento* de respeito ou temor que se aproxima do temor ou reverência religiosa, temor ou respeito que pode ter objeto uma divindade, mas que aparece, principalmente, nas relações de parentesco e em todas as relações em que se demandam abstenções ou certas atitudes de respeito diante de uma figura eminente. A palavra “αἰδώς” representa, ainda, o tipo de atitude decorrente de uma preocupação social, uma imposição a si mesmo tal como o fazem os aristocratas, por exemplo. Embora se trate de uma noção que aparece desde a Teogonia de Hesíodo, no mito de Protágoras ela se vincula à noção de Diké, formando com ela um binômio indissociável.

Assim, esclarece Gernet que, se pelo dom do fogo o homem chegara a uma condição propriamente humana na qual a própria religião se constituira, a partir da doação das duas virtudes (“αἰδώς” e a “δίκη”) se estabelece uma organização das próprias relações humanas e, por conseqüência, da justiça em sentido amplo: uma organização na qual, além da observância da regra por ela mesma surge um sentimento mais íntimo e pessoal em que a vida mesma do direito não deixa de participar.

Outro vocábulo importante para a compreensão da idéia de obrigação na Grécia antiga é o verbo “προαιδεῖσθαι” que, segundo Gernet, aparece em duas

ocasiões nas narrativas de Heródoto⁸⁶. A primeira delas refere-se ao Imperador Dário: Logo após Dário chegar ao poder foi procurado por um homem que afirmava ter sido, no passado, seu benfeitor (εὐεργέτης) e que solicitava com ele uma audiência. Dário se surpreende, pois ele não conhece o grego que afirma que Dário com ele estava obrigado, ou seja, em relação ao qual possuía uma dívida (“χρέος”). O grego então explica que, num certo dia, quando Dário ainda era um mero guarda havia, em Menphis, desejado adquirir sua capa (uma belíssima capa), e ele havia rejeitado a oferta de compra sustentando que não a “*venderia a preço algum*”, mas que lhe “*daria a troco de nada*”. Dário, então, reconhece o fato narrado e oferece ao grego todo o ouro e prata que ele possa desejar. O homem, no entanto, recusa e demanda a Dário que o nomeie como tirano de Samos, no que então é atendido.

A segunda narrativa de Heródoto diz respeito a Pisístrato que, banido de Athenas parte com seus filhos para Elba. De lá ele prepara seu retorno, arrecadando fundos: mais precisamente ele recolhe dons (δωρίωνας) de parte das cidades que lhe deviam obrigações (ἀπὸ τῶν ἀπέναντι προαιδέατο). Heródoto acrescenta, ainda, que do grande número daqueles que contribuíram com a arrecadação de fundos de Pisístrato, os tebanos se distinguiram pela sua generosidade.

Gernet esclarece, então, com base nesses relatos, que a palavra “ἀίσιμός”, nas condutas aparentemente normais, denota o *sentimento* de obrigação em relação a um parceiro ou semelhante, que se constitui antecipadamente por meio de uma doação gratuita e cuja contraprestação, com data de vencimento indeterminada, não consiste num equivalente em sentido comercial e sim corresponde a uma generosidade que não se tem direito de calcular. Nesse sentido, a própria composição da palavra “ἀίσιμός” indica uma oposição que revela uma obrigação em espécie que é correlativa ao dever de vingança. Como assinala Gernet um aspecto importante e peculiar deste tipo de vínculo obrigacional é o fato de que a pessoa, ao aceitar a doação, fica obrigada e, ao mesmo tempo, desconhece a prestação que lhe será futuramente demandada. Todavia, nem por isso se torna menos obrigada, ou seja, a indefinição da prestação que será demandada não diminui a força do

⁸⁶ Heródoto, contemporâneo de Sófocles, um dos criadores do discurso histórico.

vínculo obrigacional: a aceitação da doação estabelece um vínculo que não pode ser recusado.

A experiência grega, como lembra Gernet, configura uma forma particular na qual grande parte do inconsciente social foi depositada no mito. Essa moralidade presente na obrigação que se estabelece pela aceitação de uma doação será um objeto recorrente na mitologia grega e, ainda, na própria tragédia.

Essa moralidade do dom (da doação) que gera obrigação está presente, igualmente, no mito do Festim de Tântalo. Nele aparece a noção de “adiantamento”. Como assinala Gernet, a palavra “*προϊέναι*”, no século IV a.C. traz consigo uma noção ao mesmo tempo definida e abstrata, significa mais ou menos um adiantamento de fundos. Mas, no vocabulário Aristotélico ela é utilizada no sentido de prodigalidade, em oposição ao de liberalidade e, em cuja oposição, ela denota um exagero. Além disso, pela sua própria composição a palavra “*προϊέναι*” pode ser interpretada como sinônimo de “lançar” ou “afrouxar”, que poderia ser aplicada, no princípio, a um gesto especial e mais ou menos ritual tal como se encontra na simbologia do dom (doação). A palavra traz consigo a idéia de abandono, de cessão que corresponde a uma generosidade gratuita no sentido de que sua contrapartida também deve sê-lo.

No mito de Tântalo, Gernet identifica uma noção própria de obrigação que é associada a um tipo de conduta coletiva na qual se revela uma espécie de pré-formação de um conceito de direito: um jogo de dons e “contradons” que se associa à aquisição e ao exercício do poder e que dá origem ao contrato no sentido mais antigo do direito, qual seja, aquele que resulta no assujeitamento ou subjugação do devedor.

A lenda do Festim de Tântalo é conhecida: Tântalo oferece um banquete aos deuses no qual serve os pedaços de seu filho Pélops como refeição. Os deuses não aceitam a oferta e Zeus determina que os pedaços de Tântalo sejam recolocados no caldeirão, de onde Pélops ressucita faltando-lhe apenas uma costela que é substituída por uma costela de marfim. A beleza de Pélops seduz o deus Poseidon

que o leva embora numa carruagem e lhe dá, igualmente, de presente, uma carruagem. Após o banquete, despertada a ira dos deuses, Tântalo é condenado ao Tártaro, onde padecerá um castigo cruel.

Gernet identifica dois momentos importantes na lenda do Festim de Tântalo: no primeiro momento Tântalo é recebido pelos deuses; no segundo momento, Tântalo recebe os deuses oferecendo o famoso banquete em que seu filho Pélops é servido como refeição. Tântalo é condenado, então, a um suplício exemplar na casa de Hades (o deus do mundo inferior).

Segundo Gernet não se sustenta que Tântalo tenha sido condenado às penas infernais por ter tido a idéia exdrúxula de ter dado seu próprio filho de alimento aos deuses. Na verdade, a falta de Tântalo, sua desmedida “*ὑβρις*” (*hybris*), sua violação ao direito reside no exagero da pretensão que ele deduz diante da assembléia dos deuses: Zeus havia permitido a Tântalo que fizesse um pedido, aquilo que ele desejasse. Tântalo, contudo, manifesta o desejo de compartilhar da vida dos próprios deuses. Zeus é obrigado a satisfazê-lo, embora desejando o mal ao solicitador. Portanto, na lenda de Tântalo, percebe-se o jogo das doações. Como assinala Gernet, na troca de dons e contradons, ofertas e promessas que caracteriza as formas arcaicas há, inicialmente, uma obrigação de aceder à demanda de um parceiro, qualquer que ela seja. No entanto, nós não devemos lutar contra os deuses e, por isso, Tântalo encontrará nos infernos outros que cometeram exageros e excessos. O exagero (desmesura) é condenado. A “desmesura” de Tântalo, sua “*ὑβρις*” (*hybris*), é tentar equiparar-se aos deuses. Essa, sim, a falta pela qual é condenado.

Portanto, “a moralidade dos dons” e a desmesura então na gênese do jurídico: a primeira revela o princípio da confiança, a segunda, o princípio da ordem jurídica, do equilíbrio social estabelecido por regras que devem ser preservadas.

Tais questões não passam despercebidas pelos trágicos. Na tragédia grega, a desmesura (*hybris*) é provocada pelo erro – hamartia – do herói trágico. A hamartia (“mancha que se espalha”) grava não apenas o herói trágico, mas toda sua descendência e estirpe: o *guenós* (a noção de culpa objetiva ainda é estranha à sociedade grega).

Ademais, como assinala McLeish⁸⁷ *“rupturas na malha, e a necessidade de repará-las, são o tema de todo drama grego – e a hamartia do herói deve ser vista à luz disso. O herói falha em manter seu lugar na harmonia universal e, para o equilíbrio ser restaurado esse ‘erro’ deve ser corrigido”*. Portanto, a hamartia é o erro que rompe a ordem harmônica do universo e que deve ser, por isso, imediatamente reparado (o ilícito). E o erro mais grave que pode ser cometido é o esquecimento, pelo homem, de sua própria medida, o que acontece quando o homem tenta equiparar-se aos deuses, como é o caso de Tântalo, como se vê da abordagem feita por Gernet. Aliás, a desmesura de Tântalo marcará toda a sua descendência (a mancha se espalhará sobre todo o guénos), o que será objeto de outros relatos trágicos como é o caso da Orestéia, de Ésquilo.

Certamente, existe uma profunda conexão entre as concepções de *nomos*, *ethos*, *hybris* e *hamartia* que estão associadas a um processo de afirmação do direito enquanto forma de organização da sociedade e que o coloca como o principal objeto do texto trágico. A literatura, desse modo, se apresenta como caminho privilegiado para o desvelamento das tradições e, conseqüentemente, do direito. A relação entre direito e a tragédia grega pode ser um caminho, ademais, para o enfrentamento *da questão mais decisiva da crise da sociedade contemporânea: a significação ética do ato político ou a relação entre ética e direito*⁸⁸. A compreensão da tragédia grega é importante nesse itinerário.

3.2 ORIGENS DA TRAGÉDIA

A tragédia nasceu dos cultos dionisíacos. A compreensão da tragédia passa pelo conhecimento do mito do deus do vinho - Dionísio -, para o qual existem várias versões. Como assinala Brandão⁸⁹ na mitologia grega estão presentes duas figuras

⁸⁷ McLEISH, Kenneth. *Aristóteles: a poética de Aristóteles*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 2000, p. 29.

⁸⁸ VAZ, Henrique C. de Lima. *Escritos de filosofia II: ética e cultura*. 3. ed. São Paulo: Loyola, 2000. p. 180: [...] As sociedades políticas contemporâneas encontram, no âmago de sua crise a questão mais decisiva que lhes é lançada; qual seja, a da significação ética do ato político, ou da relação entre Ética e Direito. Na verdade, trata-se de uma questão decisiva entre todas, pois da resposta que para ela for encontrada irá depender o destino dessas sociedades como políticas no sentido original do termo, vem a ser sociedades justas. A outra alternativa que se esboça no horizonte é a dessas sociedades como imensos sistemas mecânicos dos quais a liberdade terá sido eliminada e que se regularão apenas por modelos sempre eficazes e racionais de controle do arbítrio dos indivíduos, já que então despojados de sua razão de ser como homens portadores do “ethos”.

⁸⁹ BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego. Tragédia e comédia*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 9.

de Dionísio – o primeiro de nome mítico Zagreu, filho de Zeus e Perséfone, que seria o sucessor de Zeus no comando do mundo, havia sido entregue a Apolo e aos Curetes⁹⁰ para que o criassem no Monte Parnasso, longe do ciúme da deusa Hera. No entanto, Hera descobriu o esconderijo escolhido por Zeus e determinou aos Titãs que eliminassem Zagreu, o que ocorreu mesmo após sucessivas metamorfoses por ele tentadas. Ocorreu que a deusa Palas Atena conseguiu salvar o coração de Zagreu, coração que foi engolido por Zeus e fecundado na mortal Sêmele: daí foi gerado o segundo Dionísio, com o nome mítico de Iaco: o jovem condutor da procissão dos iniciados nos mistérios de Elêusis⁹¹.

Hera, dessa vez, para vingar-se de Sêmele convenceu-a de pedir a Zeus que a ela se apresentasse com sua real aparência. Zeus, embora contrariado, foi obrigado a fazê-lo, pois havia jurado pelo Rio Estige que atenderia todos os desejos de Sêmele. Ocorre que a aparição de um Deus a um mortal em sua forma real – epifânica⁹² – era impossível sem que causasse a morte daquele que vislumbrasse a figura divina. Foi o que ocorreu à insensata Sêmele para o prazer de Hera. O feto de Dionísio foi recolhido por Zeus e colocado em sua coxa para que ali tivesse fim a gestação. Nascido o segundo Dionísio da coxa de Zeus foi então entregue às Ninfas e aos Sátiros para que o criassem no monte Nisa. Lá, em uma gruta cercada de folhagens crescia Dionísio quando um dia, por acaso, esmigalhando uvas em taças de ouro, produziu um suco precioso: o vinho. Dionísio e sua corte, ao beberem o vinho, passaram a dançar loucamente ao som dos címbalos até caírem desfalecidos: estava criado o ritual dionisíaco ou báquico.⁹³

Assim, quando ocorriam as vindimas, os gregos celebravam, por todos os lugares, a festa do vinho novo – as dionisíacas -, ocasião em que os participantes,

⁹⁰ CURETES: Os cuidadores, guardas nomeados por Réia para guardar Zeus criança em uma caverna do monte Ida, em Creta. Para protegê-lo do pai devorador (Chronos), eles abafavam o choro e os gritos de Zeus com uma dança frenética na qual chocavam ruidosamente suas lanças e escudos. Eram deuses das montanhas selvagens e inventores das artes rústicas do trabalho em metal, pastoreio, caça e apicultura. Foram também os primeiros guerreiros armados e os deuses da dança orgiástica da guerra executada pelos jovens de Creta e da Eubéia. Deles descendem os sátiros.

⁹¹ Mistérios de Elêusis: Os mistérios de Elêusis eram segredos cuidadosamente guardados e nos quais eram iniciados os filhos da aristocracia. Ésquilo provinha de Elêusis onde fora iniciado nos mistérios. Ver JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p 283.

⁹² Veja-se que a toga do Juiz, por exemplo, é uma forma de não permitir sua aparição real. Nesse sentido, também, a cancela dos tribunais. Há, no processo judicial, uma teatralidade intrínseca que se origina nos mitos primitivos.

⁹³ Báquico, Baco: o nome romano do Deus Dionísio. Daí, as “Bacantes”.

fantasiados de sátiros – homens-bode - embriagavam-se até desfalecerem. Daí a versão de que a tragédia decorreria dos cultos dionisíacos: “*trágos*” (bode) + “*oidé*” (canto) + “*ia*”, origem da palavra latina “*tragoedia*” e o vocábulo português “tragédia”.

Salienta ainda Brandão⁹⁴ que outra versão para o vocábulo tragédia situa-se na ligação direta com o sacrifício do bode que era feito em honra de Dionísio, bode sagrado que era o próprio deus, pois este teria sido o último animal em que Zagreu se transmutara ao tentar fugir dos titãs. Urano e Geia teriam devorado um bode. Assim, devorado pelos titãs, Dionísio ressuscita na figura de um “*tragos theios*” o bode divino, paciente (*pharmakós*), que é imolado para que a polis se purifique.

Anatol Rosenfeld⁹⁵ afirma que

é julgado assente que a tragédia tem sua origem na Grécia, embora vários tipos de jogos dramáticos tenham surgido antes em outros países. Ela passou por várias fases primitivas no século V a.c, com obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Há muitas hipóteses divergentes a respeito de como se devem conceber os passos iniciais desse gênero dramático. A palavra tragédia (τραγωδία), composta de tragos e ode, isto é, canto de bode ou canto pelo bode (prêmio) ou ainda canto pelo holocausto de um bode, liga a tragédia, qualquer que seja a interpretação adotada, aos sátiros (satyros ou silenos, espécie de demônios silvestres peludos chifrudos, de barbicha, com características de homens, bodes e cavalos, mas chamados de ‘bodes’ devido à sua impetuosidade sexual. Tais entes faziam parte do séquito bacântico de Dionísio, Daí a tese geralmente aceita, aliás baseada nas afirmações de Aristóteles, de que a tragédia se originou de um ritual dedicado ao deus do vinho e da fertilidade. Como muitos deuses que representam as forças vitais da natureza, Dionísio, despedaçado, morre no outono e ressurge na primavera. Explicam-se assim tanto os aspectos cômicos (comédia) quanto os tristes e trágicos nos rituais a ele devotados. Ainda segundo a tese de Aristóteles (bastante questionada), a tragédia é o resultado de um processo de transformação, cujo ponto de partida teriam sido pequenos ‘autos de sátiros’. Embora burlescas, tais farsas bucólicas nada têm a ver com a comédia e tampouco com a sátira, termo latino que ainda hoje define o conhecido gênero literário sarcástico polêmico. Esses autos teriam sido em seguida decantados dão seu teor sensual em rudemente alegre. É ainda Aristóteles quem afirma que a tragédia teria nascido do ditirambo, canto hínico e fervoroso de um coro dançante acompanhado pela flauta, com o qual, a partir de certo momento, se celebrava de preferência Dionísio. A aparente contradição de que a tragédia teria se resultado tanto dos autos satirescos como dos ditirambos encontra solução á base da hipótese de que tais ditirambos eram cantados e dançados, num jogo ritual em homenagem de Dionísio, por um coro, cujos

⁹⁴ BRANDÃO, Roberto de Oliveira. Três momentos da poética antiga. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 10.

⁹⁵ ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1993. p. 47. (Devates, v. 256).

membros (inicialmente cinquenta coreutas) se apresentavam mascarados de sátiros. Isso corresponde ao uso freqüente da máscara ritual, que transmite aos portadores as forças e qualidades dos demônios ou dos deuses representados; corresponde também ao fato de Dionísio ter sido o Deus da máscara e, em extensão, da metamorfose, fenômeno essencial da arte cênica: tanto os atores quanto os espectadores se 'transformam' nos seres representados, comungando, mercê da identificação, com seus destinos, mais de perto com as forças vitais dos deuses e heróis 'presentificados' pela representação ritual do mito. Não é difícil ligar essa idéia da metamorfose ao deus, cujo culto orgiástico leva o crente ao 'êxtase' (estar -fora- de- si) e ao 'entusiasmo' (estar-tomado-pelo-deus).

A tragédia está, portanto, intimamente relacionada às “metaformoses dionisíacas” e à representação. Ela está associada às transformações da natureza e, ao mesmo tempo, às ambigüidades inerentes à linguagem. Os cultos dionisíacos são cultos da embriaguez e da transformação. A respeito da origem do vocábulo tragédia sustenta Rosenfield⁹⁶:

Tragos significa, em um primeiro momento, 'bode', mas o termo tem uma ampla polissemia que envolve todas as qualidades e defeitos miticamente atribuídos a essa figura. Para Platão, o bode assim como 'a parte baixa' (os genitais e o os és do bode) do deus Pã são o signo da errança inextrincável na materialidade do mundo e nas ambigüidades da linguagem. O elemento hermogêneo – as falsas aparências da matéria e da linguagem – é para Platão, como vimos, a fonte da miséria humana, da sua cegueira e dos seus fracassos na 'vida trágica'.

Indiscutivelmente, a tragédia grega tem como seus principais expoentes:

- a) Ésquilo (525-456 a.C.): Considerado o primeiro grande autor da tragédia Grega, com ele inicia-se, propriamente, a tragédia clássica. Produziu setenta e nove peças das quais apenas sete chegaram a nossos dias e dentre as quais *Os Persas* (472 a. C) é considerada a primeira tragédia da qual se tem conhecimento, seguida de *As Suplicantes*.⁹⁷ A tragédia de Ésquilo caracteriza-se pela ênfase nas lendas heróicas e na grande importância atribuída ao Coro e à culpabilidade de toda uma família (guénos) pela falta cometida por um de seus integrantes. Isso leva Ésquilo ao uso da trilogia, como é o caso da *Orestéia*, em que a solução do conflito

⁹⁶ ROSENFELD, Kathrin Holzermayer. *Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Tobooks, 2006. p. 343.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 51.

se dá pelo julgamento de Orestes pelo Tribunal dos homens, quando ainda não se havia esboçado o princípio da culpa objetiva;

- b) Sófocles (496?-406? a.C.): Abandona o uso da Trilogia e escreve tragédias que tratam do destino individual do herói ou da heroína. Dá, portanto, maior importância ao indivíduo e às relações entre indivíduos, diminuindo, com isso a importância do coro: atenua os aspectos religiosos consagrando maior importância aos conflitos interindividuais e aos diálogos, o que é perceptível, por exemplo, em *Antígona*;⁹⁸
- c) Eurípedes (480?-406 a.C.): Na tragédia de Eurípedes o papel do coro se reduz ainda mais. Segundo Protágoras, Eurípedes vê no homem a medida de todas as coisas. Por isso, sua tragédia privilegia o *pathos* (emocional) e ataca o passado heróico, por meio de uma crítica aos deuses e uma psicologia quase realista⁹⁹. O destino passa a ser visto como acaso. Eurípedes, que para Aristóteles era o maior dos trágicos, não escapou da crítica de Nietzsche, que o acusa de ser o responsável pela morte da tragédia¹⁰⁰.

