

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE

MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

**O DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E O DIREITO EM
O *CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO*, DE BERTOLT BRECHT**

CRISTIANE FERNANDES

CURITIBA

2018

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE
MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

**O DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E O DIREITO EM
O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO, DE BERTOLT BRECHT**

CRISTIANE FERNANDES

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do Grau de Mestre do Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientadora: Dra. Brunilda T. Reichmann

CURITIBA

2018

TERMO DE APROVAÇÃO

CRISTIANE FERNANDES

**O DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E O DIREITO EM O CÍRCULO DE GIZ
CAUCASIANO, DE BERTOLT BRECHT**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo
Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade –
UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Brunilda F. Reichmann

Prof.^a Dr.^a Brunilda Reichmann (Orientadora – UNIANDRADE)

Rogério Caetano Almeida
Prof. Dr. Rogério Caetano Almeida (UTFPR)

Anna S. Camati

Prof.^a Dr.^a Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Curitiba, 31 de agosto de 2018.

Aos meus queridos todos.

AGRADECIMENTOS

Gratidão e reconhecimento à professora Brunilda Tempel Reichmann, minha orientadora, pelo imenso carinho, pelo compartilhamento de suas vivências, as quais, de uma maneira ou de outra, sempre proporcionam o alargamento de nossos horizontes, por ter me ensinado a dar aulas permeadas de humanidade, sem se furtar ao rigor técnico, pela enorme paciência e por ter me revelado o mistério da pontuação nas citações. Agradeço, ainda, pela empatia à primeira vista, o que me rendeu súbita acolhida com depósitos de mananciais de confiança, estímulo, segurança, cujo merecimento sempre me foi duvidoso, mas que é fruto dessa generosidade imensa que possui. Gratidão à sempre prestativa professora Anna Stegh Camati pela confiança depositada, incentivando a pesquisa, demonstrando sólida preocupação com a didática, interessada em saber quanto à absorção dos discentes e ajuda em reunir o material necessário neste estudo. Agradeço ao professor Klaus Eggsperg pela disponibilidade em ser meu debatedor e pelas lúcidas considerações explanadas. Da mesma maneira, minha dívida para com o professor Rogério Caetano de Almeida que, pelas valorosas observações feitas, mostrou-me novos ângulos de investigação. E, por fim, não posso deixar de consignar minha gratidão ao queridíssimo amigo e colega Josemar Simbalista pelo incentivo de participar deste Mestrado, o que, à toda evidência, mudou minha vida para sempre.

Todas as artes contribuem para a maior
de todas as artes – a arte de viver.

(Bertolt Brecht)

SUMÁRIO

RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
INTRODUÇÃO	1
1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E ESTÉTICA DA OBRA	5
2 O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO E A TEORIA DO TEATRO	22
2.1 O TEATRO ÉPICO DE BRECHT	27
3 INTERTEXTUALIDADE COM OUTRAS OBRAS	70
3.1 A LENDA DO CÍRCULO DE GIZ	74
3.2 O CONTO “O CÍRCULO DE GIZ DE AUGSBURG”	76
3.3 O JULGAMENTO DE SALOMÃO	78
4 O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO E REFLEXÕES JURÍDICAS	81
4.1 OS CONFLITOS E AS SOLUÇÕES ADOTADAS	82
4.2 TEORIA DA CIÊNCIA DO DIREITO	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS	127

RESUMO

Neste trabalho fazemos uma leitura crítica da obra *O círculo de giz caucasiano*, do dramaturgo alemão Bertolt Brecht. A Literatura é fonte inesgotável de hipóteses para abordagem de uma quebra de paradigmas e também à ruptura com o ordenamento jurídico. No que tange aos aspectos estético-literários da obra, este estudo busca examinar a intertextualidade da obra com seus textos-fonte (a lenda sobre o círculo de giz e o conto “O círculo de giz de Augsburg”), especialmente quanto ao diálogo entre a peça moldura – pois o autor se vale da estrutura em abismo (*mise en abyme*) – e a peça dentro da peça. Além disso, a peça incorpora aspectos que remetem ao episódio bíblico do julgamento salomônico. Para contextualizar na prática o efeito de distanciamento, ou estranhamento, o autor emprega diversos recursos, tais como, música e coro, cenário anti-ilusionista, interrupção violenta da emoção, mistura do estilo solene com o burlesco e cômico, entre outros; os quais, contudo, seriam insuficientes no atingimento do efeito pretendido, se não houvesse a primordial figura do ator-narrador. De fundamental importância, também, é a representação do *gestus* social do ator, o que também será objeto de abordagem. A partir de reflexões de Anatol Rosenfeld, Mikhail Bakhtin e Linda Hutcheon, que serão utilizadas para iluminar a análise, pretende-se discutir alguns questionamentos levantados por Brecht, por meio de alegorias, que se evidenciam a partir da teoria de seu teatro épico e dos diálogos intertextuais com as obras citadas.

Palavras-Chave: Literatura. Direito. Intertextualidade. Metateatralidade. Teatro épico.

ABSTRACT

In this work we present a critical reading of the work *The Caucasian Chalk Circle* by the German playwright Bertolt Brecht. Literature is an inexhaustible source of hypotheses to approach a breakdown of paradigms and also to break with the legal order. As far as the aesthetic-literary aspects of the work are concerned, this study seeks to examine the intertextuality of the work with its source texts (*The chalk circle* and *The chalk circle of Augsburg*), especially regarding the dialogue between the play frame – it uses the structure in abyss (*mise en abyme*) – and the play within the play. In addition, the play incorporates aspects that refer to the biblical episode of the Solomonic judgment. In order to contextualize in practice the effect of estrangement, or estrangement, the author employs several resources, such as music and choir, anti-illusionist scene, violent interruption of emotion, mixing the solemn style with the burlesque and comic, among others; which, however, would be insufficient to attain the intended effect, if there were not the primordial figure of the actor-narrator. Of fundamental importance, also, is the representation of the social *gestus* of the actor, which will also be object of approach. From reflections of Anatol Rosenfeld, Mikhail Bakhtin and Linda Hutcheon, which will be used to illuminate the analysis, it is intended to discuss some questions raised by Brecht, by means of allegories, that are evidenced from the theory of his epic theater and the intertextual dialogues with the cited works.

Keywords: Literature. Law. Intertextuality. Metatheatness. Epic theater.

INTRODUÇÃO

A ciência jurídica e seus operadores têm muito a aprender com a Literatura. É inegável que ambas as áreas do conhecimento têm diferenças marcantes; não obstante, ambas têm mais semelhanças do que uma análise superficial pode fazer parecer. Isso porque a Literatura constitui uma espécie de portal dimensional por meio do qual se extraem subsídios capazes de contribuir diretamente na compreensão das relações humanas que integram a sociedade, e, por via reflexa, onde opera efetivamente o Direito. Não é sem razão que segundo Oscar Wilde, “A Literatura sempre antecipa a vida. Não a copia, e sim a molda para seus propósitos” (WILDE, 1913, p. 22).

É escopo deste estudo trazer à lume o diálogo entre a Literatura e o Direito, abordando seus pontos de convergência e divergência, a importância da Literatura na ciência jurídica.

A relação dialógica entre ambas as áreas do conhecimento, objeto de análise neste estudo, foi anteposta em razão dos numerosos exemplos de obras literárias que abordam, sob o viés da sociedade, o Direito instituído; as possibilidades de análise são igualmente ricas; a relação dos juristas com os instrumentos literários, bem como dos escritores com a justiça, indicava um caminho de questionamentos profícuos.

A obra eleita foi *O círculo de giz caucasiano*, que contém em seu bojo dois conflitos jurídicos, sendo que o último é apresentado como peça dentro da peça para iluminar a solução adotada no primeiro. A peça interior trata das narrativas de Grusche e de Azdak. Ambas têm início no mesmo domingo de Páscoa e perduram por dois anos, quando, então, se mesclam para a cena final, do julgamento. Assim, a

obra conta com uma terceira narrativa inserida dentro da peça, na qual o universo jurídico é caricaturado e analisado.

A obra inicia com uma disputa sobre um vale e com o questionamento quanto a sua posse e propriedade: a quem deverá pertencer o território em ruínas? Aos antigos proprietários obrigados a se deslocarem durante a guerra e que depois retornaram ou àqueles que lhe tomaram posse? Portanto, o primeiro problema trazido na obra já diz respeito ao Direito, a um conflito jurídico, o qual porém restou acertado pelos camponeses de forma consensual e extrajudicial.

Para comemorar o fim do litígio sobre o vale, o colcós¹ vencedor apresenta uma peça teatral, de certa forma, relacionada à disputa. Começa a estória: durante o feudalismo, na Geórgia, um rico governador morre assassinado depois de ser deposto por uma revolta dos nobres – desconhecia o que Brecht exalta: “Ó cegueira dos grandes! Sobre nuca dobradas andam como se fossem grandes para sempre” (BRECHT, 1992, p. 197)² – e seu filho, ainda bebê, fica à própria sorte durante a fuga da esposa do governador, a qual, negligenciando a criança, demonstrou estar interessada apenas em sua própria vida e em suas roupas. Ao passo que, combatendo toda sorte de adversidades, uma serva se compadece com o abandono e assume os cuidados com o bebê, consolidando aí um vínculo afetivo. Finda a revolução, a esposa do governador volta para reivindicar o que acredita serem os seus direitos. Contudo, para receber a herança, deixada por ocasião do falecimento de seu marido, deve reclamar pelo filho, não interessada no infante, mas nos direitos sucessórios deste. O juiz, então, ordena que a criança seja colocada num círculo traçado com giz, a fim de decidir com quem deverá ficar. As duas mulheres

¹ Kolkhoz ou colcoz é um tipo de propriedade rural coletiva, típica da antiga União Soviética, na qual os camponeses formavam uma cooperativa de produção agrícola.

² Todas as citações da peça de Brecht referem-se a esta edição e serão documentadas com o número da página apenas. A informação completa da publicação encontra-se nas Referências.

começam a puxá-la e a serva, com medo de machucá-la, pára de puxar, mas, mesmo assim e bem por isso, o juiz concede a “guarda” (em linguagem contemporânea) à serva.