Esses três autores trágicos produziram o que de mais importante há na tragédia grega no espaço temporal de apenas 80 anos. O contexto histórico em que a tragédia grega se afirma é o do momento da instauração e derrocada da democracia ateniense. Por isso, a tragédia de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes tem em comum o tema da desmesura, o *desequilíbrio da “medida”, a lei ou harmonia da polis e do universo: lei natural ou moral.*¹⁰¹ A tragédia e a democracia grega instaurada em Atenas estão, assim, intrinsecamente associadas. A grande tragédia

⁹⁸ ROSENFELD, Kathrin Holzmayer. *Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Tobooks, 2006. p. 53.

⁹⁹ *Ibid.*, p.53.

¹⁰⁰ Vide MACHADO, Roberto. *NIETZCHE e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR, 2005. p. 9-10: “A segunda idéia importante de *O nascimento da tragédia* é a denúncia da morte da arte trágica perpetrada por Eurípedes. Pois, diferentemente de todas as outras artes, que têm uma morte natural, a tragédia grega teria sucumbido por suicídio. Suicídio que, segundo Nietzsche, tem duas causas. A primeira é a prevalência, em Eurípedes, do homem teórico, do pensador racional, sobre o artista, o poeta [...] A segunda causa, ou melhor ainda, a razão principal, do chamado suicídio da tragédia, é o socratismo de Eurípedes. Pois, para Nietzsche, Eurípedes foi uma máscara, no sentido de que quem falava por ele não era Apólo nem Dionísio, era Sócrates, o protótipo do homem teórico, aquele só encontra satisfação em arrancar o véu da aparência, aquele que acredita ser possível penetrar no fundo das coisas, separando o conhecimento verdadeiro da aparência”.

¹⁰¹ ROSENFELD, op.cit., p.52.

grega desaparece justamente quando a democracia de Atenas dá lugar à tirania. Como bem esclarece Romilly:

A tragédia grega, com sua safra de obras-primas, durou ao todo 80 anos. Em uma relação que não pode ser causal, esses 80 anos correspondem exatamente ao período da expansão política de Atenas [...] quando hoje se fala da tragédia grega pensa-se quase exclusivamente nas obras remanescentes dos três grandes trágicos: Sete Tragédias de Ésquilo, Sete de Sófocles e Dezoito de Eurípedes (se nela incluirmos o Reso).¹⁰²

As origens da tragédia associam-se aos rituais báquicos e, portanto, aos aspectos obscuros do humano. Compreender o trágico, portanto, é compreender a condição de ser do homem como o ser que compreende o mundo em que vive, e que por isso mesmo, debate-se infinitamente com os limites que lhe são impostos pela ordem natural do universo – a medida, o *métron* -, sobretudo com o limiar da vida: a morte. Esse ser compreensivo, cuja existência se dá no tempo, atravessa seus dias em permanentes conflitos que transbordam da sua condição de “*ser-no-mundo*” e da questão ontológica do sentido que dá ao mundo que o cerca. Trágica é, por excelência, a condição humana. E esse homem que compreende o mundo em que vive, constantemente inconformado com as limitações que a ordem natural lhe impõe – a ditadura da *physis* – projeta um viver em que ele, homem, estabeleça a ordem das condições de sua vida temporal e efêmera: o *nomos*.

A tragédia só se realiza quando o metron é ultrapassado: a *hamartia* (falta) que viola a ordem estabelece a *hybris*: a desmesura. Freitag¹⁰³ sinala:

A tragédia grega tinha (cf. Vidal-Naquet, 1973) pelo menos três funções básicas: a expressão artística, a educação do público e a função catártica.

1. A expressão artística do dramaturgo revela-se no domínio perfeito da linguagem, comunicando, na tragédia em questão, emoções, problemas ou conflitos emocionais e morais de um grupo ou uma coletividade a um público mais amplo.
2. A educação do público ocorre quando a tragédia encena os vários pontos de vista de um problema ou conflito, sob a forma de diálogos,

¹⁰² ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1998. p. 7-11.

¹⁰³ FREITAG, Bárbara. *Itinerários de Antígona: a questão da moralidade*. 4. ed. Campinas, SP: Papirus, 2005. p. 21-25.

permitindo ao público formar sua própria opinião, ouvidos os argumentos de todas as partes.

3. A função catártica é preenchida quando uma peça permite reduzir, no público, a tensão pulsional, provocada pelos conflitos individuais e sociais encenados, por meio da identificação das pessoas do público com um ou outro personagem da peça.

A tragédia grega alimenta-se da mitologia. O mito, forma original de representação das emoções, dos conflitos, das ações humanas projetadas em personagens mitológicos, fornece a matéria-prima para a trama dos protagonistas da tragédia. Aqui são encenados emoções e conflitos universais, vinculados inevitavelmente à condição humana, com fim trágico (a morte) de quase todos os personagens. Os atores e suas ações assumem feições típico-ideais, quase caricaturais. Dessa forma, a tragédia grega exprime, nos planos dramático e literário, os traços essenciais da questão moral. Mostra com toda a nitidez os dilemas e as contradições nas quais envolvem-se os seres humanos, inseridos em situações conflitantes que os impelem para a ação. Agir é perigoso. Mas é preciso agir, pois a ação exprime, em sua essência, a vida.

Não há, na verdade, consenso sobre o que venha a ser o trágico, mas a poética de Aristóteles atuou como texto canônico que deu origem às inúmeras teorias teatrais, pelo menos até a era moderna¹⁰⁴. Como esclarece Roubine, Aristóteles atribuía à tragédia uma função utilitária: “O efeito da catarse devia ajudar o espectador a controlar melhor suas paixões, e, portanto, a realizar alguns progressos no caminho da serenidade pessoal e de uma vida social harmoniosa.”¹⁰⁵ Há que se investigar, pois, a poética Aristotélica.

¹⁰⁴ Não se ignora a importância e a autenticidade da abordagem de NIETZCHE acerca da tragédia de Sófocles e sobre o nascimento da tragédia, bem como a polêmica estabelecida entre ele e WILAMOWITZ. Todavia, o pensamento de NIETZCHE, pela singularidade que encerra, demanda uma pesquisa específica que dele se ocupe, o que não é o caso da presente dissertação. Para exame da questão veja-se MACHADO, Roberto. *NIETZCHE e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 166p.

¹⁰⁵ ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 63-65. O aristotelismo atribuía à representação uma finalidade utilitária. O efeito da catarse devia ajudar o espectador a controlar melhor suas paixões, portanto a realizar alguns progressos no caminho da serenidade pessoal e de uma vida social harmoniosa. Nesse ponto, o século XVIII não se afastará sensivelmente da doutrina clássica. A finalidade do teatro não será, a seu ver, o único prazer do espectador, mas sua adesão a um sistema de valores supostamente capazes de melhorar sua sorte pessoal e o funcionamento do corpo social. O teatro, assim concebido, deve ser uma pedagogia da virtude. Com esse objetivo, as emoções, e sobretudo o enternecimento, vão ser sistematicamente solicitados. Estima-se que seu poder de convencimento é infinitamente superior ao da argumentação ponderada: eu me tornarei mais facilmente “virtuoso” por ver a virtude espalhar felicidade ao redor do que se me demonstrarem metodicamente sua utilidade social. Quaisquer que sejam as opções teóricas e sua posição relativamente à tradição aristotélica, todos os autores concordarão sobre esse ponto.

3.3 A POÉTICA DE ARISTÓTELES

Não só a compreensão da tragédia, mas o próprio diálogo entre direito e literatura passa, necessariamente, pelo exame da Poética de Aristóteles, obra que, como referido, atuou como texto canônico da literatura ocidental e cuja influência é inegável até os nossos dias.

Para Carlson¹⁰⁶

o primado da Poética de Aristóteles na teoria do teatro, bem como na teoria literária, é incontestável. A poética não apenas é a primeira obra significativa na tradição como seus conceitos principais e linhas de argumentação influenciaram persistentemente o desenvolvimento da teoria ao longo dos séculos. A teoria do teatro ocidental, em sua essência, começa com Aristóteles.

Na verdade, a importância da poética toma relevo a partir do século XVI pois, pouco divulgada na Idade Média, através de compilações siríacas e árabes, teve sua primeira edição latina publicada apenas em 1498, e cuja impressão ocorreu apenas em 1503. Desde então, a influência da poética aristotélica é inegável.

Segundo Brandão¹⁰⁷, os conceitos desenvolvidos por Aristóteles foram objeto de inúmeros comentários, estudos e traduções, provocando um trabalho hermenêutico reiterado no plano literário. Os humanistas do Renascimento criaram, a partir da poética, uma doutrina aristotélica da literatura que se espalhou pelos países ocidentais. Em 1527 Girólamo Vida publicou a obra “da arte poética”. Em 1570 vem a público a importante obra renascentista “*Poetica d’Aristotile vulgarizzata e sposta de Castelvetro*” que define a visão renascentista da teoria aristotélica, elaborada, entre outros, por Vida (1527), Robortello (1548), Segni (1549), Maggi (1550), Vettori (1560), Gibaldi Cinthio (1554), Minturno (1559), Scaliger (1561), Trissino (1563), Castelvetro (1570), sendo que a este último é atribuída a “recriação”

¹⁰⁶ CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro. Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1995. p. 13.

¹⁰⁷ BRANDÃO, Roberto de Oliveira. Três momentos da poética antiga. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 2.

da poética aristotélica, seja pela dedução, pelo acréscimo ou modificação do texto original.

Como assinala Brandão, todos esses estudiosos renascentistas preocuparam-se em conhecer, explicar e difundir as formulações aristotélicas.

A poética aristotélica é, em verdade, reconhecida “*como texto fundador da teoria da literatura do ocidente consiste no primeiro tratado sistemático sobre o discurso literário. E discurso literário, no texto aristotélico, identifica-se com a noção de mimesis poética*”.¹⁰⁸

E como esclarece Brandão:¹⁰⁹

A definição de Aristóteles, além de distinguir a tragédia da epopéia, possui duas palavras chaves que tantas interpretações têm provocado: basta dizer que até 1928 havia cento e cinqüenta ‘tomadas de posição’ em relação à catarse. Isso mostra o interesse não apenas, mas sobretudo o desespero diante do enigma da ‘mimesis’ (imitação) e da ‘kátharsis’ (purificação). Não se pretende aqui solucionar o problema, mas dizer francamente o que pensamentos acerca do assunto.

A palavra mimese, mimesis, recebeu-a Aristóteles de seu mestre Platão, rejeitando, porém, in limine, a dialética platônica da essência e da aparência. Para Platão o poeta é um re-criador inconsciente. Reproduz tão-somente reproduções existentes, porquanto a matriz original, criação divina e perfeita, bela e boa, fonte e razão dos exemplares existentes neste mundo, encontra-se na região do eidos, no mundo das idéias. Daí concluir Platão que a arte (a tragédia...), sendo mimese, imitação, é técnica imperfeita. A arte, alimentando-se da imitação, vive nos domínios da aparência e afasta os espíritos do alethês, da verdade, sendo, por isso, intrinsecamente imoral.

Aristóteles separa argutamente a arte da moral com a teoria da mimese e da catarse. A tragédia é a imitação de realidades dolorosas, porquanto sua matéria-prima é o mito, em sua forma bruta. Acontece, todavia, que essa mesma tragédia nos proporciona deleite, prazer, entusiasmo. Que tipo estranho de prazer pode ser esse? Um deleite motivado por realidades dolorosas? Mais: tais obras adquirem seu perfil pela história relatada – um catálogo de cenas dolorosas que tem um desfecho, as mais das vezes, trágico, infeliz. A tragédia é, não raro, a passagem da boa à má fortuna.

Ora, se o belo é equilíbrio, ordem, simetria, proporção, como se explicam esses assuntos dolorosos, essas paixões violentas, que andam muito longe dos tipos conhecidos de ordem e proporção? A resposta não é difícil com Aristóteles. Todas as paixões, todas as cenas dolorosas e mesmo o desfecho trágico são mimese, ‘imitação’, apresentados por via do poético, não em sua natureza trágica e brutal: não são reais, passam-se num plano

¹⁰⁸ COSTA, Ligia Militz da. *A poética de Aristóteles*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2006. p. 6-7.

¹⁰⁹ BRANDÃO, Roberto de Oliveira. Três momentos da poética antiga. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 12-14.

artificial, mimétrico. Não são realidade, mas valores pegados à realidade, pois arte é uma realidade artificial.

Mimese que é, a arte não é moral, nem imoral, é arte simplesmente [...] Catarse, *kátharsis*, significa na linguagem médica grega, de que se originou, purgação, purificação. Diz Aristóteles que a tragédia, pela compaixão, é terror, provoca uma catarse própria a tais emoções, isto é, relativa exclusivamente ao terror e à piedade e não a todas as paixões que carregamos em nossa alma. A matéria-prima da tragédia, como já se disse, é a mitologia. Todos os mitos são, em sua forma bruta, horríveis e, por isso mesmo, atrágicos. O poeta terá, pois, de introduzir, de aliviar essa matéria bruta com o terror e a piedade, para torná-los esteticamente operantes. As paixões arrancadas assim de sua natureza bruta alcançam pureza artística, tornando-se, na expressão do Estagirita, uma alegria sem tristeza. Destarte, os sentimentos em bruto da realidade passam por uma filtragem e a tragédia 'purificada' vai provocar no espectador sentimentos compatíveis com a razão. Assim poderá Aristóteles afirmar que a tragédia, suscitando terror e piedade, opera a purgação própria a tais emoções, por meio de um equilíbrio que confere aos sentimentos um estado de pureza desvinculado do real vivido.

As edições atuais da *Poética*, como esclarece Costa, originam-se na tradição manuscrita de cinco documentos fundamentais:

dois manuscritos gregos: **O Parsinus** 1741, que data do século X e é o manuscrito principal e o **Ricardianus** 46, datado do século XIV, o qual, embora mutilado, complementa o Parsinus 1741;
um manuscrito árabe: a **Versão Árabe**, do século X, que remete ao texto grego através de uma versão siríaca;
dois manuscritos latinos: o **Toletanus**, escrito em torno de 1280 e o **Etonensis**, de 1300, os quais testemunham a tradução latina da *Poética*, efetuada em 1278 por M. Moerbeke.¹¹⁰

A principal questão tratada na poética diz respeito à mimese (imitação), aliada às questões do mito e da catarse, que, juntos, formam os pilares da teoria literária de Aristóteles que se dedica, basicamente, ao estudo da tragédia e da epopéia, ainda que faça referências à comédia.

A importância do texto aristotélico faz com que se examinem, aqui, os temas abordados na poética.

Aristóteles inicia a poética com uma proposta de estudo da poesia e de suas espécies como artes da imitação. Desse modo, inicia a poética alertando de que

¹¹⁰ COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2006. p. 7-8.

tratará da poesia em si mesma, como gênero, e também de suas espécies, que são definidas pelo fim a que se destinam, pela maneira como se compõem os mitos a fim de que resulte na perfeição do poema e, também, da natureza das partes que o constituem.

Aristóteles se utiliza de um método naturalista, ou seja, já no início da poética afirma que começará *“como manda a natureza, pelas noções mais elementares”*.¹¹¹

Assim, Aristóteles começa a poética classificando as várias espécies de poesia, quais sejam, a epopéia, o poema trágico, a comédia, o ditirambo (hino coral em louvor a Dionísio), a arte do flauteiro (aulética)¹¹² e do citaredo (arte de tocar cítara, ou seja, a citarística), todas identificadas como artes da imitação.

Em seguida, esclarece as diferenças entre cada uma dessas artes que diferem entre si na medida em que efetuam a imitação de acordo com meios, objetos ou modos diversos: *“artes há que se utilizam de todos os meios citados, quero dizer, do ritmo, da melodia, do metro, como a poesia ditirambica, a dos nomos, a tragédia e a comédia; diferem por usarem umas de todos há um tempo, outras ora de um, ora de outros”*. A essas diferenças das artes me refiro quando falo em meios de imitação”.¹¹³

Para Aristóteles, os meios pelos quais se dá a imitação (*mimesis*) são: as cores e as figuras por alguns artistas (seria o caso da pintura e da escultura); a voz e seus desdobramentos como meios próprios da poética: o ritmo, a linguagem (canto) e a harmonia (o metro). Como exemplos de artes que se utilizam apenas da harmonia (melodia) e do ritmo, Aristóteles cita a arte de tocar flauta e tocar cítara e ainda as demais que tenham a mesma propriedade, tal como as *“fístulas”* (flautas típicas dos pastores). A dança é apontada como a arte mimética que se utiliza apenas do ritmo e cujos bailarinos, por meio de gestos ritmados, alcançam a imitação de caracteres, emoções e ações. Finalmente, a arte da imitação que se

¹¹¹ ARISTÓTELES, Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 19.

¹¹² Arte de tocar flauta ou aulo entre os antigos gregos e romanos. (aulo (*Do gr. aulos*). Entre os antigos gregos, designação comum a diversos tipos de flauta).

¹¹³ *Ibid.*, p. 20.

utiliza exclusivamente da linguagem como meio, e que pode se valer dos gêneros metrificados ou não, combinando diferentes metros ou sem utilizá-los, é uma arte por Aristóteles inominada. É a que se convencionou chamar literatura.

Com efeito, afirma Aristóteles, referindo-se ao que hoje se convencionou chamar de literatura: *“a arte que se utiliza apenas de palavras, sem ritmo ou metrificadas, esta seja com variedade de métodos combinados, seja usando uma só espécie de metro, até hoje não recebeu um nome”*.¹¹⁴

Prossegue Aristóteles, esclarecendo que justamente da combinação da variedade de metros, da utilização de apenas um ou mesmo nenhum, resultam, na verdade, classificações de poetas que não decorrem do tipo de imitação que praticam, mas sim do meio utilizado (o tipo de metro), tais como os poetas elegíacos (que são os que utilizam o dístico elegíaco: um hexâmetro, seguido de um pentâmetro) e os poetas épicos, que utilizem o metro heróico: o hexâmetro dactílico.

Aristóteles critica o uso do termo *“poeta”* para qualquer pessoa que se utilize do metro para expor um assunto, citando como exemplo a figura de Empédocles, que não pode ser equiparado a um poeta como entende ser Homero:

Costuma se dar esse nome mesmo a quem publica matéria médica ou científica em versos, mas, além da métrica, nada há em comum de comum entre Homero e Empédocles; por isso o certo seria chamar poeta ao primeiro e, ao segundo, antes naturalista do que poeta.¹¹⁵

Estabelecidas essas classificações, Aristóteles passa a esclarecer acerca do objeto da imitação, representado nas pessoas em ação, que necessariamente são boas ou más (características que decorrem do vício ou da virtude na distinção do caráter), ou melhor, devem ser *“ou melhores do que somos, ou piores ou então tais e quais, como fazem os pintores”*, ressaltando que evidentemente as imitações serão distintas sempre que imitem objetos diferentes. Por conseqüência, aponta,

¹¹⁴ ARISTÓTELES, Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 19.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 20.

uma primeira distinção entre a tragédia e a comédia: a primeira pretende a imitação de pessoas superiores, ao passo que a segunda, imita pessoas inferiores.

Assim, após esclarecer que as artes miméticas podem se distinguir pelos meios (ritmo, palavra e melodia) e pelos objetos (a imitação de pessoas em ação, boas ou más, melhores ou piores, superiores ou inferiores), Aristóteles afirma que tais artes podem ainda se distinguir pelas maneiras como se dá a imitação, ou seja, pelo *como* se representam os objetos, se pela voz de um personagem, o que caracterizaria o modo narrativo (exemplo: Homero) ou se pela ação das próprias pessoas imitadas que, ao agirem, são os autores da representação (exemplo: As Tragédias de Sófocles), o que caracterizaria o modo dramático. Nessa senda, Aristóteles esclarece que a origem da palavra drama vem justamente do dialeto falado pelos comediantes que vagavam pelos arrabaldes *“tocados, com desprezo, para fora da cidade”* e no qual a palavra *agir* corresponderia a *dran*.

Prossegue Aristóteles examinando as duas causas naturais que dão origem à poesia: a) a primeira seria o fato de que *“imitar é natural ao homem desde a infância”*, o que *“o difere dos outros animais”*, por ser *“o mais capaz de imitar e adquirir os conhecimentos por meio da imitação”*¹¹⁶. Justamente por isso, o homem tem prazer na imitação; b) a segunda é que o aprendizado é agradável aos homens [...] *“se a vista das imagens proporciona prazer é porque acontece a quem as contempla aprender e identificar cada original”*¹¹⁷.

Sustenta, assim, que a tendência para imitação, a melodia e o ritmo, são naturais para os homens e do progresso daqueles mais bem dotados para essas artes, nasceu a poesia, que se diversificou de acordo com o gênio dos autores: *“uns, mais graves, representavam as ações nobres e as pessoas nobres; outros mais vulgares as do vulgo, compondo inicialmente vitupérios, como os outros compunham hinos e encômios”*.

¹¹⁶ ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 22.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 22.

A partir desses conceitos, Aristóteles distingue a tragédia e a comédia. Sustenta que a comédia é a imitação de pessoas inferiores, o que não se dá em relação a todo vício *“mas sim por ser o cômico uma espécie do feio. A comicidade [...] é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição”*.¹¹⁸ Em contrapartida, a poesia épica (epopéia) e a tragédia se assemelham por serem, ambas, uma imitação metrificada de seres superiores, sendo que a primeira se compõe num metro uniforme e é narrativa e não tem, geralmente, uma duração delimitada.

A segunda, por sua vez, tem uma extensão mais curta (*“empenha-se quanto possível em não passar de uma revolução do sol ou superá-la de pouco”*)¹¹⁹, e representa homens em ação. Além disso, embora a epopéia e a tragédia tenham algumas partes componentes idênticas, a tragédia tem componentes a mais, é mais rica e justamente por isso Aristóteles sustenta que aquele que consegue discernir em uma boa e má tragédia sabe, por consequência, discernir uma boa ou má epopéia.

Como esclarece Costa¹²⁰, *“a teoria da tragédia é a base de toda a teoria da arte contida no texto aristotélico. Dos vinte e seis capítulos da Poética, dezessete são dedicados ao estudo da tragédia. Aristóteles considera a tragédia como a arte mimética por excelência [...]”*.

A tragédia é, sem dúvida, o gênero ao qual Aristóteles atribui maior importância na poética, e ao qual assim define:

É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções. Chamo linguagem exornada a que tem ritmo, melodia e canto; e atavio adequado, o serem umas partes executadas com simples metrificação e as outras, cantadas.¹²¹

¹¹⁸ ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 24.

¹¹⁹ Ibid., p. 24.

¹²⁰ Ibid., p. 18.

¹²¹ Ibid., p. 24.

Da definição aristotélica, inferem-se alguns elementos essenciais da tragédia, a saber:

- a) a tragédia é representação de uma ação grave;
- b) a tragédia tem curta extensão (tudo se passa em apenas um dia ou mais um pouco);
- c) na tragédia, são representadas pessoas agindo, e, portanto, a narrativa não lhe é característica;
- d) a linguagem trágica pressupõe ritmo, melodia e canto e, igualmente, equilíbrio entre as falas (conjunto dos versos) e a musicalidade.

Mais adiante, Aristóteles esclarece que justamente porque na tragédia a imitação é feita por personagens em ação, ela comporta a imitação de pessoas com caráter e idéias distintas. Idéias e caráter são as causas de todas as ações e são elas que definem se as pessoas são bem ou mal sucedidas. Assim, Aristóteles introduz três novos conceitos na poética: o conceito de fábula, o de idéias e o de caráter. A fábula é definida como a própria imitação da ação. Já o caráter corresponde às qualidades das figuras em ação e as idéias são os termos empregados por essas figuras para argumentarem ou manifestarem o que pensam.

Com isso, Aristóteles estabelece uma classificação de seis elementos inerentes à tragédia e que, conseqüentemente, definem a sua qualidade, quais sejam:

- a) fábula (o mito: imitação e composição das ações) ;
- b) caracteres (qualidade moral dos personagens);
- c) falas (elocução, expressão);
- d) idéias (pensamentos, o elemento lógico);
- e) espetáculo; e
- f) canto (melopéia, canto do coro).

Esses elementos correspondem aos meios da imitação, a maneira como ela se dá e o seu objeto, mas, a parte mais importante é a finalidade da tragédia (o mito/fábula, os caracteres e o pensamento são o objeto da representação; as falas e o canto são os meios, e o espetáculo é o modo como ela se apresenta). Esclarece

Aristóteles que a finalidade da tragédia é constituída pelas ações e pela fábula, afirmando que a tragédia não é uma imitação de pessoas, mas sim a imitação de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura. O caráter define as pessoas como são mas são as ações das pessoas que definem se elas são felizes ou não. Por isso, os personagens da tragédia não existem para imitar caracteres, eles adquirem os caracteres graças às ações que imitam. Fica claro, portanto, que a arte mimética da tragédia é a arte da imitação de pessoas agindo, pessoas em ação, ou melhor, da própria ação que define os caracteres dos personagens e não ao contrário. Tanto é assim, que Aristóteles afirma: *“sem ação não poderia haver tragédia; sem caracteres sim”*.

Neste ponto, Aristóteles esclarece que a fábula, ou seja, a imitação da ação se compõe de *“peripécias e reconhecimento”* e ela é a alma da tragédia, somente depois dela é que adquirem importância os caracteres, ou seja, *“a tragédia é imitação dum ação e sobretudo em vista dela é que imita as pessoas agindo”*.¹²²

As idéias, por sua vez, são identificadas por Aristóteles como a capacidade de expressão daquilo que está contido na ação e que com ela se harmoniza, correspondendo ao papel da política e da retórica nos discursos. E, nesse aspecto, Aristóteles esclarece que as comédias antigas se caracterizavam pela imitação de cidadãos, ao passo que as comédias *“modernas”*, ou seja, da época em que viveu, se caracterizavam por personagens eminentemente retóricos.

O caráter é associado às escolhas feitas pelo personagem diante de uma situação dúbia, que podem ser de aceitação ou recusa. Assim, para Aristóteles só está presente o caráter nas palavras que revelam uma aceitação ou recusa por parte do intérprete. As afirmações genéricas não revelam o caráter dos personagens.

Finalmente, a fala, para Aristóteles é *“a interpretação por meio de palavras, o que vale tanto para os versos como para a prosa”*. O canto é identificado como o maior dos ornamentos da tragédia e o espetáculo, o mais estranho a poética e o

¹²² ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 26.

menos artístico, daí porque para Aristóteles a verdadeira tragédia subsiste mesmo sem representação nem atores.

Costa¹²³ sustenta, reprisando a lição de Eudoro de Souza, que *“na tragédia, o relevante vem a ser a finalidade do homem, ou seja, a sua ação e vida, e não o caráter que o qualifica: ‘a superioridade da ação (mito) sobre o estado (caráter) é lugar-comum na filosofia de Aristóteles’.*

Em síntese, os elementos constitutivos da tragédia são o mito (a fábula), os caracteres, as idéias (elementos internos) e o espetáculo, o canto e as falas (elementos externos). A partir da apresentação dos seis elementos constitutivos, Aristóteles desenvolve a teoria da tragédia iniciando pela exposição acerca da importância do mito (*mythos*), ou seja, o *“arranjo das ações”*.

Esclarece que a tragédia é a imitação duma ação acabada e inteira, e que inteiro é aquilo que tem começo, meio e fim.

Começo é aquilo que, de per si, não se segue necessariamente a outra coisa, mas que, após o quê, por natureza, existe e se produz outra coisa; fim, pelo contrário, é aquilo que, de per si, pela sua natureza, vem após outra coisa, quer necessária, quer ordinariamente, mas após o quê, não há nada mais; meio é o que de si vem após outra coisa e após o quê, outra coisa vem.

Essa imitação inteira, ou seja, tem início, meio e fim, bem definidos e portanto não pode iniciar ou acabar *“no acaso”*, para ser bela, precisa ter extensão e ordem, e, por isso, na tragédia, o mito deve ter uma extensão que *“a memória possa abranger inteira”*.

Esclarece Aristóteles que os limites impostos à extensão pelas regras dos concursos trágicos ou em função da percepção da platéia não são matéria da arte, mas a duração deve permitir que os fatos se sucedam *“dentro da verossimilhança ou da necessidade, passando do infortúnio à ventura, ou da ventura ao infortúnio”*.

¹²³ COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2006. p. 19.

Materialmente, portanto, esse é o limite da extensão conveniente da tragédia, que corresponde àquele que a própria natureza das coisas impõe.

Justamente por isso, o mito (*mythos*), ou seja, o modo como os incidentes da tragédia são estruturados, é sua principal parte; é, no dizer de Aristóteles, a alma da tragédia. A palavra mito (*mythos*) é freqüentemente traduzida por fábula ou enredo. McLeish¹²⁴, contudo, esclarece que a palavra *mythos* significa bem mais do que isso:

mythos é material arranjado de modo a formar um enunciado artístico coerente e convincente e o termo pode ser aplicado a qualquer forma de arte. Uma escultura, um poema lírico ou uma peça musical podem ter **mythos** tanto quanto a tragédia. No drama, o **mythos** senta-se no que chamaríamos 'enredo' – isto é a seqüência de eventos descritos, mas ele também abrange a redação desses eventos, o arranjo pelo autor do material para delinear temas, sugerir questões e criar efeitos.

Prossegue Aristóteles esclarecendo que o mito, ou seja, o arranjo das ações, deve configurar uma unidade, o que não significa a existência de um único herói, mas sim uma unidade do objeto pois sendo o mito a imitação de uma ação, deve representar uma ação única e inteira, *“que suas partes estejam arranjadas de tal modo que, deslocando-se ou suprimindo-se alguma, a unidade seja aluída e transtornada; Com efeito, aquilo cuja presença ou ausência não traz alteração sensível, não faz parte nenhuma do todo”*.¹²⁵

Em outras palavras, a unidade da tragédia, ou seja, a unidade do mito (fábula) significa que a imitação *“deve ser de uma seqüência única, unificada de ações de modo que, se qualquer uma delas for deslocada ou removida, o todo será desconjuntado e perturbado.”*¹²⁶

Mais adiante, Aristóteles desenvolve o tema da verossimilhança e da necessidade. Esclarece, assim, que a tragédia não consiste em contar o que aconteceu, mas sim as coisas que podiam acontecer. Essa possibilidade é pautada

¹²⁴ McLEISH, Kenneth. *Aristóteles: a poética de Aristóteles*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Unesp, 2000. p. 36.

¹²⁵ ARISTÓTELES, Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 28.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 38.

pela verossimilhança e pela necessidade. Aristóteles se vale, aqui, de uma distinção entre poesia e história, entre a enunciação de verdades gerais e o mero relato de fatos particulares.

Assim, à poesia cabe a enunciação de verdades gerais (universais), o que é possível pela enunciação de coisas que um indivíduo de tal natureza “*vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente*”.¹²⁷

Já ao historiador cabe o relato de fatos particulares, o que alguém fez ou o que fizeram a alguém. Aristóteles sustenta que nas tragédias os autores “*se apóiam em nomes de pessoas que existiram*” para dar credibilidade ao mito: o possível é crível, já o impossível, obviamente, jamais teria acontecido. Daí decorre a verossimilhança como um elemento essencial da tragédia. Por isso, afirma Aristóteles¹²⁸ que

o poeta há de ser criador mais das fábulas do que dos versos, visto que é poeta por imitar e imita ações. Ainda quando porventura seu tema sejam fatos reais, nem por isso é menos criador; nada impede que alguns fatos reais sejam verossímeis e possíveis, e é em virtude disso que ele é seu criador.

A importância dada por Aristóteles à verossimilhança é tal que ele condena duramente as “*fábulas episódicas*”, assim entendidas como aquelas que representam uma sucessão de episódios que não decorrem nem da verossimilhança nem da necessidade e a cuja produção Aristóteles atribui aos “*poetas medíocres*”.

Prosseguindo, Aristóteles esclarece que na tragédia, o objeto da *mimesis* (imitação) não é apenas uma ação completa, mas sim aquela imitação que “*inspira temor e pena*” ou como alguns preferem “*piedade e terror*” McLeisch¹²⁹, emoções que serão mais fortes sempre que decorrerem da sucessão dos fatos, ou melhor, quando decorrerem uns dos outros, ainda que de forma inesperada. Assim, a

¹²⁷ ARISTÓTELES, Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 28.

¹²⁸ Ibid., p. 29.

¹²⁹ McLEISH, Kenneth. *Aristóteles: a poética de Aristóteles*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Ed. Unesp, 2000. p. 39.

tragédia em que o terror e a piedade são provocados, inesperadamente, mas de preferência por uma seqüência lógica e, ainda, quando aparentarem ter ocorrido em virtude de uma ação proposital¹³⁰, será sempre superior àquela em que tais emoções sejam despertadas pelo acaso ou pela sorte.

Como esclarece Costa¹³¹, “os mitos com efeito de surpresa, nos quais as emoções se manifestam a partir de fatos inesperados para o espectador, são considerados os melhores, ainda que devam ser decorrentes, de preferência, do encadeamento causal, verossímil e necessário das ações”. De fato, “a seqüência trágica de eventos deve ser construída de tal modo que, mesmo se alguém a ouve ser contada sem chegar a vê-la, essa pessoa deve estremecer de horror e comover-se da piedade diante do ocorrido”.¹³²

Para Aristóteles, os mitos (fábulas) podem ser simples ou complexos, de acordo com as ações que são imitadas. As fábulas simples são aquelas em que a mudança de fortuna (da boa para a má fortuna) se dá, ainda que de forma coerente, sem a ocorrência de “*peripécias*” (que significa uma reviravolta das ações em sentido contrário sempre obedecendo aos requisitos da verossimilhança ou da necessidade: *peripetéia*) e “*reconhecimentos*” (o reconhecimento é a mudança do desconhecimento ao conhecimento, ou à amizade, ou ao ódio, das pessoas marcadas para a ventura ou desdita: *anagnorisis*), ao passo que na fábula complexa a mudança de fortuna ocorre em decorrência da peripécia, do reconhecimento ou de ambas as coisas. Como exemplo de peripécia, Aristóteles cita o momento em que Édipo recebe a notícia de quem seja sua verdadeira mãe: a notícia que alivia Édipo do temor de vir a assassinar aquela que supunha ser sua mãe (Mérope) traz ao mesmo tempo a notícia do incesto que está vivendo com a verdadeira mãe Jocasta.¹³³

¹³⁰ Veja-se ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 30. Aristóteles cita como exemplo a seguinte situação: A estátua de Mítis em Argos matou o culpado da morte de Mítis tombando sobre ele quando assistia a um festejo; ocorrências semelhantes não se afiguram casuais, segue-se necessariamente que as fábulas dessa natureza são mais belas.

¹³¹ COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2006. p. 24.

¹³² ARISTÓTELES, op. cit., p. 39.

¹³³ *Ibid.*, p. 30: Trata-se de referência à tragédia Édipo Rei, de Sófocles, na qual Édipo traz consigo o peso do vaticínio de que seria o assassino dos próprios pais. Para evitar que se cumpra a profecia Édipo deixa sua terra natal, abandonando a casa dos pais adotivos que, até então, toma como seus pais verdadeiros. Chegando à cidade de Tebas, Édipo mata o rei Laio, seu verdadeiro pai e, após desvendar o mistério da Esfinge que guardava a cidade, desposa a Rainha Jocasta, sua verdadeira mãe. Ao mesmo tempo em que descobre que não é filho de quem pensava ser, Édipo se depara com sua condição de assassino do próprio pai e amante da própria mãe. A peripécia e o reconhecimento se dão, nessa tragédia, concomitantemente.

Esclarece Aristóteles que as melhores tragédias são aquelas, tal como ocorre em Édipo Rei, que se dão de forma concomitante. O reconhecimento, ademais, pode dar-se, em relação a coisas triviais, sem coincidir com a peripécia, mas a melhor tragédia faz com que essa coincidência ocorra, despertando piedade ou terror. O reconhecimento se dá sempre entre pessoas, ocorrendo, por vezes, de uma personagem reconhecer a outra quando há dúvida sobre a identidade de uma delas e, em outras ocasiões, há um reconhecimento mútuo.

Além do reconhecimento (agnorisis) e da peripécia (peripetéia), Aristóteles acrescenta, como parte da tragédia o *“patético”* (a catástrofe), que consiste numa ação produtora de destruição ou sofrimento tais como as mortes em cena, as dores, os ferimentos e etc.

O reconhecimento (agnorisis) pode ser de várias espécies:

- a) reconhecimento por sinais (a pior espécie, segundo Aristóteles, *“a ela mais comumente se recorre por incapacidade”*);
- b) reconhecimentos forjados (o exemplo dado é a carta na qual Orestes revela que é Orestes, na Ifigênia – a carta diz o que o poeta deseja dizer);
- c) reconhecimento pela memória (quando devido a uma lembrança a visão de um objeto causa sofrimento);
- d) reconhecimento através do silogismo (o exemplo é uma citação de *“As Coéforas”* de Ésquilo: *“chegou alguém parecido comigo; ninguém se parece comigo senão Orestes; portanto foi ele quem chegou”*;¹³⁴
- e) reconhecimento construído num paralogismo (falso raciocínio dos espectadores). O paralogismo é sempre responsável por uma conclusão falsa. Trata-se de um recurso que leva à admissão de um raciocínio falso, porque o falso é dito através de uma estratégia de verossimilhança;
- f) reconhecimento que decorre das ações mesmas, que para Aristóteles é o melhor de todos e que dispensa os sinais e artifícios, seguido, em importância, do reconhecimento por silogismo. Como esclarece Costa¹³⁵ *“trata-se de reconhecimento que decorre das próprias ações, produzindo-*

¹³⁴ ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 37.

¹³⁵ COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2006. p. 31.

se o choque da surpresa segundo as vozes do verossímil [...] a melhor forma de reconhecimento é, assim, a que deriva da própria intriga e corresponde ao efeito trágico ideal, vindo, em segundo lugar, as que provém do silogismo”.

Esclarecidos, portanto, os elementos constitutivos da tragédia, Aristóteles passa à classificação da tragédia quanto a sua extensão e à divisão de suas partes, quais sejam: o prólogo (a parte da tragédia que antecede a entrada do coro), o episódio (toda uma parte da tragédia que se dá entre dois corais completos), o êxodo (a parte da tragédia após a qual não vem canto do coro) e o canto coral, este último dividido entre párodo (o primeiro pronunciamento do coro) e estásimo (o canto coral que separa dois episódios).

Algumas tragédias possuem, ainda, além das referidas partes constitutivas, os cantos dos atores e os “*comos*” (*kommos*) que são o canto conjunto dos atores com o coro.

Prossegue Aristóteles esclarecendo quais os meios que tornam possível a eficácia da tragédia esclarecendo que ela não deve imitar homens honestos que passam da felicidade ao infortúnio, pois isso não inspiraria terror e piedade, mas sim indignação, tampouco devem ser representados homens desonestos que passam da infelicidade para a fortuna, pois isso não causaria, igualmente, piedade e terror, nem tampouco simpatia. Da mesma forma, não cabe a imitação de homens extremamente perversos que caem da felicidade ao infortúnio, ainda que isso pudesse gerar a simpatia da platéia, eis que também não gera piedade (pena) e terror (temor).

Com efeito, *“de tais sentimentos, um experimentamos em relação ao infortúnio não merecido; o outro, com relação a alguém semelhante a nós, a pena, com relação a quem não merece o seu infortúnio, o temor, com relação a nosso semelhante”*.¹³⁶

Assim, o material da tragédia é o herói em situação intermediária *“aquele que nem sobreleva pela virtude e justiça, nem cai no infortúnio em consequência de vício e maldade, senão de algum erro, figurando entre aqueles que desfrutam grande*

¹³⁶ ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 32.

prestígio e prosperidade".¹³⁷ Aqui, portanto, Aristóteles introduz o conceito de "hamartia", ou seja, de erro grave que leva o herói ao desfecho trágico¹³⁸. A tragédia deve desvelar uma passagem da felicidade ao infortúnio, e não vice-versa, que resulte de um grave erro do herói, sempre identificado como alguém de prestígio e prosperidade, famoso ou pertencente a uma família com essas características.

Como esclarece Costa¹³⁹:

Aristóteles prescreve condições para o sucesso do mito: ele deve ser antes simples do que duplo, isto é, concluir apenas com ação de desgraça e não com duas ações diferentes; deve passar da felicidade à infelicidade, em consequência de um grave erro por parte de um herói "intermediário", ou, de preferência, melhor que pior. A frequência, na época, de tragédias cujos heróis sofreram desgraças terríveis, é exemplificada no texto com vistas à comprovação das afirmações, quanto à estrutura da tragédia mais bela. Eurípides é citado por Aristóteles como o mais trágico dos poetas por ter observado com correção a estrutura da tragédia, ainda que fosse merecedor de crítica quanto à economia da obra.

A experiência dos sentimentos de terror e piedade embora possa decorrer do espetáculo deve, para Aristóteles, preferencialmente, decorrer do arranjo das ações, ou seja, da estrutura da fábula (*mythos*). Assim, esclarece Aristóteles que os eventos que causam mais piedade e terror são aqueles no qual a catástrofe (evento patético) acontece entre pessoas que se querem bem, entre amigos ou familiares. A catástrofe pode ser gerada por uma ação praticada de forma consciente tal como ocorre quando Medéia mata os filhos¹⁴⁰ ou, por uma ação inconsciente como ocorre com Édipo, que somente após matar o pai e desposar a própria mãe é que toma conhecimento da sua situação de parentesco (reconhecimento). Além disso, uma

¹³⁷ ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 32.