Dentro da narrativa interna, ainda, é mostrada a trajetória de Azdak, personagem baálico, como tantos da obra de Brecht. Em uma espécie de *flashback* retorna-se ao domingo de Páscoa, ao dia da revolta dos nobres e à circunstância de sua nomeação, a que Anatol Rosenfeld define como peça dentro da peça, dentro da peça.

À luz de considerações teóricas formuladas por Anatol Rosenfeld, Roland Barthes, Fernando Peixoto, além do próprio Brecht, no primeiro capítulo buscou-se situar o autor e a obra em seu contexto histórico, abordando suas influências e experiências, cujo processo histórico o inspirou a ponto de se manter a contemporaneidade dos temas propostos.

No segundo capítulo procurou-se fazer uma leitura da obra à luz da teoria literária e da teoria do teatro. As diferentes especificidades do teatro épico são analisadas com base em conceitos de Walter Benjamin, Lionel Abel, Patrice Pavis e Rosenfeld. Com Peter Szondi, quando propõe sua teoria do drama moderno, verifica-se a inadequação entre os temas do drama e sua forma tradicional, o que culminou na denominada “crise do drama”, inspirando Brecht a buscar soluções dramatúrgicas para o descompasso entre forma e conteúdo. Para contextualizar na prática o efeito de distanciamento, ou estranhamento, nesta dissertação procurou-se valer das reflexões produzidas pelo próprio Brecht, em seu *Estudos para o teatro*, que emprega diversos recursos épicos, tais como, música e coro, cenário anti-ilusionista, interrupção violenta da emoção, mistura do estilo solene com o burlesco e cômico, entre outros; os quais, contudo, seriam insuficientes para atingir o efeito

pretendido (contundência social e política), se não houvesse a primordial figura do ator-narrador. De fundamental importância, também, é a representação do *gestus* social do ator, o que também será objeto de abordagem.

Ainda, investigou-se a inserção do prólogo-moldura à peça interna, a qual foi reescrita a partir de um conto que Brecht escrevera dois anos antes intitulado “O círculo de giz de Augsburg”, que, de sua vez, fora adaptado por meio de impressões apreendidas de uma lenda chinesa datada do século XIV. Assim, se de um lado Brecht agrega à peça a metateatralidade, como recurso de distanciamento; de outro, faz valorosa adaptação de um famoso episódio bíblico, de uma lenda do séc. XIV e do conto que escreveu precedentemente, sendo estes alguns dos temas que se procurou abordar, amparando-se em Linda Hutcheon e Pavis, no terceiro capítulo deste estudo.

No último capítulo, a despeito de eventual alegação de anacronismo, procurou-se identificar os problemas jurídicos suscitados pela peça à luz do Direito contemporâneo, a fim de corroborar com o pensamento à vanguarda, do autor, em relação à sua época. Nesse contexto, apresenta-se um breve panorama quanto à evolução da ciência jurídica acerca dos temas propostos por Brecht, com base nos ensinamentos de Mikhail Bakhtin, Ronald Dworkin, Lênio Streck e Fredie Didier Jr.

1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E ESTÉTICA DA OBRA

Eugen Berthold Friedrich Brecht nasceu em Augsburg (Alemanha), em 10 de fevereiro de 1898 e faleceu em Berlim Leste, em 15 de agosto de 1956. Nada obstante a grafia do nome, firmava suas obras como Bertolt Brecht, ou, ainda apenas “b. b.”.

Filho de um fabricante de papel, estudou ciências naturais e medicina em Munique. Em 1918 serviu no Corpo Sanitário Militar. Em 1920 foi conselheiro de um teatro de Munique. Em 1924 radicou-se em Berlim e trabalhou com Max Reinhardt. Em 1933 foge do nazismo passando por Praga, Viena, Suíça, França, Dinamarca, Suécia, Finlândia, União Soviética, e, por fim, Califórnia, onde escreve *O círculo de giz caucasiano* (ROSENFELD, 1968, p. 142).

Ao lado de Antonin Artaud e Samuel Beckett, Brecht é um dos três principais precursores da pluralidade de estéticas da cena dramática contemporânea, sendo o responsável pelo rompimento com a poética aristotélica.

Bertolt Brecht destacou-se como poeta, dramaturgo, encenador, teórico e ativista político com orientação socialista. Sua dramaturgia problematiza dimensões históricas, sociais, políticas e econômicas a fim de revelar as mazelas do capitalismo e as desigualdades sociais. A dimensão social de sua temática – que se vale de aspectos lúdicos e líricos – aborda a dialética e o apelo à reflexão crítica, a técnica épico-distanciadora e o caráter atemporal e universalizante das personagens.

É considerado o autor da introdução da epicização (com ênfase ao papel da narração), conquanto isso já se observasse em William Shakespeare, com *Otelo*, por exemplo, cujo personagem narrava a si mesmo. Ademais, o dramaturgo é visto como iniciador da estética do descontínuo, introduzindo o fim do encadeamento

linear e cronológico, sendo o responsável pelo teatro episódico. Outrossim, Brecht acreditava na homologia entre temática e forma, uma vez que cada tema exige uma determinada forma, o que se verifica, por exemplo, quando expõe uma cena no telão em meio ao palco cênico ou atores contracenando com imagens. Brecht também contribui para a eliminação da ilusão dramática ao usar determinados recursos cênicos na estética da montagem, tais como fazer com que os próprios atores mudassem o cenário. O dramaturgo ainda introduz a estética da interrupção: ao interromper uma cena com música, por exemplo, tudo objetiva que o espectador não se envolva com a cena. Outra característica enfatizada pelo escritor é o enfraquecimento da personagem; isso porque, seu interesse não é no indivíduo, como se via no drama, mas sim no social, propondo reflexões quanto às forças econômicas e sociais em determinado contexto histórico.

Assim, até os dias de hoje, Brecht continua sendo um referencial indispensável no fazer teatral. A atualidade da sua dramaturgia, sua importância como pensador e o caráter dialético e não dogmático de seu teatro permitem a adaptação de suas peças, em linguagens contemporâneas, para novos tempos e novos públicos. Quanto à relevância contemporânea de um texto e sua adaptação pela modernidade, e questionando se poderá o mundo de hoje ser reproduzido pelo teatro, respondeu: “Só poderemos descrever para o homem atual, na medida em que o que o descrevermos como um mundo passível de modificação” (BRECHT, 1978, p. 6). A mudança da sociedade era, pois, seu lema e principal escopo.

Nesse sentido, vale referir que Brecht produzia, de tempos em tempos, uma revisão crítica de sua própria obra, atualizava-a, reescrevia suas peças, razão pela qual Heiner Müller, criou a famosa máxima, como consta no final de *Fatzer +/- Keuner*: “Usar Brecht sem criticá-lo é traição.”

A título de exemplificação, citam-se as três versões da peça *Vida de Galileu*, sobre a vida e a obra do cientista italiano (1564-1642): a primeira de 1938-40; a segunda de 1945-46 (versão americana); e, a terceira de 1954-56 (versão berlinense). É que, entre a primeira e a segunda versão, um fato marcou a história da humanidade – a destruição de Hiroshima e Nagasaki pela bomba atômica – o que levou Brecht a fazer a revisão de seu texto e introduzir nele reflexões sobre questões éticas quanto à relação entre ciência e poder, mostrando como os conhecimentos do homem podem ser usados contra ele próprio, dependendo dos interesses políticos em questão. E finalmente, a terceira versão foi escrita durante o período da Guerra Fria, quando da descoberta da bomba H e de cobalto.

Assim também, a peça, objeto deste estudo, é uma reescritura, uma vez que Brecht fez uma adaptação de seu conto intitulado “O círculo de giz de Augsburg”, o que será objeto de análise no terceiro capítulo desta dissertação.

Outra característica marcante no autor é que este faz um teatro de contundência social e política, um teatro atual e voltado para as massas, além de engajado na afirmação do socialismo. Verifica-se, então, a apropriação pelo teatro do método do materialismo dialético, enquanto evolução do pensamento, cuja temática principal é a exploração do homem pelo homem.

Desse modo, o dramaturgo alemão conferiu ao teatro uma função significativa no contexto sócio-político. O teatro passa a ser encarado como meio de discussão, aberto à dialética e à liberdade de expressão artística, desmascarando as instituições sociais e políticas obsoletas.

A orientação marxista apesar de não ser explícita, caracteriza a obra de Bertolt Brecht. Nada obstante nunca ter se filiado ao partido comunista, a dialética marxista é, pois, a base das provocações brechtianas. As teorias do capital e valor

de troca de Karl Marx são introduzidas em seus textos por meio da sátira e da paródia. Fazendo uma recontextualização jocosa das principais ideias de Marx, ilustra com maestria que as promessas de lucro e de dinheiro fácil levam o homem a abdicar de seus princípios éticos e morais.

No que tange ao seu aprendizado como encenador, Brecht foi assistente de diretores famosos, tais como, Max Reinhardt (junto ao *Stimmungstheater*, na criação de uma atmosfera que influenciou cineastas expressionistas como Murnau e Fritz Lang) e Erwin Piscator (responsável pela criação do *agit-prop*, teatro entendido como tribuna de agitação política, levando a doutrina marxista-leninista ao proletariado alemão).

Brecht também vincula sua estética a uma opção política e ideológica, mas, ao contrário de Piscator, não é dogmático. O fundador do teatro épico associou experimentação e inovação artística à reflexão política; almejava a revolução proletária e a transformação social. Assim, Brecht mesclava uma dimensão artística com o lirismo (o qual – sem desmerecer o árduo trabalho do tradutor, uma vez que certamente também trouxe ganhos – acaba se perdendo com a tradução) e o lúdico, a uma dimensão política. Seu objetivo era divertir, bem como ensinar.