¹³⁸ A propósito, veja-se a observação de McLEISH, p. 28: Hamartia significa "erro", nem mais nem menos. Originalmente vinculado ao arremesso de lança (significando errar ou não atingir o alvo), passou a ser usado para qualquer tipo de engano, desde tropeçar numa pedra até deixar escapar a palavra errada ou simplesmente criar um simples mal-entendido. Na filosofia grega, imperfeição moral podia ser descrita como hamartia, significando "não alcançar" o ideal em pensamento ou conduta; mas nenhum leitor grego da Poética teria suposto um uso tão exclusivo aqui. Se Aristóteles tivesse usado hamartia para significar uma imperfeição moral, isso teria invalidado sua concepção de que heróis dramáticos devem ser moralmente "bons". O sofrimento de uma pessoa "má" poderia evocar em nós não piedade e terror, mas satisfação.

¹³⁹ COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2006. p. 27.

¹⁴⁰ Aristóteles se refere a Medéia de Eurípides: Medéia, abandonada por Jasão que decide desposar a filha do rei de Corinto, resolve matar os próprios filhos como ato de vingança pela traição sofrida.

terceira situação é aquela em que o autor do evento catastrófico que vai ser cometido por ignorância, antes de consumá-lo, reconhece a vítima, sendo que essa situação, na verdade, por não chegar a configurar a desgraça, não chega a ser trágica. É o caso, por exemplo, da ameaça de morte que não se concretiza tal como se vê no personagem Hêmon contra seu pai Creonte na peça Antígona.

Aristóteles considera melhores as tragédias nas quais o herói pratica a ação sem conhecimento e reconhece apenas depois de praticá-la. Em seguida, passa ao exame dos caracteres que devem estar contidos na tragédia: *“a peça terá caráter se, como dissemos, as palavras ou ações evidenciam uma escolha; ele será bom se esta for boa”*. A regra se aplica aos personagens: *“mesmo uma mulher ou um escravo podem ser bons, embora talvez a mulher seja um ser inferior e o escravo, de todo em todo, insignificante”*.¹⁴¹

Para o sucesso da tragédia e, em decorrência do próprio princípio da verossimilhança os caracteres não devem ser apenas bons (pois a tragédia é uma representação de seres melhores do que somos), mas devem ser adequados aos personagens. Daí decorre que a virilidade, por exemplo, não é, para Aristóteles, um caractere apropriado para o papel da mulher. Os caracteres devem obedecer a um padrão de semelhança e constância, ou seja, devem ser semelhantes aos caracteres que aparecem na tradição dos poemas trágicos e mesmo a inconstância característica de um personagem deve ser *“constante na inconstância”*. Como tudo na tragédia, os caracteres devem se submeter à verossimilhança e necessidade, ou seja, devem sempre ser necessários ou prováveis no arranjo das ações, tudo de modo em que a seqüência das ações se justifique no fato que se passou, que as ações ocorram porque são necessárias ou prováveis na estrutura do enredo.

Com base nessas ponderações Aristóteles critica o desfecho dado por Eurípidés na tragédia Medéia, qual seja, a utilização de um elemento exterior, um deus *“ex-machine”*, um mecanismo que põe fim ao mito (fábula). No caso, trata-se da aparição de Apolo que salva a Medéia em um carro de fogo. De fato, a melhor tragédia para Aristóteles é aquela na qual o desenredo da fábula decorre da própria

¹⁴¹ ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 35.

fábula: as ações são estruturadas de forma que, por verossimilhança e necessidade, delas decorre o desfecho. Além disso, Aristóteles esclarece que, sendo a tragédia uma representação de seres melhores do que somos, o poeta trágico, partindo de particularidades que se assemelham com o original, deve retratar tais particularidades de forma mais bela.

Assim, esclarece, ainda, que toda a tragédia tem um enredo (nó, “*desis*”) e o desfecho (desenlace, “*luzes*”): o enredo é composto pelos fatos passados do início até a última parte antes da mudança de situação de herói trágico da felicidade ao infortúnio (reviravolta), e o desfecho, inicia-se nesta mudança e segue-se até o final da tragédia. O desfecho deve seguir-se logicamente ao enredo. A isso Aristóteles acrescenta a existência de quatro tipos de tragédia, a saber:

- a) complexa (que contém peripécia e reconhecimento);
- b) patética (de efeitos lentos);
- c) de caráter
- d) de monstros (episódicas)

Salienta, contudo, que a boa tragédia deve tentar abranger todos os tipos e evitar, sempre, cair em um estrutura épica, identificada como uma multiplicidade de fábulas tal como ocorre na *Ilíada* de Homero. Ao contrário, a atenção do poeta trágico deve estar voltada para as peripécias e ações singelas, através das quais é possível despertar a emoção trágica e os sentimentos de humanidade: *“isso se dá quando o herói hábil, porém mau, sai logrado, como Sísifo, e o valente, porém iníquo, sai vencido. Tal desfecho é verossímil, no dizer de Agatão, pois é verossímil que aconteçam muitas coisas inverossímeis”*.¹⁴²

Explicitados os componentes e as partes integrantes da tragédia Aristóteles se dirige, então, à questão da linguagem (fala, elocução) e do pensamento (idéias). Esclarece que o assunto das idéias, o pensamento, deve ser relegado aos tratados de retórica (arte da persuasão) e limita-se, assim, na poética, a examinar a

¹⁴² ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 39.

linguagem, sustentando que “*é matéria das idéias tudo quanto se deve deparar por meio da palavra*”.¹⁴³

Como esclarece Costa¹⁴⁴

Definido como tudo o que pode ser produzido pela linguagem, o pensamento valoriza a função pragmática da língua, à medida que, por meio dela, com as falas das personagens, consegue atingir efeitos específicos aos quais visa e não conseguiria produzir apenas com as ações brutas, não acompanhadas de comentário. Esses efeitos são o demonstrar e o refutar, o suscitar emoções violentas – piedade, temor, cólera e outras congêneres – e, ainda, amplificar e reduzir o valor das coisas. Entretanto, produzir tais efeitos no drama é diferente do que produzi-los na retórica; no drama (‘poesia’, arte poética), eles devem resultar essencialmente da ação sem necessitar de interpretação explícita, ao passo que, na retórica, resultam apenas do discurso, ou seja, da palavra que expressa o pensamento do orador.

Já no tocante à linguagem (elocução), após fazermos um minucioso estudo da língua grega, dividindo o todo da linguagem em partes: letra, sílaba, conjunção, nome, verbo, artigo, flexão e proposição, Aristóteles salienta a necessidade de equilíbrio no uso das metáforas. Sustenta que o equilíbrio da linguagem consiste em sua clareza e elevação. A nobreza da linguagem e sua distinção, ocorre pelo emprego de “*termos surpreendentes*” e como tais são considerados “*a metáfora, o alongamento e tudo que foge ao trivial*”. Todavia, os excessos são condenados: uma composição feita apenas por metáforas se transforma num enigma, aquela que utiliza apenas termos raros torna-se um estrangeirismo e por isso é preciso “*fundir esses processos*”.¹⁴⁵ O poeta trágico deve saber utilizar as metáforas e ao mesmo tempo utilizar termos correntes que darão clareza ao texto. Além disso, Aristóteles aponta os alongamentos, encurtamentos e modificação das palavras como elementos que contribuem para a distinção da linguagem, mas que devem, igualmente, ser utilizados com parcimônia, concluindo: “*é importante o uso criterioso de cada um dos citados recursos, dos nomes duplos, bem como dos raros, mas muito mais a fertilidade em metáforas*”. Unicamente isto não se pode aprender de

¹⁴³ ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 40.

¹⁴⁴ COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2006. p. 35.

¹⁴⁵ ARISTÓTELES, op. cit., p. 44.

outrem e é sinal de talento natural, pois ser capaz de belas metáforas é ser capaz de aprender as semelhanças.

Com estes conceitos, Aristóteles encerra, na Poética, os capítulos destinados à teoria da tragédia, passando, em seguida, ao exame da epopéia, a quem dedica uma parte menor. A epopéia é identificada como “*a imitação narrativa metrificada*” que tal como a tragédia se compõe de fábulas, também de forma dramática em torno de uma só ação inteira e completa, com início, meio e fim mas que não se identifica com as narrativas históricas, onde as coisas não se passam em uma ação única, mas sim num espaço de tempo em que se conta o que ocorreu a uma ou mais pessoas ligadas por um nexo fortuito. Por isso, a epopéia deve ter as mesmas espécies que a tragédia: simples, complexa, de caráter ou patética e deve ter os mesmos componentes da tragédia, exceto a melopéia (canto) e o espetáculo. “[...] *ela requer, com efeito, peripécias, reconhecimento de desgraças; ademais os pensamentos e a linguagem precisam ser excelentes*”.¹⁴⁶

Todavia, esclarece Aristóteles que a epopéia e a tragédia diferem na extensão da composição e no metro. A epopéia é uma narrativa e justamente por isso nela é possível representar muitas partes simultâneas, ao contrário do que ocorre na tragédia. O metro adequado à epopéia é o heróico, por ser o mais pausado e amplo, possibilitando o uso das metáforas. Para Aristóteles a “*imitação narrativa*” que faz uso de termos raros e metáforas é melhor que as outras.

A isso acrescenta que, como na epopéia não se vê o ator, ela é o terreno mais próprio para o irracional, pois o irracional representado (o que ocorreria numa tragédia) tende à comicidade. Por isso a epopéia se presta ao paralogismo e Homero é identificado por Aristóteles, nesta área, como o poeta maior. Na epopéia “*quando plausível, o impossível se deve preferir a um possível que não convence*” e justamente por isso a linguagem deve ser esmerada sem, contudo, ofuscar os caracteres e pensamentos. Para Aristóteles, portanto, a importância da verossimilhança é relativizada ao poema épico.

¹⁴⁶ ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 46.

Aristóteles trata, em seguida, das formas de imitação (*mimesis*) que podem se dar:

- a) pela reprodução dos originais tais como eram ou são;
- b) pela reprodução dos originais pela sua aparência, como se diz que eles são ou pelo que se parecem;
- c) pela reprodução dos originais como eles deveriam ser.

Aliado a isso, sustenta que existem dois tipos de erros que podem ser apontados na poesia: o erro na poética (erro essencial – erro de arte) e o erro accidental. Assim, quando a imitação do original for fracassada porque o poeta não consegue imitá-lo por incapacidade, a hipótese é de erro poético, ou seja, erro de arte. Todavia, se o erro se dá na concepção do original (como no caso de querer representar um cavalo movendo as duas patas do lado direito ao mesmo tempo) ou quando trata erroneamente de uma ciência em particular ou, ainda, cria coisas impossíveis, tem-se a hipótese do erro accidental.

Prossegue examinando a questão da crítica da *mimesis*, que pode ser feita sob cinco ângulos:

- 1) impossibilidade;
- 2) irracionalidade;
- 3) maldade;
- 4) contradição;
- 5) violação das regras da arte.

Destaca que o impossível se justifica pelos efeitos da representação e o campo da *mimesis* não se limita ao da verdade, mas sim ao do possível. Nesse sentido, a inserção do impossível na poesia é admitida se através dele o poeta consegue chegar a efeitos mais surpreendentes o que, em síntese, é a finalidade da própria arte. Assim, numa representação desse tipo, ainda que haja erro, a arte está salva.

Como esclarece Costa, “a gravidade do erro deve ser avaliada: se atinge a essência da arte ou é apenas accidental no poema. Será menos grave ignorar que

uma corsa não tem galhos do que representá-la de uma forma não artística, como uma forma irreconhecível, deficiente do ponto de vista da mimese".¹⁴⁷

Para Aristóteles, *"do ângulo da poesia, um impossível convincente é preferível a um possível que não convence"*.¹⁴⁸ De outro lado, no que diz respeito às contradições é preciso identificar se o poeta contradiz suas próprias palavras ou aquilo que uma pessoa inteligente supõe através do exame das expressões e das refutações dialéticas. Além disso, o poema pode ser criticado pelo absurdo ou pela maldade quando forem usados desnecessariamente pelo poeta.

A Poética é finalizada pela resposta à indagação de qual seria a melhor imitação, se a épica ou a trágica. Aristóteles não exita ao sustentar que a tragédia é a melhor arte mimética porque ela contém todos os méritos da epopéia e a eles acresce a música ao espetáculo *"partes de não mesquinha importância, por meio das quais se efetua com muita viveza. Ademais, tem viveza quer quando lida, quer quando é encenada"*. Além disso, atinge a imitação numa extensão menor de tempo e com mais unidade e, por atingir melhor o seu fim é, na visão de Aristóteles, superior à epopéia.

Esclarecidos os conceitos Aristotélicos abordados na Poética, torna-se possível o exame das relações entre a Tragédia e o Direito.

¹⁴⁷ COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2006. p. 42

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 50.

4 AS RELAÇÕES ENTRE TRAGÉDIA E DIREITO

A tragédia grega ocupou-se do direito com uma predileção que só se justifica pelo momento histórico a ela associado: a afirmação da democracia grega. Várias são as relações que se podem estabelecer entre o direito e a tragédia. Em linguagem coloquial fala-se das tragédias que chegam aos tribunais: os crimes contra a vida, as falências repentinas, os casamentos desfeitos. O direito, por sua vez, se vale de expressões que nos remetem ao espetáculo teatral: os autores da ação, a representação, a tribuna, a toga, o júri que decide em coro. Mas as relações que se estabelecem entre o evento humano que se caracterizou pelo surgimento da tragédia como gênero literário e que tem em seu epicentro o homem trágico, de um lado, e a afirmação do direito como uma forma de ordenação racional da vida em sociedade – projeto de vida social -, de outro, vão muito além dessa óbvias evidências. É preciso examiná-las com atenção.

4.1 CONFLITO, AMBIGÜIDADE, ROMPIMENTO DA ORDEM E ESBOÇO DA VONTADE: A TRAGÉDIA DESVELA O JURÍDICO

Na Grécia do século V a.C. não havia noções como as de livre arbítrio, vontade e autonomia. Esses conceitos serão, de certa forma, segundo Vernant¹⁴⁹, “esboçados” na tragédia grega. Já por esse dado se vê a importância da tragédia para a compreensão do direito.

Com efeito, para Vernant talvez a tragédia seja “uma crise que se evidencia particularmente no plano institucional do direito público”, na medida em que “o homem trágico é um tipo problemático por que se situa em dois universos absolutamente contraditórios: de um lado o apego aos valores heróicos, de outro, está premido pelos questionamentos surgidos no seio das assembléias e nos tribunais da *polis*. Trata-se de uma “crise de identidade” presente na tragédia e que

¹⁴⁹ VERNANT, Jean-Pierre. O momento histórico da tragédia Grega. Tensões e ambigüidades na tragédia grega. Esboços da vontade na tragédia grega. In: _____; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 1-52.

será relativizada pelo discurso filosófico, pois a tragédia, ao contrário da filosofia, “é um sistema de raciocínio no qual a solução já se encontra em suas premissas”.

Como assinala Vernant, a ausência das noções de autonomia da vontade e de livre arbítrio lança o herói trágico numa situação de ambigüidade:

Quem é Édipo¹⁵⁰? O homem inteligente que decifra enigmas, o soberano que se angustia com a peste que assola a cidade, o autor de crimes terríveis que dão origem à peste ou o bode expiatório? Quem é Antígona¹⁵¹? O baluarte da sociedade matriarcal que cede espaço ao patriarcado, a defensora do direito natural que se opõe ao direito escrito ou ainda a princesa que reivindica o trono tomado pelo tirano? Quem é Medéia¹⁵²? A estrangeira discriminada, a autora de crimes contra o próprio pai e irmão que agora sofre a punição divina, a mulher traída ou a manifestação da vontade individual que se opõe à coletividade?

Como assinala Vernant, a marca do herói trágico é o não-ser aquilo que dele se espera. A tragédia afirma o inacabamento do homem: “o homem não pode ser definido, o homem não tem uma essência, o homem é um monstro, um enigma sem resposta”.

A tragédia grega se situa na passagem do *mhytos* ao *logos*, na transição do pensamento mágico para o pensamento racional. Esse processo de transição foi identificado na clássica obra de Gernet¹⁵³ como processo de passagem do pré-direito ao direito, como antes já referido. Trata-se, na verdade, a transição de uma ordem autoritária que se justificava num poder divino concedido ao homem líder (*themis*) a um direito construído socialmente na reorganização da *pólis* na qual a lei será convencionalizada no diálogo (contradição) travado nas assembleias (*diké*). O surgimento da lei escrita, dessacralizada, a partir das reformas de Sólon¹⁵⁴ (Século

¹⁵⁰ A referência é ao personagem Édipo da peça “Édipo-Rei” de Sófocles.

¹⁵¹ Antígona, a filha de Édipo, a quem Sófocles dedica, igualmente, uma peça.

¹⁵² Medéia, tragédia de Eurípides.

¹⁵³ GERNET, Louis. *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce: étude sémantique*. 22. édition, Paris: Albin Michel, 2001. 467 p.

¹⁵⁴ Referência a Sólon: tirano e legislador de Athenas no Século VI a.C. Durante o governo de Sólon surge o próprio teatro grego, cujo precursor é Téspis “um homem estranho que ousava imitar os deuses e os homens”. Vide CIVITA, Victor. *Teatro vivo: introdução e história*. São Paulo: Abril Cultural, 1976. p. 12.

IV) terá reflexo na simbologia da sociedade grega. A democracia grega – em que pese aos olhos do homem moderno se apresente deficitária ao excluir a participação da mulher e do escravo – era encarada como *isonomia*, ou seja, aplicação da lei comum a todos os cidadãos da *pólis*.

A tragédia grega trata dessa passagem do *mithos* ao *logos*. Em que pese a fábula seja um componente importante da tragédia ela, em si, não se confunde com o mito. A tragédia surgiu no fim do século VI a.C. quando a linguagem mitológica já não representava a realidade política da cidade: ela situa-se, como bem observa Vernant, entre dois mundos diferentes e, por isso, recorre a uma dupla referência ao mito: o mito visto como algo que pertence ao passado, mas que ainda está presente nas consciências, e o mito que revela os novos valores exurgentes na *polis*. Disso resulta que a originalidade do evento da tragédia está associada a essa dupla referência: o herói trágico aparece embretado entre a tradição mítica e heróica de um lado e os valores coletivos que se firmam na *polis* democrática. O desenlace da tragédia, segundo Vernant, não se dá pela ação solitária do herói, mas sim pela sobressalência dos valores coletivos.

É por isso que a ação do herói trágico se insere num contexto jurídico. Esse contexto não é mais pautado pelos valores aristocráticos, mas sim pela instituição da democracia (VERNANT, 2005). A tragédia revela a natureza dinâmica da linguagem (a palavra dita não é a palavra ouvida) e demonstra, assim, que todo momento histórico passa e, ao passar, modifica ou rompe de vez o instituído. Justamente por isso, basicamente tudo o que de mais importante foi produzido em termos de tragédia grega e que chegou aos nossos dias o foi no curto período de aproximadamente 80 anos, no momento em que se deu a auto-corrosão da sociedade grega arcaica e sua recomposição pela democracia.

Não há dúvida, portanto, de que a tragédia grega constituiu, como afirma Vernant, um fenômeno social, estético e psicológico. Esses três aspectos se articulam formando um fato humano único que coincide com a construção de um

conceito de Justiça comunitária¹⁵⁵. A tragédia se apresenta como uma realidade social da *polis* através dos concursos trágicos. Tais concursos tinham, na *polis* grega, tanta importância quanto os tribunais ou assembléias: a *polis* literalmente “parava” para a realização dos concursos trágicos¹⁵⁶. Do ponto de vista estético a tragédia apresentou-se como um novo gênero literário, diverso da epopéia, como bem esclarecido no ponto em que se examinou a Poética de Aristóteles. E, finalmente, sob o aspecto psicológico a tragédia representa o berço do surgimento de uma nova consciência e de um homem trágico, nela se esboçam os conceitos de autonomia e livre arbítrio. De fato, na tragédia grega se elaboram noções como o senso de responsabilidade e de comprometimento do homem com seus atos: A Medéia de Eurípedes é, talvez, o principal texto trágico em que se desvela uma “auto” nomia: Medéia se debate, pondera e decide matar os próprios filhos não sem antes pensar nas conseqüências terríveis de seus atos (na peça de Eurípedes ouve-se a voz de um “*nomos*” interno da protagonista). Veja-se o seguinte excerto da Tragédia de Eurípedes¹⁵⁷:

MEDÉIA

Meus filhos, meus filhos, ainda têm uma cidade e uma pátria, onde, longe de mim e de meu triste fado, poderão viver suas vidas, embora arrebatados de sua mãe para todo o sempre. Eu viverei no exílio distante, sem jamais

¹⁵⁵ Vide, nesse sentido, GALUPPO, Marcelo Campos. Matrizes do Pensamento Jurídico: Um exemplo a partir da literatura. In: TRINDADE, André Karam; GUBERT, Roberta Magalhães; COPETTI NETO (Org.). *Direito & literatura: ensaios críticos*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008. p. 101-113: “A teoria da justiça apresenta duas grandes matrizes (além das tentativas de superá-la: o comunitarismo e o liberalismo (Farago, 2002, p. 163 e ss.). As teses básicas do comunitarismo são a tese da prioridade do bem sobre o justo e a tese da prioridade do todo sobre a parte. A tese da prioridade do bem (entendido como a felicidade da comunidade) sobre o justo (entendido como os direitos individuais) indica que alcançar a felicidade social é mais importante que realizar os direitos individuais (entendidos pelo liberalismo como fruto da vontade individual ou coletiva), porque a felicidade coletiva é interpretada como causa da existência da organização societária. A tese da prioridade do todo sobre a parte indica que, no conflito entre interesses coletivos e direitos individuais, aqueles devem prevalecer sobre esses, porque, em última instância, são a sua causa, origem e fundamento. Assim podemos definir o comunitarismo como a concepção que afirma prevalência ontológica, axiológica e histórica da comunidade sobre o indivíduo [...]. Podemos afirmar que Antígona contém uma concepção comunitarista da Justiça”.

¹⁵⁶ Vide ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 50 (Debates, 256): “Os festivais anuais, instituídos por Psístrato, realizavam-se como competição (*agon*) entre poetas previamente selecionados. O primeiro vencedor foi *Téspis* (535-534 a.C.). Decerto assumiu, na ocasião, a função de “respondedor”, talvez ainda no traje de Dionísio, num espetáculo em que se acredita tenha ainda prevalecido certo caráter bacântico, ébrio e transbordante, graças à dança dos sátiros. É possível que *Téspis* já tenha substituído, pelo menos para o ator, a máscara animalésca pela humana.”

¹⁵⁷ EURÍPEDES. *Medéia*. Tradução de Millor Fernandes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. p. 68-70.

compartilhar a felicidade que deveria ter a seu lado, gozar junto a felicidade que me cabe, e preparar, chegando o tempo, seu leito matrimonial, acendendo sobre ela a tocha do himeneu. Ai, de mim!, vítima de meu próprio orgulho! Tornei inútil o cuidado com que os criei, foram vãs as angústias e fadigas que passei, desde as dores atrozes com que os dei ao mundo. Bem sabem os céus de toda a minha esperança, pobre de mim!, de que os filhos me cuidassem na velhice e enterrassem meu corpo com mãos carinhosas, piedosamente, último desejo de todos os mortais. Mas agora, quem está morta sem esperança é esta minha doce fantasia. Pois, perdidos os dois, devo arrastar solitária e dorida o que me resta de existência. Nunca mais porão sobre a pobre mãe esses queridos olhos, pois vão partir para outra espécie de vida.

Ah, filhos meus, ai de mim, por que me olhais assim, com esses olhos? Por que esse sorriso tão doce, se é último sorriso? Ai de mim, o que posso fazer? Meu coração falece quando olho nos olhos sorridentes de meus filhos. Não, eu não posso. Tenho que desistir do que tramei. Tirarei meus filhos desta terra, não posso deixar nesta terra os filhos que gerei. Louca! Por que, para ferir o pai, faço a desgraça deles e jogo sobre mim mesma uma desgraça dupla? Não, nunca, não farei isso! Adeus, desígnios funestos.

Mas, que força me possui ainda? Posso deixar meus inimigos escaparem sem punição? Me transformando em gargalhadas de escárnio permanente? Tenho que ousar. Que débil coração o meu! Acolher pensamentos honestos tão vis, tão vacilantes. Entrem logo, meus filhos.

(As crianças entram)

Aqueles a quem a piedade divina não permite assistir a este sacrifício, que hajam como entenderem. Eu não vacilarei mais. Não pouparei minha mão. Oh, não, não, meu coração, não permitas que eu o faça. Deixa ir as crianças mulher infeliz. Deixe-as, desditada, poupa-as do sacrifício. Pois, vivos sua alegria alegrará teu exílio. Não. Pelos demônios dos abismos do inferno, jamais entregarei meus filhos ao insulto e ao escárnio de meus inimigos. Morrer, eles irão morrer, e, sendo assim, que seja eu, que os trouxe à vida, que lhes desfira o golpe fatal. E, como está fixado, seja assim consumado.

Medéia pondera, argumenta consigo mesma, vacila e depois decide. Prevalece sua vontade, seu “*nomos*” interior. As bases da autodeterminação são pinceladas por Eurípedes: a responsabilidade do protagonista pelos seus próprios atos. Assim, como se depreende da lição de Vernant, na tragédia se elabora pela primeira vez o moderno conceito de “função psicológica da vontade.”

De fato, a tragédia inaugurou, na tradição as festas públicas da cidade grega, uma nova forma de espetáculo que traz à baila aspectos da experiência humana aos quais até então não se havia dado a devida importância, principalmente o do reconhecimento do homem como agente responsável pelos seus atos. A afirmação da tragédia como um novo gênero literário que comporta essa tríplice dimensão

social, estética e psicológica traz consigo a necessidade de exame de outras três questões: o gênero trágico, o homem trágico e a representação trágica.

Como assinala Vernant, a máscara trágica se distingue das máscaras religiosas porque é uma máscara humana, e, portanto, seu papel não é ritual e sim estético (as máscaras religiosas representavam animais). A máscara trágica é utilizada para distanciar a personagem trágica do Coro que, por sua vez, não aparece mascarado, mas sim disfarçado. O Coro representa a coletividade, e a personagem trágica é, através da máscara trágica (*persona*), individualizada. Contudo, bem adverte Vernant, essa individualização não implica confundir a personagem trágica com a “pessoa individual” (até porque, como visto, a *hamartia* do herói contamina todo o seu *guénos*), mas sim, representa a encarnação do herói como categoria religiosa e social bem definida.¹⁵⁸ Assim, embora a figura do herói esteja associada ao passado que se opõe à *polis* democrática (o passado heróico é o passado aristocrático) subsistem, ainda, na religião cívica, os cultos aos heróis. Assim, ocorre na tragédia uma polarização entre o Coro - que representa a coletividade e seus sentimentos - e a personagem trágica - ser individualizado cuja ação está no epicentro da trama e que assume a figura de um herói para, com isso, distinguir-se da normalidade do cidadão.

Essa polarização denota a dualidade da própria linguagem trágica e que se revela no lirismo do Coro (o canto) que se contrapõe à linguagem metrificada do herói trágico que se aproxima da prosa. Essa dualidade lingüística reveladora da tensão entre o público e o privado subverte, de certa forma, o passado heróico. O diálogo se estabelece entre o Coro e o herói e entre este e os demais personagens: enquanto o Coro exalta as virtudes heróicas e ao mesmo tempo as questiona, o herói trágico deixa de ser um modelo de virtude e passa a ser um problema para si e para os outros.

¹⁵⁸ VERNANT, Jean-Pierre. O momento histórico da tragédia Grega. In: _____; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 2.

Essa tensão levou Gernet a concluir que “a verdadeira matéria da tragédia é o pensamento social próprio da cidade, especialmente o pensamento jurídico em pleno trabalho de elaboração”.¹⁵⁹

De fato, a utilização de temas como o crime e cenas de tribunais é recorrente na tragédia grega. Frequentemente, os poetas trágicos se utilizam do vocabulário jurídico que é explorado nas suas ambigüidades. A instituição dos Tribunais é relativamente recente na Grécia do Séc. V a.C. e o assunto é bastante explorado. A Orestéia de Ésquilo se ocupa exatamente da instituição do Tribunal dos homens para julgamento dos crimes de sangue: o Aerópago. Os poetas trágicos jogam, assim, não só com as instituições jurídicas que surgem com o advento da democracia, mas, igualmente, com as ambigüidades da linguagem jurídica, indissociavelmente ligadas a “errança inextrincável na materialidade do mundo” e às “ambigüidades da linguagem” (Rosenfield¹⁶⁰) e, justamente por isso, a tragédia se apresenta como uma via privilegiada para a compreensão dessas ambigüidades e incertezas. Segundo Vernant¹⁶¹ para os gregos do século V a.C., não há uma noção absoluta do Direito como um sistema organizado de normas fundadas em princípios. O direito grego é atomizado: existem procedimentos jurídicos, graus de direito, noções amplas que abarcam vários conceitos jurídicos. O direito aparece por vezes como coerção, pela autoridade de fato, outras, como jogo entre potências sagradas: a ordem do mundo (*physys*) e a justiça de Zeus; outras, ainda, como espelho de problemas morais tais como a responsabilidade dos homens por seus atos.

Quando a tragédia surge, o direito dialoga, ainda, com formas de “pré-direito” embora já as tenha ultrapassado. Convivem, na tragédia, o passado heróico e a *polis* democrática, o direito construído pela lógica e o passado das formas primitivas de procedimentos “pré-jurídicos”. No contexto trágico a *diké* (justiça) se apresenta, por vezes, incompreensível: como uma força brutal que não admite oposição por parte dos homens. O vocábulo *Kratos* significa, ao mesmo tempo, autoridade legítima - domínio fundado no direito – e força bruta, violência. (vide *As Suplicantes*).

¹⁵⁹ GERNET, Louis citado por VERNANT, Jean-Pierre. O momento histórico da tragédia Grega. In: _____; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 3.

¹⁶⁰ ROSENFELD, Kathrin Holtermayer. *Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Tobooks, 2006.p. 343.

¹⁶¹ VERNANT, op. cit., p. 3.

Diké, por sua vez, apresenta-se como *nomos* – direito natural ou direito escrito – e vingança.

A tragédia, segundo Vernant revela uma *diké* em conflito com outra *diké*: a Justiça dos homens e a Justiça divina, um direito que não está fixado (formas primitivas de direito) e, por isso, ao se deslocar se transforma em seu oposto¹⁶². Esse conflito é particularmente visível na tragédia ANTÍGONA, de Sófocles. Veja-se, a propósito, o diálogo de Antígona e Creonte¹⁶³:

CREONTE”

E tu, declara sem rodeios, sinteticamente.
Sabias que eu tinha proibido esta cerimônia?

ANTÍGONA

Sabia. Como poderia ignorá-lo? Falaste abertamente.

CREONTE

Mesmo assim ousaste transgredir minhas leis?

ANTÍGONA

Não foi, com certeza, Zeus que as proclamou,
nem a Justiça, com trono entre os deuses dos mortos
as estabeleceu para os homens.

Nem eu suponha que tuas ordens tivessem o poder de superar
as leis não-escritas, perenes, dos deuses,
[visto que és mortal.

Pois elas não são de ontem nem de hoje, mas são sempre vivas, nem se sabe quando surgiram.

Por isso, não pretendo, por temor às decisões de algum homem, expor-me à sentença divina. Sei que vou morrer.

[Como poderia ignorá-lo?

E não foi por advertência tua.

Se antes da hora morremos, considero-o ganho.

Quem vive num mar de aflições iguais às minhas, como não há de considerar a

[morte lucro?

Defrontar-me com a morte não me é tormento. Tormento seria,
[se deixasse insepulto

o morto que procede do ventre de minha mãe.

Tuas ameaças não me atormentam.

Se agora te pareço louca,

pode ser que seja louca aos olhos de um louco.

¹⁶² VERNANT, Jean-Pierre. O momento histórico da tragédia Grega. In: _____; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 3.

¹⁶³ SÓFOCLES. *Antígona*. Porto Alegre: L&PM, 1999. p. 1350.

CORIFEU

Nela se revela uma estirpe inflexível,
[de um pai inflexível
filha. Não sabe ceder aos golpes do mal.

CREONTE

Sabe, entretanto, que as vontades mais rijas são as que mais quebram.
Verás o ferro mais inflexível, endurecido a fogo, rachar com frequência e romper.
Com um pequeno pedaço de bronze, sei que os potros mais xucros são domados.
Não se mostre altaneiro quem é escravo de vontade alheia.
Esta já se mostrou insolente ao transgredir as leis estabelecidas.
Insolência renovada é orgulhar-se e rir, cometida a transgressão.
Agora, entretanto, homem não serei eu,
[homem será ela,
se permanecer impune tamanho atrevimento.
Ainda que seja filha de minha irmã, ainda que me seja a mais próxima dos que rendem
[culto ao Zeus doméstico,
nem esta nem a mana dela escaparão
da morte infame. Acuso aquela cúmplice desta trama.
Chamem-na.

Grande parte dos autores reconhece que a tragédia se afirma como manifestação artística, que acompanha o processo de instauração e derrocada da democracia grega¹⁶⁴. Ela reflete o momento em que a sociedade grega cria uma gama de regras e mecanismos com o intuito de evitar a concentração do poder na mão de apenas uma pessoa ou de determinado grupo. E é natural, portanto, que na tragédia apareçam os conflitos entre velhos e novos valores políticos. Ésquilo e Sófocles vão tentar preservar os valores heróicos, Eurípides, ao expor as paixões humanas, tentará sepultar os resquícios de uma sociedade aristocrática. Do ideal de *isonomia* (igualdade de todos os cidadãos perante a lei), desdobraram-se as noções de *isophephia* (igualdade do peso dos votos na assembléia) e *isegoria* (direitos de todos à palavra na assembléia). E a tragédia grega apresentará conflitos em que os protagonistas – sejam deuses ou mortais – estão em “*contradição*”. Antígona e Creonte divergem em suas posições¹⁶⁵, mas ambos têm a palavra; o mesmo ocorre com Jasão e Medéia¹⁶⁶. O conflito entre antigos e novos valores, ínsito à formação do pensamento jurídico, e a resolução do conflito pelo diálogo, aparece claramente

¹⁶⁴ Todavia há que se observar a postura crítica adotada por HAUSER, para quem a tragédia embora fosse democrática parcialmente no sentido do público a que se dirigia, era essencialmente aristocrática no que tange ao seu conteúdo, o que, aliás, explica a crítica aristotélica a Eurípedes.

¹⁶⁵ A referência é à peça Antígona, de Sófocles.

¹⁶⁶ A referência é à peça Medéia, de Eurípides.

no embate entre as Erínias e Palas Athena, na Orestéia de Ésquilo¹⁶⁷, como se vê do seguinte trecho da Peça *Eumênides*:

CORO

Ió, Deuses novos! Antigas leis vós outros
atropelastes e roubastes das minhas mãos.
Eu, sem honra, afrontada, com grave cólera
nesta terra, *pheû*,
veneno, veneno igual à dor,
deixo ir do coração,
respingos para a terra
insuportáveis, donde
lepra sem folha nem filho, ó Justiça, Justiça,
após invadir o chão
lançará na terra peste letal aos mortais.
Lamúrio: que hei de fazer?
Riem de mim: intoleráveis dores
entre os cidadãos padeci.
Ió aflitas infelizes filhas
da Noite, tristes desonradas!

ATENA

Escutai-me, não profirais grave pranto.
Não fostes vencidas, mas houve deveras
justo empate sem nenhuma desonra vossa.
Provieram de Zeus claros testemunhos
e a testemunha mesma era mesmo oráculo
de que Orestes agindo assim não teria dano.
Não inflijais grave cólera a esta terra,
nem vos efureçais, nem a torneis
sem frutos, por numinosos respingos
ferozes lanças devoradoras de sementes.
Eu com toda justiça vos prometo:
tereis assento e abrigo de justo solo
pousadas no brilhante trono do altar
honradas pelo apreço destes cidadãos.

Evidentemente, ao lidar com a fala a tragédia necessariamente comporta e recai em ambigüidades.

Na definição de Rosenfield¹⁶⁸ acerca da raiz etimológica da palavra tragédia, há aspectos importantes: a materialidade do mundo e as ambigüidades da

¹⁶⁷ A referência é as *Eumênides*, uma das peças que integram a Trilogia Orestéia, de Ésquilo. Vide ÉSQUILO. *Orestéia III: Eumênides*. Estudo e Tradução de João Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 840.

¹⁶⁸ ROSENFELD, Kathrin Holtermayer. *Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Tobooks, 2006. p. 343.

linguagem. Dois aspectos que, de pronto, associam o direito ao trágico. Na tragédia está sempre presente a ambivalência e o rompimento de uma ordem superior que se opõe ao mundano. Daí a preocupação de Platão¹⁶⁹ em afastar do Direito a influência dos trágicos em sua tentativa de “*conduzir à ordem os poetas*”. Como esclarece Ost¹⁷⁰:

Compreende-se, nessas condições, que Platão tenha desconfiado dos poetas e dos trágicos. O tema é recorrente em sua obra. Na República, os guardiões multiplicam as providências contra as seduções da poesia – uma poesia que poderia nos fazer cair na infância. O mais seguro será ainda banir os poetas da Cidade: sua arte corruptora, que mistura o verdadeiro e o falso, faz ver os mesmos personagens ora grandes ora pequenos, evoca fantasmas e não se atém à distinção do bem e do mal. Num estado regido por leis sábias, não deve haver lugar para essa espécie de arte que alimenta o mal da alma – aquele que comercia com o sensível e o prazer. Nas Leis os legistas da colônia dos Magnetes [povo da costa oriental da antiga Tessália] opõem-se igualmente à entrada dos trágicos na cidade, ou, melhor, admitem apenas sob condição e mediante uma severa censura: somente as autoridades decidirão se “a obra pode ser aprovada e é boa para ser ouvida pelo público”. Conscientes do temível poder da ficção, os legistas querem manter os poetas à distância para preservar a integridade do direito e da justiça.

Como visto, há um ideal platônico de pureza da linguagem que tem reflexos posteriores na formação do próprio pensamento jurídico e que terá expressão, muitos séculos depois, já na modernidade, no modelo do positivismo jurídico que preza um ideal de pureza da lei. Na esteira do pensamento Platônico o direito deveria ser afastado das “*ambigüidades da linguagem*”, pois somente a lei clara seria capaz de atingir o tão almejado fim da segurança jurídica. Mas se direito e tragédia precisavam ser afastados, porque a liberdade ficcional se apresentava perniciosa ao ideal de segurança jurídica, evidentemente havia uma identidade ontológica entre as estruturas narrativas do jurídico e do trágico, pois não se pode conceber a idéia de afastamento senão daquilo que um dia já esteve aproximado¹⁷¹.

O exemplo grego nos mostra, ademais, que a Tragédia e o Direito se fundam na noção de conflito e operam, assim, no campo da *contradição*.

¹⁶⁹ PLATÃO. *A República*. Bauru, SP: EDIPRO, 2001.

¹⁷⁰ OST, François. Tiempo y contrato. crítica del pacto fáustico. *Doxa, Cuadernos de Filosofía del Derecho*, Madrid, n. 25, p. 108, 2002.

¹⁷¹ PAIDÉIA. Para um aprofundamento das raízes comuns entre direito e tragédia veja-se JAEGER.

A questão é que a utopia de uma linguagem pura do direito, não sujeita a ambivalências, paradoxalmente, deságua em injustiça no caso concreto, porque desconsidera as ambigüidades da linguagem que são intrínsecas à própria fala. É por isso que o próprio Platão, também paradoxalmente, reconheceu na ordem jurídica “a mais excelente das tragédias”.¹⁷² Como esclarece Ost, apesar da desconfiança manifestada em relação aos trágicos e poetas, o próprio Platão, ao projetar a cidade utópica dos *Magnetes*, afirmará o encantamento do direito. Refere Ost:

Ninguém, mesmo o mais convicto dos representantes contemporâneos da corrente “direito e literatura” terá ido tão longe quanto Platão; ninguém terá ousado afirmar que a ordem jurídica inteira é a “mais excelente das tragédias”. Assim sendo, será preciso escrever este livro com Platão. Com Platão quando ele mostra o poder propriamente “constituente” do imaginário literário, na origem das montagens políticas e das construções jurídicas. Contra Platão quando se tratar de pôr o poeta sob tutela para preservar a integridade do dogma.

Mas, a propósito, o que nos diz do direito Platão – Platão o escritor, desta vez – quando imagina sua cidade ideal? Na cidade dos *Magnetes* (atraente como a magnésia, pedra dotada de um excepcional poder de atração), cultiva-se o “encantamento” do direito. Esse direito encantado alterna Prelúdios e leis propriamente ditas – os prelúdios combinando, eles próprios, o gênero lírico e o gênero didático. Ao fazer um amplo uso da música (que por sua vez é iniciação ao ritmo e promessa de harmonia), os Prelúdios “dão ao tom” à vida social: são uma iniciação aos “princípios” da vida comum, recordando os divinos preceitos que inspiram as leis. O próprio Platão se arriscará a redigir alguns Prelúdios em alternância com os códigos de leis: mitos, fábulas, fórmulas encantadas, provérbios e ditados, são sucessivamente mobilizados em poderosos encantamentos destinados a fazer a Cidade respirar em uníssono. Que não se veja nisso apenas uma ornamentação retórica; esses Prelúdios são direitos quintessenciados – um direito que fala ao coração, ao derivar o *nomos* humano do espírito (*nous*) divino.