Ainda, trabalhou em parceria com o músico Kurt Weill na produção das canções de cabaré (*Kabarettchansons*). Tendo enunciado que, “com as circunstâncias certas, todos são capazes de tudo”, na peça *Um homem é um homem* insere a seguinte reflexão na fala de uma das personagens:

O senhor Bertolt Brecht afirma: um homem é um homem. E isso qualquer um pode afirmar. Porém o senhor Bertolt Brecht consegue provar que qualquer um pode fazer com um homem o que desejar. Esta noite, aqui, como se fosse automóvel, um homem será desmontado. E depois, sem que dele nada se perca, será outra vez remontado. Com calor humano dele nos aproximamos. E sem dureza, mas com

energia, a ele pediremos que saiba às leis do mundo se conformar e que deixe seu peixe tranquilo nadar. Não importa no que venha a ser transformado para sua nova função estará corretamente adaptado. Mas, se não o vigiarmos, ele poderá se tornar da noite para o dia, um assassino vulgar. (BRECHT, 2005, p. 181-182)

Suas principais obras dramáticas são: *Baal* (1918), *Tambores na noite* (1920), *Na selva das cidades* (1921), *Homem é homem* (1924/1925), *A ópera de três vinténs* (1928), *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1928/1929), *O voo dos Lindberghs* (1929), *A peça didática badense da concordância* (1929), *Aquele que disse sim e aquele que disse não* (1929/1930), *A Santa Joana dos matadouros* (1929/1930), *A decisão* (1930), *A exceção e a regra* (1930), *A mãe* (1930), *As cabeças redondas e as cabeças pontudas* (1932), *Os Horácios e os Curácios* (1934), *Terror e miséria no Terceiro Reich* (1935), *Os fuzis da Senhora Carrar* (1937), *A vida de Galilei* (1938/1939), *A boa alma de Setsuan* (1938/1939), *O interrogatório de Luculo* (1939), *Mãe coragem e seus filhos* (1939), *O Senhor Puntilla e seu criado Matti* (1940/1941), *As visões de Simone Machard* (1942), *O círculo de giz caucasiano* (1944/1945), além de numerosas peças curtas, fragmentos, cenas, adaptações.

A estreia de *O círculo de giz caucasiano* se deu em 1947, em inglês, por um grupo de Minesotta, nos Estados Unidos, no Nourse Little Theatre de Northfield, produzida pelos Carleton Players, com direção de Henry Goodman. Acerca da recepção da peça, após sua estreia em Paris, o crítico Roland Barthes tece as seguintes considerações críticas:

Sua amplitude, sua beleza, a mistura de simplicidade e de sutileza de seu argumento, a generosidade de sua intenção, o sentido positivo de sua conclusão, a encenação perfeita, tudo é feliz nesta obra, que realiza a dupla intenção do teatro de Brecht: despertar e alimentar a consciência política do espectador e, ao mesmo

tempo, garantir seu prazer mais franco, pois o teatro é feito para divertir. (BARTHES, 2002, p. 205)

Fernando Peixoto, em obra sobre a vida do dramaturgo alemão destaca *O círculo de giz caucasiano* como a mais bela de todas as obras de teatro de Brecht, assinala a extrema riqueza da fábula e da linguagem, a segurança notável na utilização de uma dramaturgia dialética, o magistral equilíbrio entre a variedade dos motivos e a unidade da estrutura poética (PEIXOTO, 1974, p. 240).

Quase uma década depois, em 15 de junho de 1954, a estreia acontece na Alemanha. É o texto escolhido para inaugurar o prédio definitivo do Berliner Ensemble, o Theater Am Schiffbauerdamm. Dirigida pelo próprio Brecht, com cenografia de Carl von Appen, teve nos principais papéis Catherine Hurwicz, Busch e Helene Weigel. Em 1958 *Azduk* é representado por Hanns Ernest Jäger e Käthe Reichel faz *Grusche*. A música fica a cargo de Paul Dessau, que concebe a peça como uma ópera épica, tal como *A ópera dos três vinténs* (PEIXOTO, 1974, p. 238).

Em 1955, no Editorial para o nº 11 de *Théâtre populaire*, Barthes declarou:

Qualquer coisa que se decida finalmente sobre Brecht, é preciso ao menos assinalar o acordo de seu pensamento com os grandes temas progressistas de nossa época: a saber, que os males dos homens estão entre as mãos dos próprios homens, isto é, que o mundo é manejável; que a arte pode e deve intervir na história; que ela deve hoje concorrer para as mesmas tarefas que as ciências, das quais ela é solidária; que o teatro deve ajudar resolutamente a história desvendando seu processo; que as técnicas cênicas são elas próprias engajadas; que, afinal, não existe uma “essência” da arte eterna, mas que cada sociedade deve inventar a arte que melhor a ajudará no parto de sua libertação. (BARTHES, 1970, p. 130-131)

Assim, Bertolt Brecht, que radicalizou certas tendências profundamente características da dramaturgia alemã, revolucionou com as suas peças e com a sua

teoria todas as concepções teatrais modernas, a tal ponto que até mesmo seus adversários se mostravam influenciados por ele.

A esse respeito, Rosenfeld, em seu *Teatro alemão*, consigna que:

Bertolt Brecht é, depois de Gerhart Hauptmann, o dramaturgo alemão mais importante deste século. É ao mesmo tempo um grande poeta, excelente ensaísta e narrador e homem de teatro dos mais completos de todos os tempos. Sua teoria do teatro épico exerce universalmente influência poderosa e tornou-se uma das contribuições mais importantes não só para a renovação do teatro moderno, mas também para o conhecimento mais profundo do teatro em geral. (1986, p. 128)

No Brasil, a peça estreou no Teatro Nacional de Comédia em 1963, com texto traduzido pelo poeta Manuel Bandeira, o qual, por sua vez, considerava Brecht como o único dramaturgo moderno comparável a Shakespeare, tendo afirmado que “*O círculo de giz* tem, pela profundidade de pensamento, pela solidez da estrutura, pela beleza formal, pela extraordinária vida insuflada às personagens, a grandeza shakespeariana” (BANDEIRA, 2002, p. 19).

Fernando Peixoto acredita que Brecht atingiu, com essa obra, o máximo de resultado em sua proposta de utilizar a parábola como demonstração da dialética marxista:

E realiza seus objetivos com um completo domínio da técnica narrativa, colocando, inclusive, a narração dos fatos, a lenda propriamente dita, como uma representação dentro da representação: a estória do círculo de giz caucasiano é diretamente relacionada à atualidade e desta interação dialética a obra atinge uma dimensão poética e humana das mais ricas e das mais nítidas: é a concretização de seu “humanismo marxista”. (PEIXOTO, 1974, p. 240)

Assim sendo, em termos de recepção da peça, não existem registros de críticas negativas acerca do texto, tampouco das encenações; ao contrário, os críticos lhe tecem apenas elogios quanto à estética e conteúdo.

Segundo Rosenfeld, as primeiras obras de Brecht são marcadas pelo movimento expressionista, embora distanciadas do idealismo deste. O autor explica que em uma sociedade tida por criminosa, segundo a concepção expressionista, o criminoso, ao negar a sociedade, é por assim dizer puro. Nesta fase, Brecht não nega a burguesia por meio do proletariado, mas sim pelo homem à margem da sociedade (1986, p. 124).

Entre a fase expressionista do autor e sua fase mais madura situa-se o período em que Brecht se dedicou às peças didáticas, tais como *Aquele que disse sim* e *Aquele que disse não*, *A exceção e a regra*, *A decisão*, *Os Horácios* e *os Curácios*.

A última fase, a de peças como *A vida de Galilei*, *A boa alma de Setsuan* e a peça ora em estudo, entre outras, culmina com o *Pequeno Órganon*, no qual Brecht sintetiza sua concepção de teatro épico ou dialético, enquanto expressão teórica de sua maturidade artística.

Rosenfeld, que era contemporâneo de Brecht e que fugiu para o Brasil durante a guerra, discorrendo sobre o intervalo nazista, ensina que a vida teatral durante os doze anos do nazismo e seis da guerra jamais se extinguiu:

O prestígio do teatro era demasiado alto e amplo para que as suas instituições e os seus integrantes pudessem ser tratados de imediato com brutalidade muito manifesta. No entanto, boa parte dos maiores autores, parte menor dos encenadores e ainda mais reduzida dos atores (muito dependentes da língua alemã) abandonou a Alemanha. Pouco a pouco os palcos foram “gleichgeschaltet”, isto é, rigorosamente coordenados, de acordo com os preceitos do fascismo, e “depurados” de todos os

elementos “não-arianos” e politicamente duvidosos. Listas negras e queimas festivas de livros e textos atingiram também o teatro. (ROSENFELD, 1968, p. 134)

Neste período, explica o autor, a dramaturgia nacional-socialista destinava-se a exaltar a guerra, como força revitalizadora da nação, e a difundir a mística racial, assim como a fé na superioridade da cultura nórdica, argumentos repudiados por Brecht.

Em 1944 se dá a maior parte da produção literária de Brecht com a escrita da peça, majorado em razão das dificuldades apresentadas na criação dos protagonistas, Azdak e Grusche, uma vez que o autor considerava abstrata demais a bondade desta última, bem como sentia faltar ao primeiro um embasamento social para suas sentenças; tendo declarado, em seu diário de trabalho, que Azdak é “um revolucionário decepcionado que se faz de maltrapilho, como em Shakespeare os sábios fazem papel de tolos” (BRECHT, 2005, p. 345).

Entre os dramaturgos que seguem as tendências político-sociais de Brecht, deve ser destacado o desertor do exército nazista, Erwin Strittmatter, cuja primeira peça, *Katzgraben* – que trata dos conflitos humanos e sociais após a reforma agrária de 1947/49, na República Democrática Alemã – RDA – foi encenada pelo próprio Brecht (ROSENFELD, 1968, p. 130).

Depois da guerra, revela-se uma nova geração de dramaturgos alemães, dentre os quais Rosenfeld cita Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt e Peter Weiss, que mostram a influência nítida de Brecht em seus espetáculos (ROSENFELD, 1968, p.138).

Os quase quinze anos da frágil República de Weimar, especialmente os denominados *roaring twenties*, representam um ápice da vida cultural alemã, pela intensa produção em todos os campos artísticos. Muitos autores atingem sua

maturidade e se projetam em âmbito nacional e internacional. Aparecem numerosas obras tratando da guerra, cujos autores pertenciam tanto à ala conservadora (Ernst Junger, Ernest Von Salomon, Otto Flake), quanto à ala de extrema esquerda (Anna Seghers, Lion Feuchtwanger, Arnold Zweig, Bruno Traven, Otto Maria Graf, Hans Fallada). Descreve-se a Alemanha dos anos da inflação, a vida mísera da gente miúda, angustiada pelo espectro do desemprego e as perturbações camponesas decorrentes da crise econômica, além das conspirações contra a República.