Em síntese, para garantia de um direito que se estabelecia como a mais profunda via de acesso à segurança jurídica e ao convívio harmônico na *polis* era preciso distanciar a lei da poesia; o jurídico, dos excessos do trágico. Mas o projeto platônico do direito não poderia prescindir de Prelúdios que externassem os princípios fundantes do Estado de direito. (Não há como fugir da identidade de pressupostos ontológicos entre o direito e a literatura, e mais precisamente da tragédia grega clássica). Evidentemente, isso não significa que direito e tragédia se confundam. As diferenças entre ambos são evidentes, pois o direito existe para a

¹⁷² PLATÃO. *A República*. Bauru, SP: EDIPRO, 2001. p. 10-11.

solução de conflitos concretos e suas variações imaginativas se destinam à resolução desses conflitos reais que, na verdade, limitam a variação imaginativa. Na literatura, a variação do imaginário não tem limites. Isso não nos impede, aqui, de observarmos os elementos identificantes entre o jurídico e o trágico.

Como visto, Aristóteles define a tragédia como “imitação de uma ação nobre e completa, com a devida extensão, em linguagem artisticamente enriquecida de todos os tipos de ornamentos lingüísticos, aplicados separadamente nas várias partes da peça; é apresentada em forma dramática e narrativa, provocando, por meio de incidentes que inspiram terror e piedade, a catarse dessas emoções.”

O herói trágico sofre as conseqüências da sua *hamartia* e, através da dor, ocorre a purificação (purgação) que restabelece a ordem.

O direito, como dito, tem pressupostos semelhantes: a “*ordem jurídica*” – que é apenas projeto de mundo - uma vez rompida – ou melhor, *frustrada* - deve ser restaurada pelo desvelamento do projeto do texto jurídico. Esse restabelecimento da ordem que se dá, na tragédia, pela purgação do herói trágico, ou seja, sua submissão a uma ordem pré-estabelecida pelos deuses, pelo destino ou por um deus que se apresenta ao final (*ex machina*), só é possível, no direito, pela prática da interpretação que revela o projeto de ordem do mundo em que se pretende viver. Em outras palavras o direito escrito é narrativa que trabalha com variações imaginativas em direção a um projeto de vida em sociedade, cujo implemento se dá na interpretação. O direito também opera com a *mimesis*, contudo, a arte do direito está associada a um projeto de vida em sociedade, projeto que, modernamente se apresenta como Constituição. A lei parte de imitações, variações da imaginação sobre o real no intuito de atingir o projeto de vida em sociedade. Por isso, como afirma Biet, o direito cria “*máscaras normativas*” rígidas (as pessoas jurídicas) quem tem um papel exemplar a cumprir, como é o caso da figura do “*bom pai de família*”, do “*concorrente leal*”. Todavia, essas “*máscaras normativas*”, por mais rígidas que sejam submetem-se ao campo das ambigüidades da linguagem (o que é um bom pai? O que é lealdade? O que é boa-fé?). Essas ambigüidades se associam ao conflito.

A tragédia, tal como o texto jurídico, tenta recompor uma realidade que foi alterada pelo rompimento de uma ordem maior: ela pressupõe sempre o conflito. Nas tragédias de Ésquilo, há um conflito entre os deuses antigos e os novos, ou seja, entre valores antigos e novos, que está associado ao momento histórico da implantação da democracia ateniense. Na Orestéia, esse conflito só se resolve com a transmutação das Erínias (Fúrias) em Eumênides (guardiãs de Atenas), ou seja, pela ressignificação dos valores antigos da Grécia aristocrática (da Grécia dividida pelas grandes famílias da aristocracia – *phylai*) pelos novos valores da polis democrática. A trilogia “Orestéia” de Ésquilo nos revela, ainda, a violência que é co-originária ao direito. O sacrifício de Ifigênia cometido por seu pai Agamenon dá origem a uma sucessão de crimes de sangue que somente terá fim no seio do Aerópago, o Tribunal composto de anciãos. A tragédia nos revela o duplo sentido da expressão grega “*dikè*”. A mesma *dikè* que é justiça é também violência e vingança privada. Direito e violência constituem um paradoxo insolúvel. Nesse sentido, esclarece Ost:

Em vez de ‘progresso’ unilateral concebido como passagem da selvageria originária e natural à civilização moderna e jurídica, caberia perceber a realidade paradoxal de um direito que, para se realizar, toma algo da violência que ele quer combater. Como se, escrevendo no Século V, no momento em que Atenas já possui uma justiça deliberativa, Ésquilo procurasse mostrar o estranho entrelaçamento do direito e da violência (direito contra a violência e violência pelo direito) até nas instituições mais ‘modernas’.¹⁷³

E prossegue:

Mesmo se não convém levar esse paradoxo ao extremo, é importante reconhecer que o arrazoado de Ésquilo em favor da justiça no lugar da vingança nunca se reduz a uma equação simples, considerando que, como veremos, a vingança apresenta traços positivos ao lado de seus aspectos repressivos e mortíferos (aliás, ela é designada pelo mesmo termo – *dikè* – que significa justiça).¹⁷⁴

¹⁷³ OST, François. Tiempo y contrato. Crítica del pacto fáustico. *Doxa, Cuadernos de Filosofía del Derecho*, Madrid, n. 25, p. 108, 2002.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 108.

Da mesma forma, em Sófocles, o herói trágico se insere num conflito de valores: Antígona representa o conflito entre o direito natural e o direito posto pelo Estado, entre a família e o Estado, etc. Creonte paga caro por tornar o direito escrito inflexível: direito é interpretação acima de tudo, e a interpretação não pode dar-se ao desprezo das tradições. A discussão central de Antígona se dá sobre o princípio jurídico: o embate entre o direito familiar (*oikos*) que representa a sociedade arcaica e o direito do Estado consagrado na lei escrita, entre o privado e o público, entre a estrutura do matriarcado e a do patriarcado.

Já Eurípedes, terceiro dos grandes trágicos gregos é o mais humanista, porque se dedica ao passional (*pathos*). Em *Medéia* Eurípedes apresenta o conflito entre a mulher traída e o homem que a abandonou, mas acima de tudo mostra o conflito interno de Medéia, um esboço da autonomia da vontade.

Nesse contexto, a tragédia "*Medéia*" de Eurípedes se apresenta como vetor de compreensão dessas situações e suas implicações jurídicas. Medéia revela a trajetória da mulher traída pelo parceiro Jasão, após com ele ter trilhado uma longa carreira (a conquista do velocino de ouro). Não suportando a dor da separação, causada pela união de Jasão com a princesa de Tebas, Medéia se desespera e dirige sua ira ao parceiro e sua nova amante, não poupando os filhos no intento de impedir a nova trajetória amorosa do ex-parceiro. Tomada pela paixão, cega pela incapacidade de trabalhar em si o limite que a separação conjugal lhe impõe, Medéia assassina os próprios filhos para vingar-se de Jasão e impedir a felicidade do ex-parceiro. Eurípedes procura atingir no âmago a predileção dos cidadãos gregos para com os heróis, tentando desacreditar propositalmente o imaginário heróico que dava estofo ao poder aristocrático.

A tragédia grega, portanto, espelha sempre uma idéia de conflito. O pressuposto do direito, por sua vez, é o conflito social. Apaziguá-lo, seu maior intento: o direito repele a *hybris* (desmesura) e tenta recompor as *hamartias* (falhas) humanas. O julgamento tenta fazer as vezes da *katharsis* trágica: renovar as partes envolvidas no processo, as quais, após a sentença, passariam a estar numa nova situação jurídica, seja de crédito, débito, sujeição, solidariedade, responsabilidade, etc... Nem sempre esse intento logra êxito. Não é possível, portanto, a essa altura,

associarmos as metamorfoses dionisíacas (representadas nos concursos trágicos) aos sucessivos processos decisórios em que o direito é sempre interpretado para não morrer?

Veja-se: se no mundo grego, a vida na *polis* tem por projeto o viver bem, ou seja, a justiça entendida como virtude suprema, e se o Estado é a *coiononia* perfeita, a ele se atribui o poder de, pela violência, assegurar a vida na *polis*. Esse poder, é o poder de polícia que tem, portanto, a violência como fator genético. Violência, poder de polícia e direito formam um todo indissolúvel que se legitima em nome do projeto de vida boa que justifica a própria existência da *polis*. Nesse sentido, é pertinente a assertiva de MacIntyre¹⁷⁵:

Heráclito disse justiça é o conflito e que tudo vem a ser de acordo com o conflito. John Anderson, que compreendeu Heráclito à luz da visão de John Burnet em *Early Greek Philosophy*, argumentou que a intuição heraclitiana oferece a chave para a compreensão da natureza das instituições e ordens sociais. Elas são milieux de conflito, arenas nas quais modos opostos de crenças, de compreensão e ação se contrapõem, entram em discussão, debate e, em casos extremos guerra como o notou acertadamente Heráclito. Mas o conflito não é apenas meramente divisível. Ao fazer com que as partes conflitantes entre em relações contínuas, cambiantes, mas as vezes estáveis, ele se torna integrado e integrador das formas de vida social e civil dentro das quais, assim como no universo como um todo, a transgressão das medidas da justiça implica retribuição [...]. A história de qualquer sociedade é, portanto, porção fundamental da história de um extenso conflito ou grupo de conflitos. E o que ocorre com a sociedade, ocorre também com as tradições.

Direito e conflito estão, portanto, umbilicalmente ligados. E o conflito é o pressuposto da tragédia. A compreensão do direito passa, portanto, pela consciência do trágico.

4.2 O DIREITO COMO ESCRITURA QUE DESVELA A “MIMESIS” INTRÍNSECA AO TEXTO LEGAL

O direito é, antes de tudo, prática interpretativa. O direito só tem sentido no mundo da vida e, portanto, a norma é sempre desvelada no caso concreto, quando,

¹⁷⁵ MACINTYRE, Alasdair. *Justiça de quem? Qual racionalidade?* 2. ed. São Paulo: Loyola, 2001. p. 23.

necessariamente, o julgador interpreta a situação posta em julgamento. Ao interpretar a norma o juiz aplica o direito partindo de pressupostos que já são por ele aceitos: são os seus pré-conceitos que constituem a sua pré-compreensão das coisas. Portanto, ao julgar, o juiz interpreta e isso passa pelo externamento da sua pré-compreensão da situação de vida que se lhe apresenta. Nesse sentido, é preciso que o juiz “abandone” sua pré-compreensão, para retornar a ela através da interpretação do texto, quando então ocorre a convicção. Embora seja inegável que o legislador, ao editar a lei, tem intenções, entendemos que é igualmente inegável que a prática do direito não se confunde com a busca da intenção do legislador. Isso porque a lei, uma vez promulgada, adentra no mundo da vida e com ele convive, se tornando independente da vontade do legislador e interdependente da vida real e histórica que impõe ao texto um *re-texto* constante a ser desvelado pela prática interpretativa. Para atingir o escopo de interpretar o direito, ou seja, de aplicá-lo, o julgador não pode medir esforços no sentido de alargar sua compreensão das coisas e do mundo em que está inserido. É por isso que entendemos que toda sentença - todo julgamento externado- deveria, sempre, ser uma escritura no sentido que a esse termo dá Barthes.

De fato, declara Barthes:

Entendo por literatura não um corpo ou uma seqüência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela visio portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. Posso portanto dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto. As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um “senhor” entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua: desse ponto de vista, Céline é tão importante quanto Hugo Chateaubriand tanto quanto Zola. O que tento visar aqui é uma responsabilidade da forma: mas essa responsabilidade não pode ser avaliada em termos ideológicos e por isso as ciências da ideologia sempre tiveram tão pouco domínio sobre ela. Dessas forças da literatura, quero indicar três, que colocarei sob três conceitos gregos: Mathesis, Mimesis, Semiosis. A literatura assume muitos saberes. Num romance como Robinson Crusoé, há um saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botânico, antropológico (Robinson passa da natureza à cultura). Se, por não sei que excesso do socialismo ou de barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão

presentes no monumento literário. É nesse sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real. Entretanto, e nisso verdadeiramente enciclopédica, a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles: ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é preciso. Por um lado, ele permite designar saberes possíveis – insuspeitos, irrealizados: a literatura trabalha nos interstícios da ciência: está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta, semelhante à pedra de Bolonha, que irradia de noite o que aprovisionou durante o dia, e, por esse fulgor indireto, ilumina o novo dia que chega. A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro: a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens. O que ela conhece dos homens, é o que se poderia chamar de grande estrago da linguagem, que eles trabalham e que os trabalha, quer ela reproduza a diversidade dos socioletos, quer, a partir dessa diversidade, cuja dilaceramento ela resente, imagine e busque elaborar uma linguagem-limite, que seria seu grau zero. Porque ela encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico ou dramático. É de bom-tom, hoje, contestar a oposição das ciências às letras, na medida em que relações cada vez mais numerosas, quer de modelo, quer de método, ligam essas duas regiões e apagam freqüentemente sua fronteira; e é possível que essa oposição apareça um dia como um mito histórico. Mas, do ponto de vista da linguagem, que é o nosso aqui, essa oposição é pertinente; o que ela põe frente a frente não é aliás, forçosamente, o real e a fantasia, a objetividade e a subjetividade, o Verdadeiro e o Belo, mas somente lugares diferentes de fala. Segundo o discurso da ciência – ou segundo certo discurso da ciência – o saber é um enunciado; na escritura, ele é uma enunciação. O enunciado, objeto habitual da lingüística, é dado como o produto de uma ausência do enunciador. A enunciação, por sua vez, expondo o lugar e a energia do sujeito, quiçá sua falta (que não é sua ausência), visa o próprio real da linguagem; ela reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes; ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa. O paradigma que aqui proponho não segue a partilha das funções; não visa a colocar de um lado os cientistas, os pesquisadores, e de outro os escritores, os ensaístas; ele sugere, pelo contrário, que a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor (saber e sabor têm, em latim, a mesma etimologia). Curnonski dizia que, na culinária, é preciso que “as coisas tenham o gosto do que são”. Na ordem do saber, para que as coisas se tornem o que são, o que foram, é necessário esse ingrediente, o sal das palavras. É esse gosto das palavras que faz o saber profundo, fecundo.¹⁷⁶

Com efeito, se compreendermos a literatura como a prática de escrever que faz “*girar os saberes*” sem fixar ou fetichizar nenhum deles, tal como a concebe Roland Barthes, seremos obrigados a reconhecer que o verdadeiro direito é

¹⁷⁶ BARTHES, Roland. *Aula*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 16-21.

escritura, na medida em que, como prática interpretativa, não pode trabalhar o instituído sem instituir, porque “o texto é o próprio aflorar da língua” e a literatura, assim, “engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita”. Através da escritura, o “saber reflete incessantemente sobre o saber segundo um discurso que não é mais epistemológico, mas dramático.” Assim é preciso reconhecer que o direito - enquanto prática interpretativa constante - labora num permanente aflorar da língua, e o saber jurídico constantemente se renova através dos julgamentos que aproximam o texto enquanto *projeto*, da historicidade dos fatos que o comprimem. Portanto, não há incompatibilidade entre a reflexividade infinita que a literatura impõe ao saber e àquela que o direito - como literatura - impõe às suas formas instituídas, ou seja: a escritura do direito trabalha com o instituído, mas é permanentemente instituinte. Nesse sentido, é preciso concordar com White quando afirma que direito é cultura, ou, mais precisamente, uma cultura da argumentação (uma arte retórica) pela qual ocorre ao mesmo tempo a preservação e a transformação dos textos e princípios jurídicos no seio de uma determinada comunidade. Através da argumentação, o direito se reescreve constantemente por meio de uma atividade que é criativa – escritura - e que resulta de uma espécie de linguagem hereditária que se sedimenta e adquire autoridade em uma determinada comunidade.

A aproximação do direito à literatura alarga a compreensão jurídica do jurista já pelo simples fato de que resgata o sabor do saber, por aquilo que Barthes chama “*sal das palavras*”, e que bem poderíamos entender como “*as palavras de mel*” de Hesíodo. Obviamente não se pretende, aqui, a transposição da filosofia de Barthes para a justificação da “ordem” jurídica, nem se busca esgotar o pensamento de um autor que, acima de tudo, reconhece a liberdade do pensar. Todavia, o reconhecimento da aproximação entre o direito e a literatura deságua, por consequência, na afirmação do direito como escritura, como atividade criativa.

De fato, não se ignora a distinção feita por Barthes entre “obra” e “Texto” e sua consequente crítica às teorias hermenêuticas.¹⁷⁷ Barthes considera que a “obra se fecha sobre seu significado” ao passo que o texto “aborda-se, prova-se em

¹⁷⁷ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo, SP: 1988. p. 72-78.

relação ao signo.”¹⁷⁸ Contudo, não parece incompatível a afirmação do direito como texto que se escritura e, ao mesmo tempo, como prática interpretativa. Existem leis, decretos, portarias, que não passam de “obras” dotadas de uma “simbologia medíocre”. Mas a decisão que as aplica pode e deve ser “Texto”, deve interpretar o contexto e chegar à escritura do direito no caso concreto.

A escritura do direito é sempre “*transgressora*” no sentido de que implica o abandono e ao mesmo tempo a retomada constante daquilo que já foi compreendido para que o mundo que o “texto abre e descobre” (Ricoeur) venha à tona. Talvez aproximar tão radicalmente Ricoeur à Barthes seja uma heresia. Heresia, contudo perdoada por Barthes quando sustenta a “destruição dos estereótipos”¹⁷⁹ e por Ricoeur quando afirma que “*o agir humano é intimamente articulado por signos, norma, regras, estimativas, que o situam na região do sentido, ou se se preferir, na dimensão simbólica [...] objetividade e justiça nada têm a fazer juntas*”.

A literatura permite esse abandono da subjetividade e o nascimento de um novo eu. Somos um ao entrar em contato com texto e outro ao nos reencontrarmos pela via da interpretação. O processo é semelhante ao do *reconhecimento* trágico. Nesse sentido, esclarece Ricoeur¹⁸⁰ que

¹⁷⁸ “O texto aborda-se, prova-se em relação ao signo. A obra se fecha sobre o significado. Pode-se atribuir a esse significado dois modos de significação: ou ele é tomado como aparente, e a obra então é objeto de uma ciência da letra, que é a filogenia; ou, então, esse significado é reputado secreto, último, é preciso procurá-lo, e a obra depende, nesse caso, de uma hermenêutica (marxista, psicanalítica, temática, etc); em suma, a obra funciona como um signo geral, e é normal que ela figure uma categoria institucional da civilização do Signo. O texto, pelo contrário, pratica o recuo infinito do significado, o Texto é dilatatório; o seu campo é o do significante, o significante não deve ser imaginado como ‘a primeira parte do sentido’, seu vestíbulo material, mas, sim, ao contrário, como o seu *depois*; da mesma forma, o infinito do significante não remete a alguma idéia de inefável (de significado inominável), mas a de *jogo*; a geração do significante perpétuo (à maneira de um calendário de mesmo nome) no campo do Texto (ou antes, de que no texto é o campo) não se faz segundo uma via orgânica, de maturação, ou segundo uma via hermenêutica de aprofundamento, mas antes segundo um Movimento serial de desligamentos, de cruzamentos, de variações; a lógica que regula o Texto não é compreensiva (definir ‘o que quer dizer’ a obra) mas metonímica; o trabalho das associações, das contigüidades, das relações, coincide com uma libertação de energia simbólica (se ela lhe faltasse, o homem morreria). A obra (no melhor dos casos) é *mediocrementemente* simbólica (sua simbólica não consegue ir longe isto é, pára); o Texto é *radicalmente* simbólico: *uma obra de que se concebe percebe e recebe a natureza integralmente simbólica é um texto*. BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo, SP: 1988. p.73-74.

¹⁷⁹ Ibid., p. 319-320.