A dramaturgia do pós-guerra, não raro influenciada por Brecht, encontrou cedo representantes vigorosos nos dois suíços Max Frisch e Friedrich Dürrenmatt, ambos também narradores de valor. Também influenciado por Brecht e, em certa fase, por concepções do teórico francês Antonin Artaud, é a dramaturgia de Peter Weiss que alcançou êxito internacional com suas peças *A perseguição e o Assassínio de Jean Paul Marat...* e *O interrogatório*. Na RDA a influência de Brecht é avassaladora. Distinguem-se entre os dramaturgos Hedda Zinner, Erwin Strittmatter, Helmut Baiert e, sobretudo, Peter Hacks, um dos mais brilhantes dramaturgos de ambas as Alemanhas, que procura desmistificar os mitos reacionários (ROSENFELD, 1993, p. 166).

A partir do final do século XIX quase todos os diretores, de Vsévolod Meyerhold a Reinhardt, e os grandes dramaturgos, mormente Brecht, Claudel e Wilder tiveram como fonte de inspiração a arte japonesa e chinesa.

O teatro asiático é sobretudo um espetáculo de arte visual, plástica, coreográfica e pantomímica, movido pela música, de forma que a importância do texto reside em apenas apoiar as outras artes. No que diz respeito ao teatro Nô, especificamente, tem-se que este clássico drama lírico do Japão, que influenciou fortemente Bertolt Brecht, é a combinação de várias formas de dança e pantomima.

Surgido no séc. XIV ou XV, o espetáculo se inicia com uma espécie de prólogo coreográfico, ocasião em que o ator coloca a máscara, querendo significar que a encenação está por começar.

Embora curta, explica Anatol Rosenfeld, a peça *Nô* tem caráter épico, já que a ação é geralmente recordada. Ademais, trata-se de várias peças sobre uma ação. O “enredo é poeticamente evocado e discutido pelos personagens e pelo coro; e os movimentos tornam-se comentários como que oníricos da ideia contida nas palavras” (ROSENFELD, 1994, p. 111). Cada personagem se apresenta a si mesmo, de modo que a exposição é de forma narrativa. Um coro ao lado e músicos no fundo acrescentam outros comentários à ação.

Esses elementos manifestam-se, mais tarde, no teatro clássico popular do Japão, o Kabuki (a partir dos séculos XVII/XVIII), no qual é típica a ruptura da ilusão pelo burlesco, quando, por exemplo, os atores passam a se chamar por seus nomes reais em plena atuação, ou os ajudantes aparecem no palco para dispor acessórios ou assistir os atores, interrompendo a cena. Esse desdenhar da ilusão dramática é característico do Kabuki.

Assim, o Kabuki tem estrutura épica; também porque, embora os atores pronunciem o diálogo, é o “coro-narrador que exerce variadas funções” – à semelhança do que se verifica na peça *O círculo de giz caucasiano* – tais como representando a voz da consciência ou na função de comentador.

Ainda, “o Kabuki, ao imitar os bonecos, desenvolveu um estilo de desempenho que é a imitação de uma imitação”, quando o ator narra e comenta um evento passado com movimentos do títere, “apoiado por um operador que parece manipulá-lo”. Assim o fazendo, a própria pantomima distancia os eventos “pelo forte contraste dos movimentos irrealis”. Outra característica é a interrupção, quando

subitamente os atores ficam “petrificados em posições fantásticas [...] compondo quadros cuja imobilidade serve como ponto de exclamação” (ROSENFELD, 1994, p. 112-113).

Quanto aos gestos, tanto os teatros clássicos do Japão como os da China e da Índia se distinguem pelo simbolismo de gestos rigorosamente codificados, extremamente formalizados e lentos, cuja convencionalização é acentuada pelo uso de máscaras.

Por fim, cumpre observar que Brecht aplicou as lições asiáticas sobretudo por meio do comportamento simbólico, anti-ilusionista por natureza, que estabelece modos cênicos de andar e de emitir a voz (falsete).

Inicialmente tem-se a considerar que o termo “historicização” foi introduzido no teatro por Brecht. Para ele, historicizar é mostrar um acontecimento ou uma personagem à luz de seu contexto histórico-social, que é efêmero, relativo e transformável. Esta estratégia, segundo o dramaturgo, levará o espectador à reflexão e compreensão de que sua própria realidade também é histórica, criticável e transformável.

Nessa linha, o autor situava a cena no período vitoriano, por exemplo, mas querendo falar do nazismo. Não se pode olvidar, outrossim, que Shakespeare já fazia isso, mas não usava este termo. Com tal recurso, na peça *A ópera dos três vinténs*, Brecht distancia a realidade de agora para o século XIX. De acordo com o autor e teórico alemão:

A historicização põe em jogo duas (ou mais) historicidades: a da obra em seu próprio contexto e a do espectador nas circunstâncias em que assiste o espetáculo: A historicização leva a considerar um determinado sistema social do ponto de vista de outro sistema social. A evolução da sociedade fornece os pontos de vista. (BRECHT, citado em PAVIS, 2011, p. 197)

Por acreditar na possibilidade de transformação social, mostra em cena que nada é natural ou imutável e que a realidade é uma construção cultural, historicamente determinada. Historiciza, assim, a experiência humana.

Igualmente, Patrice Pavis, em seu *Dicionário de teatro*, aduz que “o recurso essencial da historicização é o distanciamento. O espectador “distancia” a representação teatral, mas também a sua própria realidade referencial” (2011, p. 197). Cumpre, aqui, diferir historicismo de anacronismo, na medida em que este corresponde a um erro cronológico, atitude ou fato que não está de acordo com sua época. Segundo o autor, em *A encenação contemporânea*, a historicização é exatamente o contrário da reconstituição arqueológica:

Consiste em representar a peça do ponto de vista que é o nosso atualmente: situações, personagens, conflitos são mostrados na sua relatividade histórica. O encadeamento dos eventos da fábula é tal que reencontramos uma história que ainda nos diz respeito hoje em dia. (PAVIS, 2013, p. 276-277)

O teórico explica que esses procedimentos de reconstituição atualizantes, emprestados do lendário Berliner Ensemble, tornaram-se muito raros na prática contemporânea, não obstante terem sido frequentes nos anos de 1960, com Joan Littlewood ou Roger Planchon. Segundo o autor “falta todo um sistema coerente (porém pesado) de alusões que estabeleceriam as passarelas históricas entre as duas épocas” (PAVIS, 2013, p. 277).

Quanto ao aspecto histórico da obra, verifica-se que ação da narrativa interna se passa ora em Nukha³, ora na Grusínia, ora nas montanhas. Brecht desloca a

³ Até 1968 a cidade de Shaki, situada no noroeste do Azerbaijão e no sul da cordilheira do Cáucaso maior, chamava-se Nukha.

ação inteira para o Cáucaso⁴. Isso porque o texto faz referências a alguns acidentes geográficos, tais como as “geleiras do Yanga-Tau⁵”, rio Sirra, lago Urmi⁶ e cidades como Tiflis⁷, Nukha.

A esse respeito, Christine Röhrig e Samuel Titan Jr elucidam que “a alusão era bastante óbvia, pois a cordilheira marcara o limite do avanço hitlerista sobre a Rússia soviética” (RÖHRIG; TITAN JR., 2002, p. 12). Datam daí, também, os meandros na solução do conflito quanto à posse das terras e os rumos na reconstrução pós-guerra da peça moldura e da história ambientada na Geórgia medieval da peça dentro da peça. O tempo da narrativa pode ser identificado pela contemporaneidade com a Guerra da Pérsia, época na qual a moeda era a Piastra⁸, comumente referida na obra. Período em que o Direito previa a pena de morte por dívida, em que os acusados ficavam acorrentados até irem para a forca. A justiça era itinerária, o direito era imposto “na curul de juiz, tendo a seu lado as traves de uma forca” (p. 276). Não havia Direitos Humanos.

De outro ângulo, é fundamental perceber o momento histórico no qual Brecht estava realmente inserido, tendo vivenciado os mais deploráveis episódios da história do século XX.

A recuperação alemã depois da catástrofe de 1945 foi difícil. Durante mais de uma década quase sem contato com o mundo exterior, oprimida por um regime que

⁴ Região da Europa oriental e da Ásia ocidental, entre o mar Negro e o mar Cáspio, que marca uma das fronteiras entre a Europa e a Ásia. Formada pela Federação Russa, Geórgia, Turquia, Armênia, Azerbaijão, Irã, entre outros países menores. Os territórios caucasianos, onde haviam sido criadas em 1917 as repúblicas socialistas da Geórgia, da Armênia e do Azerbaijão, foram, de julho de 1942 a janeiro de 1943, o teatro de uma vasta ofensiva alemã, cujo objetivo era o controle dos campos petrolíferos de Baku. Do fim da Segunda Guerra Mundial ao desmantelamento da União Soviética (URSS), os países do Cáucaso seguiram a história da URSS.

⁵ Janga ou Jangi-Tau é uma cimeira na parte central da Cordilheira do Grande Cáucaso. Encontra-se na fronteira de Svaneti (Geórgia) e Kabardino-Balkaria (Rússia).

⁶ O lago Úrmia é um dos principais lagos do Irã, na parte noroeste do país, no território do Curdistão.

⁷ Tbilisi, antigamente mais conhecida por seu nome russo, Tiflis, é a capital e a maior cidade da Geórgia.

⁸ Moeda do antigo Vietnã do Sul.

regulamentava severamente qualquer experiência renovadora, a cultura alemã – incluindo a literatura – levou anos para assimilar os valores criados na atmosfera mais livre do mundo. As novas gerações nem sequer conheciam as mais avançadas pesquisas literárias, cujas obras tinham sido queimadas (ROSENFELD, 1993, p. 159).

A obra de Brecht subverte o hegemônico drama psicológico intersubjetivo. O escritor de peças (*Stückeschreiber* – Brecht não gostava de ser chamado de dramaturgo) privilegia a reflexão crítica a respeito da sociedade contemporânea e nisso se diferencia.

Enquanto houver exploração do homem pelo homem, injustiça social, abuso do poder, miséria e violência, Brecht continuará sendo atual. O dramaturgo alemão objetivava desmascarar a moral pequeno-burguesa e desmistificar ideias obsoletas aceitas como verdades universais.

A encenação (*mise-en-scène*) é uma noção indispensável para se julgar a maneira pela qual o teatro é colocado em jogo. Apesar da confusão terminológica dentro do domínio linguístico inglês e francês, quanto aos conceitos de representação, espetáculo e encenação, Pavis os distingue da seguinte forma: a “representação” seria o objeto concreto, físico, empírico produzido pelos atores, o encenador e sua equipe de criação, não mais significando simplesmente a passagem do texto para o palco (como em André Antoine), mas, em um sentido mais moderno, a organização autônoma da obra teatral (como propõe Craig, originariamente), diferentemente de *performance*, como assinala Pavis, que se limita ao ambiente visual da cenografia e dos objetos; o “espetáculo”, por sua vez, é a representação de todos os tipos de manifestações; e a “encenação” é, assim, uma

representação feita sob a perspectiva de um sistema de sentido, controlado por um encenador ou por um coletivo (PAVIS, 2013, p. 3-5 e 15).

Partindo de uma acepção geral do termo mídia, para Pavis o teatro constitui uma mídia por excelência. Nesse sentido, a encenação “atualiza ou reatualiza práticas culturais, comunica aos espectadores sensações e sentidos, conserva, senão os textos ou ações, pelo menos suas interpretações materiais e espirituais” (PAVIS, 2013, p. 173-174).

Dessa forma, também, Brecht reivindica uma cena autônoma, não se interessando pela simples passagem do texto ao palco. “Para ele, a encenação não tem valor em si: é apenas o terreno de confronto entre a prática cênica e o material textual (a leitura crítica do texto)” (PAVIS, 2013, p. 18-19). No que remanesce, cumpre mencionar o termo teatralidade, o qual vem sendo empregado, explica Pavis, desde o diretor russo Nicolai Evrêinov e Meyerhold em oposição à textualidade ou literalidade⁹ (PAVIS, 2013, p. 47).

Quanto ao panorama da encenação no Brasil, em 2006, a montagem de *O círculo de giz caucasiano*, pela Companhia do Latão, estreou no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, lembrando os 50 anos da morte do dramaturgo Bertolt Brecht e sua importância e contribuição para a história da luta contra a opressão. A peça, dirigida por Sérgio de Carvalho, valorizou a força poética do texto original, tendo sido aproveitado o prólogo para discutir um problema nacional, qual seja, a ocupação de terra, questionando em que medida a ocupação é justa ou legal.

Sabe-se que a questão agrária é um problema antigo e pendente de solução no Brasil, decidido, em larga medida, na foice e na bala. Desalojando-se centenas

⁹ Embora pareça arriscado dissociar teatralidade de textualidade, já que muitas vezes a criação conjunta da cena e texto supera essa polarização.

de famílias, que ficam alijadas de seus humildes abrigos cobertos por lonas, a solução jurídica, ou não, geralmente é resolvida em favor dos latifundiários.

2 O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO E A TEORIA DO TEATRO

A peça *O círculo de giz caucasiano*, como outras de Brecht, também possui cunho didático, mas a mensagem aqui se manifesta indiretamente e, por vezes, de um modo ambíguo. A mediação estética, extremamente rica, disfarça a intenção do autor de transmitir valores político-sociais.

A peça é dividida em seis partes: 1 – O vale em questão, 2 – O menino de alto berço, 3 – A fuga para as montanhas do norte, 4 – Nas montanhas do norte, 5 – A história de um juiz e 6 – O círculo de giz.

Na obra, o ato, como unidade menor de uma ação, é substituído por uma sequência de cenas, contendo episódios de certo modo independentes entre si, cada qual com seu próprio clímax e todas elas apresentadas pelo narrador exterior à ação. Há nelas um conjunto de comentários projetados ou cantados pelo cantor/narrador, bem como falas dirigidas ao público ou aos personagens.

As encenações costumam durar duas horas, sendo a primeira dedicada à trama de Grusche (partes 2, 3 e 4, com recortes) e a última hora à trama de Azdak e o julgamento (partes 5 e 6). O prólogo geralmente é suprimido do contexto da apresentação, o que interfere sobremaneira na leitura da peça. Tal qual as encenações é a própria representação da peça dentro da peça. Isso porque, o personagem cantor informa: “São só dois episódios: duas horas” (p. 190). E quando perguntado “muito confidencialmente” pelo Delegado se não haveria possibilidade de encurtar um pouquinho, responde convicto: “Não mesmo” (p. 190).

A esse respeito, e não necessariamente à peça em comento, Bertolt Brecht, enquanto teórico, aduziu em seu *Pequeno Organon para o Teatro*, no Enunciado 67: “Devemos, pois, contrapor cuidadosamente as diversas partes da fábula, dando-lhes

uma estrutura própria, a de uma pequena peça dentro da peça” (BRECHT, 1978, p. 128-129).

O paradigma do qual Brecht se vale (entendido como demonstração de uma realidade) é semelhante à parábola, forma predileta do autor, que a adota na obra em estudo em sua parte central. A disputa pela guarda da criança é, em verdade, uma imagem destinada a respaldar a solução de um problema apresentado na moldura que enquadra a parte central: a quem deve pertencer a terra? Àqueles que perderam sua posse, por ocasião da guerra, ou àqueles que a ocuparam e lhe darão melhor finalidade? Na parte central, isto é, na própria peça, o conflito é quanto à maternidade, restando decidido em desfavor da mãe biológica.

Um aspecto a ser ressaltado da literalidade moderna, presente na teatralidade de Brecht, é a resignificação da alegoria. É de se bem ver que, no texto, a criança nada mais é do que uma alegoria da terra, ao passo que a disputa envolvendo o infante também revela uma alegoria sobre o conflito agrário. Isso porque, enquanto um colcós procurou se defender em retirada, o outro colcós fixou moradia na terra, defendendo-a de toda sorte de adversidades advindas de uma guerra.

Por outro lado, na moldura, o conflito é resolvido utopicamente de forma consensual, enquanto na peça interior, o conflito é resolvido por um juiz que faz justiça abdicando da lei e valendo-se de uma ética própria. Há, assim, uma lógica perfeita em Brecht, visualizada pela resignificação da alegoria, de forma que a criança está para a terra, assim como a decisão justa está para o consenso.

Antes de tratar do teatro épico, é oportuno fazer uma breve menção dos elementos da forma dramática, enfatizando-se a tríade: ação, diálogo e imitação ilusionista. São características essenciais da arte dramática: a forma fechada e

completa em si mesma, a ação que decorre no tempo presente, o embate intersubjetivo e o diálogo e, por fim, a ilusão da realidade, a mímese.

Sobre a relação de Brecht com a crise do drama, Szondi assim se manifestou:

O teatro deve retratar as relações entre os homens na época da dominação da natureza, mais precisamente: a “discórdia” dos homens por obra desse *gigantesco empreendimento comum*. E Brecht reconhece que isso implica a renúncia à forma dramática. Uma vez que se tornaram problemáticas as relações entre os homens, o próprio drama é posto em questão, já que sua forma as afirma como não problemáticas. (SZONDI, 2011, p. 115)

Consoante os ensinamentos de Brecht, publicados em *Notas sobre a ópera Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, (1978, p. 16), enumera as “principais modificações que ocorrem, ao passarmos de um teatro dramático para um teatro épico”, cujo esquema indica, em verdade, suas principais diferenças, que residem na forma de representar, na forma como ambos os gêneros agem sobre o espectador, como são apresentadas as cenas e como veem as possibilidades de mudança do homem.

Quanto ao papel do ator, na arte dramática, tem-se que o ator representa “atuando”. Assim, a cena “personifica” um acontecimento, envolvendo o público, provoca-lhe sentimentos, levando-o a viver uma experiência. O espectador vivencia o acontecimento, por meio do diálogo “que dava expressão lingüística a esse mundo inter-humano” (SZONDI, 2011, p. 24), podendo chegar à catarse, dominado pelo subconsciente. Já no teatro épico, o ator atua narrando. A cena narra um acontecimento e com as interrupções e as explicações do narrador. Faz-se com que o espectador dele se torne testemunha, mas, despertando-lhe a atividade, força-o a tomar decisões, proporcionando-lhe visão do mundo e atitude crítica, por meio do domínio do consciente, pode-se dizer que o teatro épico é anti-catártico.

Tal fato condiciona a segunda diferença, quanto ao comportamento do espectador, que no drama é um comportamento sugestionado, enquanto no épico, o espectador investiga. Assim, na arte dramática a cena é trabalhada com sugestões. Parte-se do princípio de que o homem é conhecido e que a natureza humana é imutável, de forma que o público identifica-se, em uma espécie de transe, magia, efeito hipnótico, nada se modifica. Peter Szondi ensina que as palavras ditas não são um enunciado do autor “tampouco é uma fala dirigida ao público. Este se limita a assistir ao que dramaticamente se pronuncia: silencioso, de mãos atacadadas, paralisado pela visão de um outro mundo” (SZONDI, 2011, p. 25). No teatro épico, por outro lado, a cena é trabalhada com argumentos; o espectador é impelido para uma conscientização; o homem é objeto de análise e suscetível de ser modificado e modificar. O caráter dialético faz com que o espectador estude, produza questionamentos, fazendo do homem objeto de investigação, considerando-se a transitoriedade e o caráter histórico.

A terceira diferença constitui na forma como são apresentadas as cenas. Na dramática, há um encadeamento causal das ações, uma tensão no desenlace da ação, em relação ao desfecho. Dispondo-se uma cena em função da outra; os acontecimentos decorrem linearmente. Fala-se na necessidade evolutiva, natura *non facit saltus*; (tudo na natureza é gradativo). Nesse sentido, Szondi ressalta: “No caráter absoluto do drama repousa igualmente a exigência de eliminar o acaso e apresentar encadeamentos motivados” (SZONDI, 2011, p. 28). No teatro épico, cada cena se desenvolve em função de si mesma. A tensão se dá no decurso da ação e os acontecimentos decorrem em curvas. Fala-se em teatro episódico; com cenas semi-independentes; tensão em relação ao desenvolvimento; narração fragmentária; interrupções visando prevenir a ilusão dramática; montagem; colagem; interrupções,

efeito v. Defende-se a possibilidade de saltos: *natura facit saltus*; (nem tudo na natureza é gradativo).