¹⁸⁰ RICOEUR, Paul. In: BARRETTO, Vicente de Paulo (Coord.). *Dicionário de filosofia do direito*. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2006. p. 731-734.

uma maneira radical de por em questão o primado da subjetividade é tomar como eixo hermenêutico a teoria do texto. Na medida em que o sentido de um texto se tornou autônomo em relação à intenção subjetiva do seu autor, a questão essencial não é encontrar, subjacente ao texto, a intenção perdida, mas expor, face ao texto, o mundo que ele abre e descobre.¹⁸¹

E ainda:

A questão já não é definir a hermenêutica como uma investigação das intenções psicológicas escondidas no texto, mas como a explicitação do ser-no-mundo revelado pelo texto [...]. O que deve interpretar-se num texto é uma proposta de mundo, o projeto de um mundo que eu poderia habitar e em que poderia projetar os meus possíveis mais próprios. Retomando o princípio da distanciação atrás invocado, poder-se-ia dizer que o texto de ficção ou poético não se limita a pôr o sentido do texto à distância da intenção do autor, mas põe, além disso, a referência do texto à distância do mundo articulado pela linguagem quotidiana. A realidade é, assim, metamorfoseada por meio daquilo a que chamarei as variações imaginativas que a literatura opera sobre o real.¹⁸² (grifo nosso)

No texto jurídico, igualmente, a “*realidade é metamorfoseada*” por variações imaginativas que a linguagem jurídica, enquanto literatura, opera sobre o real. O texto jurídico revela um projeto de mundo: um projeto que corresponde aos anseios de uma determinada comunidade, cuja palavra se assemelha ao imaginário coletivo desvelado no canto coral da tragédia.

A Constituição Federal do Brasil se propõe à construção de uma sociedade justa e solidária, e revela a pretensão de erradicação da pobreza. A realidade brasileira não é esta. Não há uma sociedade brasileira igualitária, justa e solidária. O que há é o texto jurídico que se propõe e essa construção. A Constituição é, nesse sentido, literária. E o projeto constitucional – os anseios da comunidade que nele se encerram - só se realiza por meio da interpretação que reconhece as variações imaginativas que a lei opera sobre a realidade. Nesse sentido, o direito é, portanto, construído pela interpretação que se dá na “comunidade textual” que se estabelece entre o texto constitucional e o intérprete. O projeto a que se propõe a Constituição Federal, se efetiva através da prática interpretativa. Dizer que “*todos são iguais*

¹⁸¹ RICOEUR, Paul. In: BARRETTO, Vicente de Paulo (Coord.). *Dicionário de filosofia do direito*. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2006. p. 732.

¹⁸² *Ibid.*, p. 732.

perante a lei, independentemente de raça, cor, sexo ou religião [...]” é utilizar uma “variação imaginativa”. A igualdade é um projeto de mundo: dar eficácia a esse projeto é realizar o direito pela via interpretativa (caso concreto) que desvela o mundo da vida. E a hermenêutica é justamente isso: dar sentido ao mundo. Por isso a hermenêutica é uma condição de ser do homem. Mas a interpretação não se exaure em si mesma, ela tende à escritura, ao novo que se alicerça sobre o vivido (tradição), mas que a ele não se subjugua, que “reconhecendo” avança criativamente, fazendo girar os saberes, reconhecendo a reflexividade infinita das palavras e a rebeldia da língua.

Nessa permanente atribuição de sentidos que se escritura, a constante alteração da jurisprudência dos tribunais tem muito a ver com as *metamorfoses dionisíacas*, sobretudo se levarmos em conta que os “*entendimentos jurisprudenciais*” se alteram ao longo do tempo para que o projeto do texto – o direito – não morra e não seja engolido pelas forças titânicas que caracterizam a *hybris*: elas confirmam o fato de que o direito é em si a prática interpretativa e não apenas o texto legal.

Como bem coloca Teissier-Ensminger “*nem o sol nem o direito podem ser olhados fixamente*”: quem contempla a norma em estado acabado – o que no caso do direito positivo significa a norma escrita, fica paralisado (“*medusé*”) porque ela é concebida precisamente para fixar, de forma petrificante, no sentido “gorgônico” do texto, um estado circunscrito de relações humanas.

Com efeito, norma e texto da norma não são a mesma coisa: o texto faz parte da norma pois ela é positiva mas o texto nos remete para um sentido que está dentro das palavras do texto, ou seja, o texto nos remete ao âmbito da norma, ao contexto, que pressupõe uma constante atualização histórica dos fatos. Por conseqüência, ao proceder essa atualização, o julgador não faz outra coisa senão interpretar. E o direito opera, portanto, em escritura permanente, sob pena de restar “petrificado”, gorgônicamente fixado ao estado de coisa fixado no texto da norma escrita. Assim, embora o julgador se valha dos chamados “*métodos de interpretação*” (gramatical, sistemático, etc), na verdade, ressignifica o texto da norma utilizando-se desses elementos que não são propriamente métodos,

sobretudo se considerarmos a interpretação, ou melhor, a hermenêutica como condição de ser do homem¹⁸³. Com tudo isso, restam evidentes as associações entre o direito e a literatura e, sobretudo, revela-se o direito como prática interpretativa que é, em si escritural.

¹⁸³ Nesse sentido, veja-se COPETTI, André; ROCHA, Leonel Severo; STRECK, Lênio Luiz (Org.). *Constituição, sistemas sociais e hermenêutica*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2006. p. 148-151.

5 CONCLUSÃO

*“Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada, te escrevo dura
escritura”*

Clarice Lispector

É preciso resgatar vínculos perdidos ou talvez menosprezados, entre o direito e a literatura. Sabe-se que desde Platão há um esforço no sentido de afastar o trágico do jurídico. A poesia, de certa forma, ameaçava o ideal de uma ordem jurídica racional, e nesse sentido Platão recomendava a interdição da entrada dos trágicos na *pólis*.

Hoje, quando nos deparamos com a necessidade de compreensão de problemas tais como (a) o dos direitos individuais, calcados na igualdade formal perante a lei; (b) dos direitos sociais, que buscam a inserção do sujeito de direito no contexto social; (c) dos direitos transindividuais num mundo ameaçado em seu equilíbrio ecológico e de uma sociedade que passa por um processo de liquefação dos vínculos sociais; (d) dos direitos associados ao patrimônio genético, (e) dos direitos associados ao espaço virtual que rompe as noções até então relacionadas a tempo e espaço, é, mais do que nunca, preciso irmanar novamente o direito e a literatura, o jurídico e o poético, para que o próprio direito não faleça. E essa é a grande importância do Movimento “direito e literatura” e, talvez, a razão de ser do presente texto.

Pensar o direito na interface direito e literatura nos conduz a um conhecimento jurídico que fatalmente reconhece que as noções de neutralidade do juiz e pureza da lei são falácias. O juiz é, como homem, subjugado em maior ou menor intensidade, ao “*pathos*” (ao emocional). Obviamente, o direito exige como condição de sua própria existência um esforço de ação tendente à neutralidade e à prática isonômica. Mas sua “*práxis*” – a experiência jurídica - só é possível pela via interpretativa, que desvela as variações imaginativas – as imitações da realidade, a mimesis - que permeiam o texto legal. De fato, o direito sobrevive na ficção jurídica que se baseia em critérios de verossimilhança (metáforas) através dos quais projeta

um modo de ser no mundo: aquilo a que os positivistas afirmaram como o campo do “dever-ser”, que se aproxima da *mimesis* aristotélica presente na “reprodução dos originais como eles deveriam ser”. O direito, ontologicamente, é ficção propositada, uma projeção da realidade que se constitui por meio de variações imaginativas que operam sobre o real no intuito de melhorá-lo, de torná-lo vivível ou convivível. O medo das paixões é ferozmente repudiado pelo modelo que teima em não admitir que o direito - enquanto variação imaginativa - está sujeito a paixões, que são, em última análise, a fonte da retórica. Esse “*pathos*” intrínseco ao conteúdo imaginário do jurídico, porque fonte dos argumentos retóricos¹⁸⁴, revela o humano que pode se desvelar na interpretação que se norteia por um fim de justiça.

Assim, é preciso reconhecer a *mimesis* intrínseca ao texto legal (a verossimilhança é critério consagrado em diversas normas de processo, inclusive) para reconhecer que o homem, porta de interpretação, pode bem equacioná-las construindo sempre um direito que se vincule ao “*lebenswelt*”. Esse homem tem muito a buscar na verve da tragédia grega, porque o direito habita na tristeza. Ele só é invocado na presença da perda ou da dificuldade. Não se concebe a existência do direito – bem excetuadas as jurisdições voluntárias que revelam, no máximo, exercícios pessoais – senão que para a solução do conflito, para a efetivação de um projeto de sociedade harmônica. E essa tristeza ontológica inerente ao conflito subjacente é abrigada e coberta com a capa da legalidade, que além de buscar a sistematização das dores e dos conflitos sociais, tem a pretensão de resolvê-los. A solução é a variação do imaginário: para se fazer o direito, espalhar a *diké*, há que se criar um texto que possibilite a construção do justo no caso concreto.

Isso não significa, por óbvio, rechaçar o ideal de “*segurança jurídica*”. Obviamente não se nega a importância da segurança jurídica como um escopo ao qual o direito constantemente se está a escriturar. A segurança jurídica tem efetivamente sentido quando se reconhece que o princípio do social é a confiança, um princípio forjado desde as estruturas de “pré-direito” e transparente na “moralidade dos dons” referida por Gernet¹⁸⁵. Mas a confiança estabelecida na vida

¹⁸⁴ Nesse sentido: ARISTÓTELES. *Retórica das Paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. fls. xli

¹⁸⁵ GERNET, Louis. *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce: étude sémantique*. 22. édition. Paris: Albin Michel, 2001. 467 p.

em sociedade só pode ser preservada e contemplada na ocorrência de um direito que se escreve constantemente pela interpretação que dá sentido às “imitações”, às variações imaginativas da lei frente à concretude dos fatos.

Não se afirme, assim, que a pretensão de aproximar o direito e a literatura levaria a um relativismo temerário ou ao arbítrio do Judiciário. Obviamente só se pode conceber como frutífera essa ação que perpassa o direito e o literário se admitirmos a existência de uma pré-compreensão que é compartilhada pelos juristas. Uma pré-compreensão do direito se constrói historicamente pela tradição que se sedimenta em significados dados às variações imaginativas da lei, por critérios de verossimilhança, sempre observando uma determinada constância, diante de pressupostos fáticos que se aproximam. Isso significa dizer que o direito como escritura não se identifica com uma livre escrita pessoal do juiz (arbitrária) desvinculada das tradições jurídicas que, ao fim e ao cabo, são o que sustenta o direito como um sistema de significações.

Nisso, como bem observa Ost, o Direito se distingue da Literatura (como referido, a literatura tem uma função heurística: “seu gesto experimental é, ao menos em alguns casos, portador de conhecimentos realmente novos”, ela goza de total liberdade no uso de variações imaginativas sobre o real, decorrendo daí seu caráter perturbador, desorientador e espantoso que se opõe à certeza buscada pelo direito em nome do princípio da “segurança jurídica”).

Portanto, trata-se de ver o direito como a escritura permanente de um precursor no sentido *heideggeriano*, ou seja, a escritura daquele que, sem abandonar “*pensamentos pensados*”, “*avança imperceptivelmente para frente*”.¹⁸⁶

De forma mais clara: o direito *como* escritura pressupõe sempre uma pessoa através da qual se opera a interpretação comprometida com uma pré-compreensão jurídica já sedimentada: a decisão judicial deve representar uma escritura precursora

¹⁸⁶ Nesse sentido, HEIDEGGER. In: STEIN, Ernildo. *Introdução ao pensamento de Martin Heidegger*. p. 11: “A originalidade de um pensamento não consiste na descoberta de assim chamados “novos pensamentos”. A autêntica originalidade consiste na forma de conceber pensamentos pensados, sustentar o concebido e desenvolver o que assim no escondimento se suportou. Então, cresce a autêntica paixão do pensamento. Só qual despertada tal paixão, pode alguém ter, talvez, o feliz sucesso de permanecer no caminho e de tornar-se o que se chama um precursor. Designo agora precursor, não o primeiro, mas aquele que avança imperceptivelmente para a frente.

no sentido de fazer um direito que avança originalmente sem desprezar as tradições (criativamente). Evidentemente, isso pressupõe uma postura crítica da própria linguagem, tal como a reconhecida por Barthes no que diz respeito à figura do escritor:

Durante séculos, a cultura ocidental concebeu a literatura como ainda hoje se faz – não através de uma prática das obras, dos autores, das escolas, mas através de uma verdadeira teoria da linguagem. Essa teoria tinha um nome: a Retórica, que imperou no Ocidente, de Górgias à Renascença, isto é, durante cerca de dois milênios. Já ameaçada no século XVI pelo advento do racionalismo moderno, a retórica ficou totalmente arruinada quando esse racionalismo se transformou em positivismo, no fim do século XIX. Nesse momento, entre a literatura e a linguagem, não há mais, por assim dizer, nenhuma zona comum de reflexão: a literatura não mais se sente linguagem, a não ser com alguns escritores precursores, como Mallarmé, e a lingüística só se atribui, sobre a literatura, direitos muito limitados, fechados dentro de uma disciplina filológica secundária, de estatuto aliás incerto: a estilística.

Sabe-se que tal situação está mudando e é em parte, parece-me, para tomar nota disso que aqui estamos reunidos: a literatura e a linguagem estão se reencontrando. Diversos e complexos são os fatores dessa aproximação; citarei os mais manifestos: de um lado, a ação de determinados escritores que, desde Mallarmé, empreenderam uma exploração radical da escritura e fizeram de sua obra a busca do Livro total, tais como Proust e Joyce; de outro, o desenvolvimento da própria lingüística, que doravante inclui no seu campo o poético, ou ordem dos efeitos ligados à mensagem e não a seu referente. Existe hoje uma perspectiva nova de reflexão, comum, insisto, à literatura e à lingüística, ao criador e ao crítico, cujas tarefas, até agora absolutamente estanques, começam a comunicar, talvez mesmo a confundir-se, pelo menos com respeito ao escritor, cuja ação pode cada vez mais definir-se como uma crítica da linguagem.¹⁸⁷

O mesmo pode ocorrer na relação entre direito e literatura. Tal relação possibilita a compreensão do jurídico através da aproximação das variações imaginativas imersas no texto legal com a concretude dos fatos. Isso se dá através de uma postura que é crítica do direito, ou seja, pressupõe que a racionalidade axiológica do direito é refratária a toda a distinção rompida entre descrição e prescrição, como bem salienta o jurista canadense Papadopoulos. A segurança jurídica está diretamente associada a um “*pensar rememorante*”¹⁸⁸ que é ínsito à consciência histórica do intérprete e que impede o desprezo pelas atribuições de sentido que, desveladas ao texto legal, se sedimentam na jurisprudência.

¹⁸⁷ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 30-31.

¹⁸⁸ A expressão é encontrada em GADAMER, Hans-George. *El problema de la consciencia histórica*. Madrid: Tecnos, 2003. 116 p.

Isso implica reconhecer o direito *na* literatura, como faz Teissier-Ensminger, ou seja, que o que a “literatura consegue pinçar do “vivo”, os corpos, as paixões, as ações, é justamente o que os textos jurídicos não conseguem, por definição, expor: a maneira pela qual, minuciosamente, se engrenam dia após dia, no rastro de significados ínfimos, as normas e os costumes, o amor e o ódio presentes nas leis, suas instituições e suas trajetórias sociais”¹⁸⁹.

O Direito é prática interpretativa e, portanto, pressupõe sempre a pessoa do intérprete que se propõe a compreendê-lo. Essa prática interpretativa é, em si, literária no sentido de que o Direito é escritura que se dá no desvelamento de atribuições de sentido que se sedimentaram ao longo do tempo, ou seja, o Direito é escritura na medida em que opera com as variações imaginativas do texto legal, num re-texto constante que é fruto da consciência histórica do intérprete. E essa escritura não encara as palavras como meros instrumentos. A aproximação do direito à literatura permite o alargamento da pré-compreensão do jurista. Este, ao interpretar o texto legal precisa suspender seus preconceitos e escrever o direito diante dos fatos concretos que se lhe apresentam. A lei opera com variações imaginativas que desvelam o projeto de vida em sociedade: o Direito é projeto de vida que permite a solução de conflitos, tem sua própria *mimesis* na “reprodução dos originais como eles deveriam ser”.

Pode-se, igualmente, tal como faz Ost, afirmar que a literatura não é mera ornamentação gratuita e exterior da realidade e sim o modo mais significativo de assunção da pré-narrativa da experiência comum e suas avaliações implícitas, que revelam um imaginário coletivo que não pode ser desprezado pelo direito.

Mas, acima de tudo, há que se concordar com White quando afirma que o direito é uma arte essencialmente literária e retórica na sua natureza, uma forma de estabelecer sentidos que constitui a comunidade através da linguagem (direito *como* literatura)¹⁹⁰

¹⁸⁹ TEISSIER-ENSMINGER, Anne. *La Beauté du droit*. Paris: Descartes, 1999. 315 p.

¹⁹⁰ TRINDADE, André Karam; GUBERT, Roberta Magalhães; COPETTI NETO, Alfredo (Org.). *Direito & Literatura: reflexões teóricas*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008. p. 117.

Existe, na lei, uma linguagem poética, na medida em que ela parte de imitações e variações da imaginação sobre o real, no intuito de atingir o projeto de vida em sociedade, sendo que, no campo do Direito, essa *mimesis* está vinculada a valores éticos: a confiança na palavra empenhada. O reconhecimento de que o Direito é escritura permanente, de outro lado, não fere o princípio da segurança jurídica, na medida em que a pré-compreensão do jurista deve explicitar as atribuições de sentido sedimentadas pela tradição forjada na doutrina e na jurisprudência e, acima de tudo, corresponder a uma linguagem proba e honesta e não a uma linguagem que distorce a realidade e manipula os textos legais em busca de benefício pessoal, como adverte Weisberg.

O intérprete é chamado à escritura. Dele se exige a abertura ao outro (alteridade) e ao contexto, a consciência de que a palavra dita não é a mesma palavra ouvida, a palavra escrita não é a mesma lida. Nesse ponto, a tragédia e o drama são vetores de compreensão que não podem ser desprezados. Como esclarece Anatol Rosenfeld¹⁹¹ “o diálogo dramático é expressão do homem tenso, sempre projetado para o futuro”. A escritura do direito só existe no seio de uma “compreensão recíproca” que desvela uma solidariedade ética e social, e numa humana tensão que resulta da preocupação com o futuro. É, por isso, ao mesmo tempo crítica, conservadora e dramática.

Essa compreensão mútua, que é essencial à escritura de um direito comprometido com um projeto de sociedade justa e solidária, torna-se facilitada a partir do campo da literatura que nos remete à alteridade, e mais ainda, pela poesia trágica. Lembremos, com Gadamer, que o fenômeno da compreensão tem caráter de linguagem, e como tal, pressupõe o êxito do diálogo:

Mas porque será que o fenômeno da compreensão tem caráter de linguagem? Por que o ‘entendimento tácito’, que se estabelece sempre e de novo como uma orientação comum no mundo, significaria estrutura de linguagem? Esse tipo de pergunta já traz implícita a resposta. É a linguagem que constrói e conserva essa orientação comum no mundo. Conversa não é primariamente controvérsia. Parece-me característico da modernidade apreciar em demasia a identificação entre conversa e controvérsia. Conversar também não é mutuamente desentender-se ou

¹⁹¹ ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 20. (Debates, 256).

passar ao largo do outro. Constrói-se, ao contrário, um aspecto comum do que é falado. A verdadeira realidade da comunicação humana é o fato de o diálogo não ser nem a contraposição de um contra a opinião do outro e nem o aditamento ou soma de uma opinião à outra. O diálogo transforma a ambos. O êxito de um diálogo dá-se quando já não se pode recair no dissenso que lhe deu origem. Uma solidariedade ética e social só pode acontecer na comunhão de opiniões, que é tão comum que já não é nem minha nem tua opinião, mas uma interpretação comum do mundo. Tudo que é justo e se considera como justiça exige, por sua natureza, essa comunhão que se instala na compreensão recíproca das pessoas. Na verdade, a opinião comum constrói-se sempre na mutualidade da conversa e é somente depois que recai no silêncio do consenso e do evidente. Por esse motivo, parece-me justificado afirmar que todas as formas extraverbais de compreensão apontam para a compreensão que se difunde no falar e na mutualidade da conversa.