Finalmente, Brecht destaca a quarta diferença, respeitante à mutabilidade do homem. É que para a dramática o homem é imutável, o que se justifica pelo determinismo. A identidade do homem é fixa e estável, sua essência não muda. O pensamento determina o ser. O teatro dramático mostra o homem em seu caráter individual, como o homem responsável pelo seu destino. O teatro épico, por sua vez, defende a mutabilidade do homem e sua identidade fluída, a relatividade histórica como processo de mudança, a efemeridade e a transitoriedade. A realidade social está em processo de mudança e é capaz de alterar a consciência individual do homem, o qual é produto das forças sociais e age conforme a época, lugar, circunstância, classe, gênero.

No teatro do século XX, Paul Claudel foi um dos primeiros autores a empregar mecanismos tendentes a romper a ilusão, uma das características marcantes do teatro épico. São exemplos práticos da concretização dessa ruptura, que quer parecer improvisação: atores da cena seguinte que aparecem no palco durante a atuação da cena anterior para ajudar na transposição dos cenários, ou, indicações cênicas lidas pelo diretor ou pelos atores que sacam os textos dos bolsos.

Por outro lado, é certo que existe um certo prazer lúdico do autor ao brincar com as convenções teatrais e as próprias criaturas da obra. Nesse contexto, Luigi Pirandello propõe o jogo revelador entre a consciência da realidade e o desejo de desmascarar as convenções do teatro. Contudo, é somente nas obras de Brecht, Claudel e Thornton Wilder que prepondera o motivo didático, na aplicação dos recursos de distanciamento.

Anatol Rosenfeld, em seu *O teatro épico*, explica não ser tarefa fácil resumir a teoria do teatro épico de Brecht, de aproximadamente trinta anos; isso porque, em suas palavras, este “foi mais homem da prática teatral do que pensador de gabinete” (ROSENFELD, 1994, p.145). Demais disso, mostrava-se sempre disposto a renovar suas concepções visando obter um melhor efeito cênico. Chamava suas peças de experimentos, de forma que as foi aprimorando muitas vezes e, de consequência, reformulando sua teoria.

2.1 O TEATRO ÉPICO DE BRECHT

Foi a partir de 1926 que Brecht começou a falar de teatro épico, depois de abdicar do termo “drama épico”. Já em sua primeira peça *Baal* vislumbram-se fortes traços épicos. De igual forma, na peça *Um homem é um homem*, é apresentado, em uma espécie de entreato, um poema. Trata-se de um comentário dirigido ao público, diverso do prólogo e do epílogo apenas pelo fato de constar no meio da peça e interromper a ação.

Brecht opunha-se ao teatro aristotélico por duas razões principais: a primeira era o desejo de apresentar os fatores sociais determinantes das relações humanas, e não as próprias relações, e a segunda refere-se ao intuito didático do teatro brechtiano, capaz de esclarecer o público da necessidade de transformar a sociedade, ao mesmo tempo em que é capaz de ativá-lo a modificá-la.

Assim, a forma épica é, segundo Brecht, capaz de apreender processos para uma maior compreensão do mundo, sendo, para tanto necessário eliminar a rigorosa estrutura do encadeamento linear, substituindo-a pelo salto dialético. Isso porque,

essa estrutura em curvas propicia entrever a possibilidade de um comportamento diverso do adotado pelos personagens.

Continuando a amparar a pesquisa nos ensinamentos de Rosenfeld (1994), tem-se que inicialmente Brecht insurgiu-se contra o que chamava de “teatro culinário”, querendo significar o teatro de mero entretenimento; tendo passado a defender, ao depois, um palco que, mesmo oposto ao “ramo burguês de entorpecentes”, ainda assim visasse ao prazer do público.

Assim, o teatro, mesmo didático, não pode prescindir de continuar plenamente teatro e, como tal, divertido, até porque aduziu “não falamos em nome da moral, falamos sim em nome dos prejudicados” (ROSENFELD, 1994, p.151); não podendo haver divertimento mais profícuo que a atitude crítica em face das vicissitudes do convívio social. Tal efeito didático é suscitado por toda a estrutura épica das peças de Brecht e principalmente pelo efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*).

Em *Pequeno Organon para o Teatro* (Enunciado 1), Brecht (1978, p. 101) ratificou que “o objetivo dessa apresentação é divertir. Será sempre com este sentido que empregaremos o termo, tanto ao falarmos do teatro antigo como do moderno”. E mais adiante:

O teatro tem justamente de se precaver nesse caso, não vá degradar-se, o que certamente sucederá se não transformar o elemento moral em algo apazível, ou, melhor, suscetível de causar prazer aos sentidos. Tal transformação irá beneficiar, justamente, o aspecto moral. Nem sequer se deverá exigir ao teatro que ensine, ou que possua utilidade maior do que a de uma emoção de prazer, quer fisiológica, quer psicológica. (BRECHT, 1978, p. 101)

No Enunciado 24, o encenador pondera que “embora o teatro não deva ser importunado com toda a sorte de temas de ordem cultural que lhe não confirmam um

caráter recreativo, tem plena liberdade de se recrear com o ensino ou com a investigação” (BRECHT, 1978, p. 109).

Desse modo, na peça *O círculo de giz caucasiano*, Brecht faz severas críticas à guerra, bem como denuncia em diversas passagens a corrupção generalizada em diversos setores. Azdak diz: “[...] Os príncipes até que lutavam muito: lutavam pelos contratos de provisões de guerra!” (p. 266). E mais adiante:

Os príncipes afinal ganharam a guerra deles: receberam três milhões oitocentos e sessenta e três piastras em pagamento de uns cavalos que nunca foram fornecidos [...] Mais oito milhões duzentas e quarenta mil piastras pela manutenção de tropas que nunca foram recrutadas. (p. 267)

Assim, Brecht expõe que a corrupção existe de há muito e ela é sintomática, hoje nas obras públicas em geral, ontem com a guerra, visando o desvio de verbas por fraude.

Como visto, sob um enfoque estético-formal, Brecht renovou os padrões estéticos estabelecidos pela poética aristotélica, inaugurando uma nova poética. Sua teoria do teatro épico ou dialético é a síntese de diversas estéticas: expressionismo, teatro popular dos cabarés/ *sketches*) e cervejarias, o teatro de rua e o circo; teatro *agit-prop*, teatro chinês, teatro medieval, teatro elisabetano, teatro grego.

Argumenta que o teatro deve cumprir seu papel social no sentido de conscientizar as pessoas de que podem e devem intervir no rumo dos acontecimentos direcionados por forças hegemônicas.

Seu teatro épico ou dialético adota o princípio de *Umfunktionierung* (transfuncionamento), apropriando-se de elementos diversos ele lhes atribui uma nova função, o que, aliás, já se verificava com os formalistas russos.

Quanto aos princípios fundamentais da ópera, como visto, Brecht designou o teatro burguês de culinário: um teatro de evasão, escapista, atitude de pura fruição e de gozo imediato, enquanto mercadoria da indústria cultural, do qual o público compraria emoções e estados de embriaguez, destinados a ofuscar o juízo. Seu objetivo era elevar a ópera ao nível técnico do teatro moderno: um teatro anti-culinário, não aristotélico e épico. O realismo crítico brechtiano manifesta-se contra as instituições obsoletas e a moral hipócrita burguesa.

Em nota extraída de seu *Diário de Trabalho*, o autor revela: “10.4.44 – Trabalhando principalmente em *O círculo de giz caucasiano*. Interessante quanta coisa é destruída quando você se vê espremido entre “encomenda” e “arte”. Sem entusiasmo dramatizo nesse espaço vazio e incerto” (BRECHT, 2005, p. 217).

Acerca das transformações da sociedade e sua influência pelo teatro, em seu *Pequeno Organon para o Teatro*, Brecht, no Enunciado 24, escreveu:

Expõe aos construtores da sociedade as vivências dessa mesma sociedade, tanto passadas como atuais; mas fá-lo de forma que se possam tornar objetos de fruição os conhecimentos, os sentimentos e os impulsos que aqueles que dentre nós são os mais emotivos, os mais sábios e os mais ativos extraem dos acontecimentos do dia-a-dia e do século. (1978, p. 109)

Com Brecht, o homem é exposto como ser em processo de desenvolvimento, capaz de se transformar e também transformar o mundo. Assim, o fito principal do teatro épico é a revelação de que as mazelas do homem não são eternas, mas sim históricas, podendo por isso ser superadas.

Brecht buscava fazer da arte uma “empresa pedagógica”, destinando suas peças também ao público formado por não iniciados, apresentando-as em associações e escolas particulares, clubes juvenis e proletários, refutando o teatro

comercial. Assim, ele procurava transfuncionar a máquina teatral burguesa, substituindo-a por uma arte capaz de transmitir conhecimentos, lições morais e sociológicas.

Quanto à conversão do palco em tribuna, segundo Walter Benjamin (1994, p. 84), “Um teatro contemporâneo” (*Zeittheater*) sob a forma de peça-tese, com caráter político, parecia a única forma de fazer justiça a essa tribuna”, para o teórico:

[...] o teatro épico conserva o fato de ser teatro de uma consciência incessante, viva e produtiva. Essa consciência permite-lhe ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é no fim desse processo, e não no começo, que aparecem as “condições”. Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como condições reais, não com arrogância, como no teatro naturalista, mas com assombro. (BENJAMIN, 1994, p. 86)

Walter Benjamin esclarece que, diversamente de outros autores, que atacam de fora as condições em que vivemos, Brecht deixa seus personagens criticarem-se mutuamente, de modo mediado e dialético, contrapondo uns aos outros, em seus próprios elementos, de maneira lógica (BENJAMIN, 1994, p. 90).

Nesse diapasão, Brecht preocupava-se com a possibilidade de uma leitura conservadora da peça, especialmente do prólogo, tendo referido a esse respeito: “[...] o público/leitor é solicitado a não lançar-se *na fábula, como se fosse num rio, e a deixar-se à deriva, os acontecimentos isolados têm de ser interligados de tal forma que as funções sejam evidentes*” (BRECHT, 2005, p. 159).

Benjamin, que era amigo pessoal de Brecht, declarou que este acreditava que seu teatro “enfumaçado” (BENJAMIN, 1994, p. 88-89), cujos clientes habituais eram os proletários, poderia ter um impacto político tal, capaz de produzir mudanças sociais. Com tal objetivo, Brecht parte de uma atuação distanciada, na qual o objeto

(mundo e acontecimentos sociais) seja para o público suscetível de ser reconhecido ao mesmo tempo que lhe pareça estranho. Somente assim, para o teatrólogo alemão, o público poderia ser conduzido para o exterior de uma inércia social.

Segundo Brecht, para se obter a finalidade esperada com o teatro didático, é preciso, antes de tudo, que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês. Isso porque, esse êxtase provocado pela intensa identificação emocional, afigura-se a Brecht como uma das consequências principais da teoria da catarse, da purgação e descarga das próprias emoções suscitadas. Rosenfeld ensina que o público, assim purificado, sai do teatro satisfeito, convenientemente conformado, passivo, encampado no sentido da ideologia burguesa e incapaz de uma ideia rebelde (ROSENFELD, 1994, p. 148).

Quanto ao efeito de distanciamento ou estranhamento, Victor Shklovsky (1893-1984), formalista russo, desenvolveu o conceito e cunhou o termo “efeito de desfamiliarização ou estranhamento” – o *Ur-Verfremdungseffekt* e Brecht sintetizou o efeito V a partir desse conceito, rechaçando o termo alienação que se vê em algumas traduções. Ele escreve:

É condição necessária para se produzir o efeito de distanciamento que, em tudo o que o ator mostre ao público, seja nítido o gesto de mostrar. A noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, o que, em princípio, permite aos atores voltarem-se diretamente para o público. (BRECHT, 1978, p. 79-80)

Os efeitos V são meios deliberados de interrupção (rupturas narrativas), para mostrar os verdadeiros mecanismos da ação (as contradições das ações humanas),

ou o deslocamento de um elemento do seu contexto para fazer com que seja percebido na sua ausência.

Nesse sentido, discorrendo sobre Brecht, esclarece Rosenfeld:

A fim de obter tal “efeito de distanciamento”, isto é, de envolvimento emocional menor do espectador, começou a elaborar uma série de recursos “épicas”, destinados a impedir a “empatia” e a “identificação vivencial” exagerada. (ROSENFELD, 1968, p. 126)

Para efetivar a quebra da ilusão dramática e a mudança de percepção dos espectadores, Brecht elaborou um grande arsenal de técnicas, todas ligadas à concepção fundamental do teatro épico, entre elas a utilização de: tabuletas (para prefiguração da ação ou anúncio do nome das canções); projeção de filmes ou slides (imagens que explicitam a ação, a antecipam ou revelam suas contradições); *chansons*/canções/ cançonetes (melodias de baladas populares com letras satíricas que representam uma ideologia ou revelam as contradições da ação); a inserção do narrador (impedindo a ilusão teatral, o excesso de emoção, eliminando a quarta parede); falas desmentidas ou corrigidas pelos gestos; uso de técnicas anti-ilusionistas (para lembrar os espectadores que estão observando uma representação da realidade e não a própria realidade). Além disso, Brecht também deixava à mostra as engrenagens do fazer teatral. Usava palcos giratórios, bastidores móveis, esteiras rolantes, plataformas para ações simultâneas, tudo às vistas do público.

Tais elementos contribuem para cumprir a finalidade de sua arte ser capaz de transmitir lições sociológicas e morais, fazendo-se necessário eliminar as emoções vazias e a mera vivência das paixões, passíveis de identificação do público com os acontecimentos cênicos.

O próprio Brecht explica no enunciado 42: “numa reprodução em que se manifeste o efeito de distanciação, o objeto é suscetível de ser reconhecido, e parece, simultaneamente, alheio” (BRECHT, 1978, 42, p. 116).

Por meio do efeito de distanciamento, Rosenfeld esclarece que “o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis”, convence-se da necessidade de intervir de forma ativa e transformadora. A peça deve, portanto, representar determinado acontecimento na sua relatividade histórica, a fim de demonstrar a sua condição passageira (ROSENFELD, 1994, p. 151).

Dessa forma, no teatro épico, “a nossa própria situação, época e sociedade devem ser apresentadas como se estivessem distanciadas de nós pelo tempo histórico ou pelo espaço geográfico” (ROSENFELD, 1994, p. 151), como na peça em estudo, ambientada na Região do Cáucaso. Assim, a desfamiliarização da situação habitual, a ponto de se revelar a si próprio, conduz, por meio “do choque do não conhecer, ao choque do conhecer”. Portanto, assinala Rosenfeld, “tornar estranho é, ao mesmo tempo, tornar conhecido” (ROSENFELD, 1994, p. 152).

O teórico ensina que no teatro antigo o efeito de distanciamento ocorria por engano, uma vez que se acreditava que “pela distância era aumentada a grandeza e dignidade do herói” (ROSENFELD, 1994, p.152). Tal distanciamento tinha, portanto, um sentido contrário às lições de Brecht, visto este pretender suscitar a crítica do público/leitor e não o respeito do herói.

“Distanciar é ver em termos históricos”. Um dos exemplos mais usados por Brecht para exemplificar sua teoria sobre o distanciamento é o de Galileu fitando o lustre quando se pôs a oscilar. Galileu estranhou essas oscilações e foi em razão

disso que descobriu uma das leis da física. Nesse sentido, é a orientação, no Enunciado 44, do dramaturgo e teórico:

Para que todos estes inúmeros dados lhe pudessem parecer duvidosos, teria de ser capaz de produzir em si um olhar de estranheza idêntico àquele com que o grande Galileu contemplou o lustre que oscilava. As oscilações surpreenderam-no, como se jamais tivesse esperado que fossem dessa forma e nada entendesse do que se estava a passar. (BRECHT, 1978, p. 117)

O efeito de distanciamento procura produzir, anota Rosenfeld, aquele estado de surpresa que para os gregos se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento (ROSENFELD, 1994, p. 155).

Por fim, Brecht também recorre à técnica provocadora do paradoxal, aproveitando recursos da caricatura e do estilo grotesco, que consiste, nessa peça e em outras semelhantes, em contrapor, especialmente, legalidade e justiça. Assim, naturalmente, preconceitos se esvaem e danos já familiares, e por isso inconscientes, transformam-se em juízos e sentenças proferidas, desmascarando-os por meio de decisões ilegais (segundo o direito positivado), mas em harmonia com os princípios do supremo tribunal da consciência do povo (ROSENFELD, 1994, p. 171-172).

Antes de tudo, para se obter o almejado efeito de distanciamento, é necessário que se abdique de representar de modo tradicional (identificando-se totalmente com seu papel). De todos os recursos épicos, o mais substancial é a narração. “O ator épico deve ‘narrar’ o seu papel, com o *gestus* de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele” (ROSENFELD, 1994, p. 161).

À semelhança do Teatro Nô, na peça *O círculo de giz caucasiano*, o cantor/narrador desenvolve diversas funções, entre elas: pode representar a voz da

consciência de alguns personagens (de Grusche, por exemplo: “fiquei livre do fardo a que tão bem queria. [...] Fiquei livre, mas triste, como quem foi roubada e assim ficou sem nada”); seus pensamentos (“Se achar a casa do mano – pensou –, ele vai levantar-se e me abraçar [...]’) ou exercer a função de comentador, que toma para si o solilóquio dos personagens; ora informa o público sobre questões cronológicas, do entrecho e do ambiente (“Falsos pretextos, suspiros, suor e lágrimas em quantidade cada vez maior. E o seu menino cada vez maior a cada nova passagem da lua”); ele sabe o que os personagens sentem (“só sente o peso dele e quase nada mais”); além de orientar os atores com acompanhamento rítmico-musical.

Vale observar que o ator, narrando os acontecimentos, dissocia-se da personagem, relativiza seu tempo-espaço ideal, uma vez que, dirigindo-se ao público, ele abandona o espaço e o tempo fictícios da ação, valorizando o discurso por meio do gesto, da pantomima e da entoação.

Brecht criou esplêndidos personagens, apesar da tendência de elaborá-los simplificados e comuns, pois que para ele são as vicissitudes sociais, em que se veem envolvidos, que devem ser destacadas. Daí a importância que o autor atribui à fábula e ao desdobramento de suas ações, capaz de explicar as reações individuais, em função das condições sociais provenientes do comportamento individual.

Essencial é que o leitor ou o público perceba que

os mesmos personagens poderiam ter agido de outra forma, pois o homem, embora condicionado pela situação, é capaz de transformá-la. Não é só vítima da história; é também propulsor dela. Essa visão mais ampla nem sempre é a dos personagens, mas é facilitada ao público pela estrutura épica que lhe abre horizontes mais vastos que os dos personagens envolvidos. (ROSENFELD, 1994, p. 172)

Acerca disso, Brecht asseverou em seu Pequeno Organon para o Teatro, Enunciado 65: “Tudo depende da fábula, cerne da obra teatral. São os acontecimentos que ocorrem entre os homens que constituem para o homem matéria de discussão e de crítica, e que podem ser por ele modificados” (BRECHT, 1978, p. 128).

No que tange à utilização da fábula na encenação contemporânea e a prática significativa, entendida como a maior pluralidade possível de sentidos do texto, Pavis considera que “a questão (brechtiana) da fábula, estabelecida em função daquilo que o espetáculo faz a peça dizer, raramente se coloca hoje em dia, pois a encenação não procura mais impor sua leitura, preferindo, entretanto, abrir a peça a diversas interpretações” (PAVIS, 2013, p. 299-300).

E o teórico continua:

A dificuldade em contar, até de dar coerência a um texto numa época de desconstrução, conduz muito os mestres da interpretação a abandonar qualquer tentativa de contar uma história pela crença de simplificar a realidade. Somente aqueles que ainda se perguntam – ou mais uma vez – qual foi o sentido que o autor se esforçou por construir, serão capazes de contar uma história e de construir o espetáculo sobre a estrutura narrativa que dela resulta. (PAVIS, 2013, p. 300)

Pelo exposto, verifica-se que para pôr em prática seu teatro épico, Brecht exige uma perfeição extraordinária do ator.