Partir dessa idéia nada mais significa do que admitir em toda compreensão uma potencial relação de linguagem, de tal modo que, onde surge dissenso, é sempre possível – e é esse o orgulho da razão humana – viabilizar o entendimento mútuo pela conversa. Apesar de nem sempre possível, toda vida social baseia-se na pressuposição de que aquilo que se bloqueia pelo aferrar-se às suas próprias opiniões pode ter um alcance mais amplo no diálogo mútuo. É um erro grave, portanto, pensar que a universalidade da compreensão, que constitui meu ponto de partida, implique, por exemplo uma atitude fundamentalmente conservadora ou harmonizadora com nosso mundo social. “Compreender” as articulações e ordenamentos de nosso mundo, compreender-nos mutuamente nesse mundo, pressupõe tanto a crítica e a contestação do que se estagnou e tornou-se estranho quanto o reconhecimento e a defesa das ordens estabelecidas.¹⁹²

Para a realização de um direito comprometido com a justiça social, portanto, é preciso renunciar ao ideal de racionalismo cartesiano e pensar por meio de uma outra racionalidade que, por projetar um mundo possível é, em si, estética (um mundo que se deseja). Finalmente, é preciso dizer: a compreensão dos direitos individuais, calcados na igualdade formal perante a lei, pressupõe a compreensão da concomitante hipertrofia do Estado e o momento histórico em que isso se sucedeu. A compreensão dos direitos sociais, que buscam a inserção do sujeito de direito no contexto social pressupõe a compreensão do surgimento de um Estado preocupado com Justiça Social. Por sua vez, a compreensão dos direitos transindividuais pressupõe a compreensão de um mundo ameaçado em seu equilíbrio ecológico e de uma sociedade que passa por um processo de liquefação dos vínculos sociais. A compreensão dos direitos associados ao patrimônio genético, relacionados à biotecnologia e bioengenharia, passa pela compreensão do próprio significado da vida humana e suas perspectivas atuais num mundo em que é preciso, ainda, compreender a existência de um espaço virtual que rompe as noções

¹⁹² GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método II: complementos e índice*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. p. 220-222.

até então relacionadas a tempo e espaço. Passa, igualmente, por compreender os direitos associados a sistemas informatizados e de comunicação que impõe uma globalização num mundo que, ao mesmo tempo, se encaminha para a retomada de ações radicais de cunho nacionalista.

O direito, nesse contexto, é um desafio. Tal como uma obra de arte, a escritura do direito é desafiadora. A ela se podem aplicar as considerações de Hauser acerca da obra de arte:

Uma obra de arte é um desafio; não a explicamos, ajustamo-nos a ela. Ao interpretá-la, fazemos uso dos nossos próprios objectivos e esforços, dotamo-la de um significado que tem a sua origem nos nossos próprios modos de viver e pensar. Numa palavra, qualquer gênero de arte que, de facto, nos afecte, torna-se, deste modo, arte moderna.

As obras de arte, porém, são como altitudes inacessíveis. Não nos dirigimos a elas directamente, mas contornamo-las. Cada geração vê-as sob um ângulo diferente e sob uma nova visão; nem se deve supor que um ponto de vista mais recente é mais eficiente do que um anterior. Cada aspecto surge na sua altura própria, que não pode ser antecipada nem prolongada; e, todavia, o seu significado não está perdido porque o significado que uma obra assume para uma geração posterior é o resultado de uma série completa de interpretações anteriores.

Atualmente, vivemos na época da interpretação sociológica das realizações culturais. A nossa época não durará eternamente e não terá a última palavra. Ela torna acessível novos aspectos, alcança novos e inesperados aprofundamentos; e, contudo, este ponto de vista tem, evidentemente, as suas limitações e imperfeições. Quando muito, talvez, antes de passar de moda, possamos antecipar algumas das críticas futuras e tornamo-nos conscientes das suas deficiências sem renunciarmos aos aprofundamentos que têm sido e poderão ser adquiridos dentro destas limitações.¹⁹³

Por isso, hoje, limitados em nosso tempo e espaço, mais do que nunca é preciso afirmar um direito cuja universalidade é inacessível, mas compreensível *na* e *como* literatura, e que, como tal, é escritura, ao mesmo tempo transgressora e conservadora da tradição jurídica. É preciso, portanto, atenção com a *mimesis* inerente ao texto jurídico, o que demanda um compromisso pessoal do intérprete com a escritura de um direito que desvele, a cada caso, o projeto de vida social que se *constitui* pela linguagem compartilhada na sociedade a que se refere. Isso só é possível através de uma escritura que, ao passar pelo *reconhecimento* das variações imaginativas que a lei opera sobre a realidade na elaboração de um

¹⁹³ HAUSER, Arnold. *Teorias da arte*. Lisboa: Presença, 1973. p. 11-12.

projeto social, é ao mesmo tempo “ação” e “imitação” e, portanto, necessariamente, dramática. Tal escritura não deixa de ser, contudo, saborosa¹⁹⁴.

¹⁹⁴ Veja-se, novamente, BARTHES, Roland. *A aula*. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 21: “[...] a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor (*saber* e *sabor* têm, em latim, a mesma etimologia). Curnonski dizia que, na culinária, é preciso que ‘as coisas tenham o gosto do que são’. Na ordem do saber, para que as coisas se tornem o que são, o que foram, é necessário esse ingrediente, o sal das palavras. É esse gosto das palavras que faz o saber profundo, fecundo.”

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. de Alfredo Bosi. São Paulo, Mestre Jou: 1970.

_____. *Introdução ao existencialismo*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 175 p.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 9-25:

_____. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004. 133 p.

ALBORNOS, Suzana. *O exemplo de Antígona: ética, educação e utopia*. Porto Alegre: Movimento, 1999. 111 p.

ALEXY, Robert. *Teoria da argumentação jurídica: a teoria do discurso racional como teoria da justificação jurídica*. São Paulo: Landy, 2001.

ALTAVILA, Jayme de. *Origem dos direitos dos povos*. 5. ed. São Paulo: Ícone, 1989. p. 24.

APOSTOLOVA, Bistra Stefanova. Perfil e habilidades do jurista: razão e sensibilidade. *Notícia do Direito Brasileiro*, Brasília, Brasília, n. 5, 1º sem. 1998.

ARENDT, Hannah. *Da Violência*. Tradução de Maria Claudia Drummond Trindade. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985. 67 p.

_____. *A condição humana*. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. 352 p.

ARISTÓFANES. *Lisístrata: a greve do sexo*. Porto Alegre: L&PM, 2003. 128 p.

_____. *As Vespas, As Aves, As Rãs*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. 294 p.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Tradução de Mário da Gama Kury. 3. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001. 238 p.

ARISTÓTELES. *A Política*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 321 p.

_____. *Retórica das Paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 73 p.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão; Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005. 114 p.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 173 p.

BALKIN, J. M.; LEVINSON, Sanford. In: FREEMAN, Michael; LEWIS, Andrew D.E. *Law and literature*. New York: Oxford University Press, 1999. p. 731.

BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. Tradução de Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo, 1989. 386 p.

BARRETO, Vicente de Paulo (Coord.). *Dicionário de filosofia do direito*. São Leopoldo: Editora Unisinos; Rio de Janeiro: Renovar, 2006. 874 p.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1984. 372 p.

_____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003. 256 p.

_____. *Aula*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 16-21.

BERGSON, Henri. *Cursos sobre a filosofia Grega*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 343 p.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001. 579 p.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998. 896 p.

BOAL, Augusto. *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003. 204 p.

BOBBIO, Norberto. *A era dos direitos*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Campus, 1992. p. 68-69.

BOBBIO, Norberto. *O Positivismo Jurídico: lições de filosofia do direito*. São Paulo: Ícone, 1995.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego. Tragédia e comédia*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 9.

BELLEY, Jean-Guy. *Le droit soluble: contributions québécoises à l'étude de l'internormativité*. Toronto, Canadá: LGDJ, 1996. 279 p.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996. v.1, 231 p. (Obras escolhidas).

BINDER, Guyora; WEISBERG, Robert. *Literary criticisms of law*. 10th ed. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2000. 544 p.

BROOKS, Peter; GEWIRTZ, Paul. *Law's stories: narrative and rhetoric in the law*. New Haven: Yale University Press, 1996. 290 p.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *O grande teatro do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. 80 p.

CANARIS, Claus-Wilhelm. *Pensamento sistemático e conceito de sistema na ciência do direito*. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. 311 p.

CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda (Org.). *Contos russos eternos*. Tradução de José Augusto Carvalho. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2004. 286 p.

CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. 156 p.

CARBONNIER, Jean. *Sociologia jurídica*. Tradução de Diogo Leite de Campos. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 213-214.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1995. 538 p.

CHUEIRI, Vera Karam de. Direito e literatura. In: BARRETTO, Vicente de Paulo (Org.). *Dicionário de filosofia do direito*. São Leopoldo: Editora Unisinos; Rio de Janeiro: Renovar, 2006. p. 235.

COPETTI, André; ROCHA, Leonel Severo; STRECK, Lênio Luiz. (Org.). *Constituição, Sistemas Sociais e Hermenêutica*. Porto Alegre: Livraria do Advogado; São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006. p. 148-151.

COSTA, José de Faria. *Estudos em homenagem ao prof. Doutor Rogério Soares*. Coimbra: Coimbra Editora, 2001. 1131 p.

COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2006. 80 p.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005. p. 23-25.

DIAS, Jorge de Figueiredo et al. (Org.). *Estudos em homenagem a Cunha Rodrigues: estudos variados: direito comunitário*. Coimbra: Coimbra Editora, 2001. v. 2, p. 527-539.

DWORKIN, Ronald. *Uma questão de princípio*. Tradução de Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 217-249.

EDELMAN, Bernard. *Quand les juristes inventent le réel: la fabulation juridique*. Paris: Hermann éditeurs, 2007. 283 p.

ENGISCH, Karl. *Introdução ao pensamento jurídico*. 7. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. 393 p.

ERASMO, Desidério. *Elogio da loucura*. Porto Alegre: L&PM, 2003. 160 p.

ÉSQUILO. *Os sete contra Tebas*. Porto Alegre: L&PM, 2003. 108 p.

EURÍPEDES. *Medeia*. Tradução de Millor Fernandes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. 89 p.

_____. *Dois tragédias gregas: Hécuba e Troianas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 142 p.

_____. *Alceste, Electra, Hipólito*. São Paulo: Martin Claret, 2004. 183 p.

FERRAZ, Tércio Sampaio. *Introdução ao estudo do direito*. São Paulo: Atlas, 1994. p.32.

FINKIELKRAUT, Alain (Dir.). *Ce que peut la littérature*. Stock, Panamá: Culture, 2006. 301 p.

FONSECA, Isis Borges B. da. (introdução, notas e tradução do grego); MEYER, Michel (prefácio). *Aristóteles: retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 73 p.

FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. França: Éditions Gallimard, 1971. 82 p.

_____. *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 2001. 174 p.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 541 p.

_____. *Microfísica do poder*. 22. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006. 295 p.

FOUILLÉE, Alfred. *Histoire de la Philosophie*. 5. ed. Paris: Librairie Delagrave, 1920. 586 p.

FRANCO, Sergio de Gouvêa. *Hermenêutica e psicanálise na obra de Paul Ricoeur*. São Paulo: Loyola, 1995, p. 98-99.

FREITAG, Bárbara. *Itinerários de Antígona: questão da moralidade*. 4. ed. Campinas, SP: Papirus, 2005. 308 p.

FUENTES, Carlos. *Geografia do romance*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 6. ed. São Paulo: Vozes, 2004.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método II: complementos e índice*. Petrópolis, RJ: Vozes; 2002. 621 p.

_____. *El problema de la consciência histórica*. Madrid:Tecnos, 2003.116 p.

GARRIN, Stephen H. *The concept of justice in Jakob Wassermann's trilogy*. Bern, Frankfurt am Main. Las Vegas: Peter Lang, 1979. 107 p.

GATARRY, Félix. *As três ecologias*. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt, Campinas, SP: Papyrus, 2004. p. 37.

GERNET, Louis. *Pensée juridique et morale en Grèce: étude semantique*. Paris: Ernest Leroux, 1947. 476 p.

_____. *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce: étude sémantique*. 22 édition, Paris: Albin Michel, 2001. 467 p.

_____. *Droit et institutions en Grèce antique*. Paris: Flammarion, 2007. 330 p.

GURVITCH, Georges. *Elementos de sociologia jurídica*. Tradução de Jose M. Cajica Jr. Puebla: Publicaciones de La Universidad de Puebla, [190-]. p. 46-53.

HAUSER, Arnold. *Teorias da arte*. Lisboa: Presença, 1973. p. 11-12.

_____. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 1032 p.

HEIDEGGER, Martin. *A carta sobre o humanismo*. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Moraes 1991. p. 36.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. 14. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2005. p. 75, p.200-201.

HEIDEGGER. In: STEIN, Ernildo. *Introdução ao pensamento de Martin Heidegger*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

HELIODORA, Bárbara. *O homem político em Shakespeare*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. 383 p.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da Cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2004. 243 p.

IRTI, Natalino. *Testo e contesto: uma lettura dell'art. 1362 codice civil*. Padova: Casa Editrice Dott, Antonio Milani, 1996. 195 p.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

JONES, Peter V. *O mundo de Atenas: uma introdução à cultura clássica ateniense*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 390 p.

JULIUS, Antony. Introduction XIII. In: FREEMAN, Michael; LEWIS, Andrew D. E. *Law and literature*. New York: Oxford University Press, 1999.

JUNQUEIRA, Eliane Botelho. *Literatura e direito: uma outra leitura do mundo das leis*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 1998. 240 p.

KAYSER, Pierre. *Jalons d'une recherche émérite*. Marseille: Presses Universitaires d'aix-Marseille, 2003. p. 255-309.

LEDWON, Lenora. *Law and literature: text and theory*. New York: Garland Publishing, 1996. 501 p.

LÓPEZ Y LÓPEZ, Ángel M. *Las ensoñaciones del jurista solitario*. Valencia: Tirant lo blanch, 2005. 99 p.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2007. 236 p.

MACINTYRE, Alasdair. *Justiça de quem? Qual racionalidade?* 2. ed. São Paulo: Loyola, 2001.

McLEISH, Kenneth. *Aristóteles: a poética de Aristóteles*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Unesp, 2000.

MALAUURIE, Philippe. *Droit et littérature: une anthologie*. Paris: Cujas, 1997. 342 p.

MARI, Enrique. Derecho y literature: algo de lo que si se puede hablar pero en voz baja. *Doxa: Cuadernos de filosofía del derecho*, Alicante, n. 21, p. 285, 1998.

MICHAUT, Françoise. (Trad. e introd.). *Le droit dans tous ses états à travers l'oeuvre de Robert M. Cover*. France: L'Harmattan, 2001. 149 p.

MIRÂNDOLA, Giovani Pico Della. *Dircurso sobre a dignidade do homem*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2001. p. 26-37.

NERHOT, Patrick. (Ed.). *Law, interpretation and reality: essays in epistemology, hermeneutics and jurisprudence*. Dordrecht, Boston: Kluwer Academic Publishers, 1990. v. 2, 461 p.

NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos preparatórios. Escritos preparatórios para "El nacimiento de la tragedia"*. Madrid: Alianza Editorial, 1985. p. 215.

_____. *A visão dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 93 p.

NUSSBAUM, Martha C. *Poetic justice: the literary imagination and public life*. Boston: Beacon Press, 1995. 143 p.

OLLIER, François (trad.); MATHIEU, Georges et HAUSSOULLIER, Bernard. (Présentation de Dominique Colas). *Xénophon: constitution de Sparte. Aristote: constitution d'Athènes*. Paris: Gallimard, 1996. 203 p.

OPPETIT, Bruno. *Philosophie du droit*. Préface de François Terré. Paris: Dalloz, 1999. 142 p.

OST, François. Tiempo y contrato. crítica del pacto fáustico. *Doxa, Cuadernos de Filosofía del Derecho*, Madrid, n. 25, p. 625-626, 2002.

_____. *Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico*. Tradução de Paulo Neves. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005. 461 p. (Coleção Díke, 108).

OST, François. *O tempo do direito*. Bauru, SP: EDUSC, 2005. 410 p.

PAPADOPOULOS, Ioannis. *Pratiques juridiques interprétatives et herméneutique littéraire*. Variations autour d'un thème de Ronald Dworkin. Quebec: Les Éditions Yvon Blais, 1998. p. 9, p. 145. (tradução livre).

PASSERON, Jean-Claude; REVEL, Jacques. *Penser par cas*. Paris: L'école des Hautes Études em Sciences Sociales, 2007. 292 p.

PÊPE, Albano Marcos Bastos. *Direito e democracia: aspectos do legado greco- aristotélico*. Rio de Janeiro: Forense, 2005. p. 2 e ss.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 59-60.

PETIT, Carlos (Ed.). *Pasiones del jurista: amor, memoria, melancolía, imaginación*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1997. 215 p.

PEZZELA, Maria Cristina Cereser; SILVA, Fernanda Pappen da. *Os seres sujeitos de direitos em família*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2006. p. 195-215.

PLATÃO. *A República*. Bauru, SP: EDIPRO, 2001. 419 p.

POSNER, Richard A. *Law and literature*. Revised and enlarged edition. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998. 422 p.

RESTANY, Pierre. *O poder da arte – Hundertwasser – pintor – rei das cinco peles*. Tradução de Teresa Corvelo. Lisboa: Taschen, 1999. p. 17.

RICHARDSON, John. *Existential epistemology: a Heideggerian critique of the cartesian project*. Toronto: Oxford university Press, 1986. 210 p.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1994. t.1, 327 p.

RICOEUR, Paul. In: BARRETTO, Vicente de Paulo (Coord.). *Dicionário de filosofia do direito*. São Leopoldo/RS: Editora Unisinos, 2006. p. 731-734.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Tradução de Ivo Martinazzo Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1998. 170 p.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Debates, 256).

ROSENFELD, Kathrin Holtermayer. *Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Tobooks, 2006. p. 343.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. 226 p.

SILVA FILHO, José Carlos Moreira da. *Hermenêutica filosófica e direito: o exemplo privilegiado da boa-fé objetiva no direito contratual*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2006. 274 p.

_____. Transformações jurídicas nas relações privadas. In: ROCHA, Leonel Severo; STRECK, Lênio Luiz (Org.). *Anuário do Programa de Pós-graduação em Direito – Mestrado e Doutorado*. São Leopoldo: Unisinos, 2003. p. 143-195.

SÓFOCLES. *Édipo em colono*. Porto Alegre: L&PM, 2003. 152 p.

_____. *Édipo Rei*. Porto Alegre: L&PM, 1998. 108 p.

SOUZA, Antônio Cândido de Mello e. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972. 199 p.

SOUZA, Ielbo M. Lobo de; FOLLMANN, José Ivo. *Transdisciplinaridade e universidade: uma proposta em construção*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003. p. 77-80

STEINER, George. *Dix raisons (possible) à la tristesse de pensée*. Paris: Albin Michel, 2005. 186 p.

STEIN, Ernildo. *História e ideologia*. Porto Alegre: Movimento, 1999. p. 20-23.

_____. *Aproximações sobre hermenêutica*. 2. ed. Porto Alegre: Edipucrs, 2004. 115 p.

STEIN, Ernildo. *Uma breve introdução à filosofia*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2004. 224 p.

_____. *Seis estudos sobre “Ser e Tempo”*. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005. 149 p.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 192 p.

_____. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 23.

TALAVERA, Pedro. *Derecho y literatura*. Granada: Comares, 2006. p. 35.

TEISSIER-ENSMINGER, Anne. *La beauté du droit*. Paris: Descartes, 1999. 315 p.

TORRANO, Jaa. (estudo e tradução). *Ésquilo. Orestéia*. São Paulo: Iluminuras, 2004. 3 v.

_____. *Teogonia: a origem dos deuses – Hesíodo*. 6. ed. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 62

TRINDADE, André Karam; GUBERT, Roberta Magalhães; COPETTI NETO, Alfredo (Org.). *Direito & literatura: ensaios críticos*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008. 251 p.

_____. *Direito & Literatura: reflexões teóricas*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008. 226 p.

UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Errepar: Argentina, 2000. p. 85.

VALÉRY, Paul. *“Mon Faust” (Ébauches)*. 43 édition. France: Librairie Gallimard, 1946, p. 57-61.

VAZ, Henrique C. de Lima. *Escritos de filosofia II: ética e cultura*. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1993, 293 p.

VERNANT, Jean-Pierre. O momento histórico da tragédia Grega. Tensões e ambigüidades na tragédia grega. Esboços da vontade na tragédia grega. In: _____; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 1-52.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: La Découverte, 2001.

_____. _____. Paris: La Découverte, 2001. Tome II.

VOLKMER, Antônio Carlos; LEITE, José Rubens Morato (Org.). *Os “novos” direitos no Brasil: uma visão básica das novas conflituosidades jurídicas*. São Paulo: Saraiva, 2003. p. 6-7.

WASSERMANN, Jacob. *O processo Maurizius*. Tradução de Octavio de Faria e Adonias Filho. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946. 392 p.

WEISBERG, Richard. *Raisons politiques: études de pensée politique*. Paris: Presses de Sciences, 2007. 131 p.

WHITE, James Boyd. *When words lose their meaning: constitutions and reconstitutions of language, character, and community*. 10. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. 377 p.

_____. *Heracle's Bow: essays on the rhetoric and poetics of the law*. 9. ed. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985. 251 p.

_____. *The legal imagination*. 6. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1985. 302 p.

_____. *Acts of hope: creating authority in literature, law, and politics*. 5. ed. Chicago: The university Chicago Press, 1994. 322 p.

WIEACKER, Franz. *História do direito privado moderno*. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993. 768 p.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 272 p.