Um dos recursos mais importantes do distanciamento é o de o autor se dirigir ao público por meio do cantor e do coro. Assim, geralmente a música assume nas obras de Brecht a função de comentar o texto, de se posicionar frente a ele e acrescentar-lhe novas percepções. O objetivo não é intensificar a ação, mas neutralizá-la, interrompendo o encantamento.

Na peça *O círculo de giz caucasiano*, o personagem cantor na maior parte das vezes narra ou declama as cenas, cantando por apenas três vezes, uma quando o governador é capturado, outra quando Azdak é nomeado juiz e outra após o julgamento de Ludowica. Grusche canta fugindo em direção às montanhas do norte, quando batiza Miguel e também quando responde a Azdak porque não queria o filho rico; os convidados cantam, dirigindo-se ao público, na celebração do casamento de Grusche, e Azdak também canta, ajudado por Schauwa, quando se entrega e antes de se tornar juiz. Há, ainda, um coro.

Algumas músicas são dirigidas “diretamente ao público”, evidenciando “as falhas do mundo narrado”. Outras canções se destinam “tanto ao público como aos outros personagens”. Outros, assinala Rosenfeld, “não têm relação direta com a ação, servem apenas para reter o fluxo dramático” (ROSENFELD, 1994, p. 160).

Acerca disso, Bertolt Brecht asseverou: “O gesto geral de mostrar, que sempre acompanha o objeto que está a ser mostrado em particular, é realçado por meio de apelos musicais dirigidos ao público nas canções” (BRECHT, 1978, p. 131).

Ao longo do desenvolvimento da peça *O círculo de giz caucasiano* há um coro e um recitante, que ora cantando (p. 196), ora declamando, comentam a ação ou exprimem os sentimentos que agitam a alma das personagens. Para Manuel Bandeira, em sua apresentação do livro, são nestas passagens que se revela o grande poeta que foi Bertolt Brecht.

Desse modo, o papel do cantor, como narrador e também mediador da trama, é central para o caráter épico da peça, cuja função primordial é explicitada pelo próprio Brecht, em seu *Diário de Trabalho*:

O círculo de giz caucasiano usa a ficção segundo a qual o cantor encena a coisa toda, i.e., ele chega sem os atores; as cenas são apenas representações dos principais episódios de sua história. Mesmo assim, o ator deve atuar como se fosse o diretor de uma companhia: golpeia o assoalho com um martelinho antes das entradas; deixa claro que em certos pontos está supervisionando as ações, aguardando sua próxima deixa etc. Isto é necessário para evitar os efeitos embriagadores da ilusão. (BRECHT, 2005, p. 231-232)

Ademais, a construção do personagem cantor é essencial para a tessitura da narrativa. Já no primeiro quadro, ele anuncia que tradição e renovação se reencontrarão no curso da peça que ele apresentará: “Esperamos que sintam a voz do velho poeta ecoando também à sombra dos tratores soviéticos. Talvez não seja muito certo misturar vinhos diferentes, mas a sabedoria antiga e a nova combinam perfeitamente” (p.189).

Outra passagem merecedora de comentários é mencionada pelo próprio Brecht, em seu *Pequeno Organon para o Teatro*, (Enunciado 71):

Identicamente, no *Círculo de giz caucasiano*, o modo frio e indiferente com que o cantor canta, ao descrever o salvamento da criança pela criada, apresentando no palco sob a forma de pantomima, põe a nu todo o horror de uma época em que a maternidade se pode transformar em fraqueza suicida. (BRECHT, 1978, p. 131-132)

Assim, a presença do cantor-narrador – citado também nas rubricas (“*Quando o cantor retoma a narrativa, o Soldado Simon Chachava sai correndo atrás de Grusche*” (p. 195) – provoca uma ruptura que levará ao distanciamento, tanto do ator em relação à personagem, como do público em relação à história representada, a exemplo do que ocorre na canção pela qual se anuncia a entrada da protagonista, Grusche Vachnadeze:

Cantor – Tranquila está a cidade.

Pombos arrulham na praça da igreja.

Um soldado da guarda do palácio

diz piadas a uma jovem criada

que traz do rio uma coisa embrulhada.

Grusche Vachnadze, uma rapariga da criadagem, aproxima-se do pórtico do palácio, sobraçando um embrulho de grandes folhas verdes. (p. 193)

Quanto à representação da peça, verifica-se que boa parte do cenário é sugestionada pelas próprias canções, que colaboram descrevendo o espaço cênico.

Cantor – Quando Grusche Vachnadze chegou ao rio Sirra,

Já o menino pesava e era duro fugir.

Os músicos – A aurora cor-de-rosa sobre os milharais

para quem não dormiu, é até fria demais.

Tinem latas de leite nas granjas, das quais

sobe a fumaça, com ameaças infernais

para quem foge. E com quem o menino vai,

só sente o peso dele e quase nada mais.

Grusche para diante de uma granja. (p. 219-220).

Desse modo, ao contrário do teatro dramático, em Brecht, a música contribui decisivamente, seja provocando o distanciamento do espectador da cena, seja funcionando como narrador ou voz da consciência. Assim, ao sugerir o anoitecer, a representação poderá prescindir da iluminação ou outros recursos que recriem um efeito natural de pôr do sol para apenas sugerir-lo.

Assim, Paul Claudel, citado em Rosenfeld, refere, em definitivo, que a música tem na obra de Brecht uma função autônoma, acrescentando comentários independentes aos eventos cênicos, bem como servindo de apoio para a interrupção da ação, como um verdadeiro ator (ROSENFELD, 1994, p. 142).

Entre a lenda e o prólogo existe uma vinculação orgânica. É por intermédio do cantor popular – que relata a estória até o fim, intervindo constantemente, não apenas entre uma cena e outra, mas, às vezes, também dentro da própria cena, dirigindo-se diretamente ao público, chegando a traduzir sentimentos e pensamentos que os personagens em muitos momentos não conseguem exprimir, ou comentando e narrando seus fatos – que Brecht relata o sentido do texto.

Acerca do *gestus* social e a necessidade de mostrar, na atuação e representação do ator, Brecht ensina:

Não escondam o palco/ Recostando-se para trás, deixem o espectador notar/ Os preparativos que transcorrem/ Sutilmente planejados para ele, ele vê/ Uma lua de latão flutuando, um telhado de ardósia/ Sendo trazido. Não lhe mostrem demais. / Mas mostrem! E, amigos, deixem-no consciente de que/ Vocês não são mágicos, mas operários. (BRECHT, citado em DAWSEY, 1999 p. 21)

Partindo-se de uma reflexão sobre uma atuação pautada nas técnicas propostas por Bertolt Brecht, cumpre ressaltar, mais uma vez, as colocações de Rosenfeld:

É extraordinária a economia e a reserva do jogo géstico. Um passo pode significar uma jornada inteira, o levantar de uma mão, um drama pungente, um ligeiro voltar da cabeça, uma recusa terrível. A codificação do gesto lhe dá ampla função narrativa. Mais do que apoiar o diálogo, o gesto lhe acrescenta um comentário épico. (ROSENFELD, 1994, p. 114)

No que tange à atuação dos atores, Brecht preconizava que dentre os maus hábitos nos teatros está o fato de a “estrela” se sobressair, em relação aos demais atores, porque se serve destes. Assim,

Para que todos possam gozar desta vantagem, e para beneficiar a fábula, os atores deviam trocar os papéis entre si nos ensaios, de modo que todas as personagens tivessem possibilidade de receber umas das outras tudo aquilo de que necessitam reciprocamente. (BRECHT, 1978, 59, p.123)

E, ainda, explica, no Enunciado 60, que o ator deverá decorar todas as conjecturas que o teatro lhe tiver suscitado. “Mas é sobretudo em função do tratamento que as outras personagens lhe dispensarem que fica a conhecer melhor a sua personagem” (BRECHT, 1978, p.124).

Cumprido, de imediato, apresentar o conceito de *gestus* como preconizado por Brecht:

Gestus não significa mera gesticulação. Não se trata de uma questão de movimento das mãos, explicativos ou enfáticos, mas de atitudes globais. Uma linguagem é *Gestus* quando está baseada num gesto e é adequada a atitudes particulares adotadas pelo que a usa em relação aos outros homens. (BRECHT, 1967, p. 77)

Assim, as relações sociais expressas por atitudes constituem o *gestus*, isto é, a forma, no convívio social, como as pessoas se manifestam e como se inter-relacionam. Trata-se de um complexo de elementos gestuais, com o corpo, a entoação e a expressão fisionômica.

Nesse diapasão, Brecht complementa:

Ao representar, o ator deve fazer que a todos seja completamente evidente o fato de “já no princípio e no meio saber o fim”, e deve “conservar, assim, uma representação viva, narra a história da sua personagem, mostrando saber mais do que esta e, apresentando o agora e o aqui não como uma ficção que é possível as regras de representação, mas sim, tornando-os distintos do ontem e do algures. (BRECHT, 1978, p. 119-120)

Assim, o épico, porque mais propício, geralmente está ligado às questões de cunho coletivo, como divergências políticas, conflitos sociais, contradições, entre outros. Todavia, Rosenfeld lembra que até mesmo as manifestações aparentemente privadas costumam situar-se no âmbito das relações sociais (ROSENFELD, 1994, p. 163).

O tema é melhor elaborado por Rosenfeld, que exemplifica o conceito sintetizado por Brecht:

Um homem que vende um peixe, a mulher que seduz um homem, a polícia que bate no pobre – em tudo isso há “gestus social”. A atitude de defesa contra um cão adquire gestus social se nela se exprime a luta que um homem mal trajado tem de travar contra um cão de guarda. Tentativas de não escorregar num plano liso resultariam em gestus social se alguém, ao escorregar, sofresse uma perda de prestígio. “O gestus social é aquele que nos permite tirar conclusões sobre a situação social”. (ROSENFELD, 1994, p. 163)

Bertolt Brecht, por sua vez, em seu *Pequeno organon para o teatro*, elucida e ilustra o tema, no Enunciado 66, assim referindo: “Cada acontecimento comporta um “gesto” essencial. Richard Gloster corteja a viúva da sua vítima; por meio de um círculo de giz é descoberta a verdadeira mãe da criança” (BRECHT, 1978, p. 128).

E no que diz respeito aos movimentos em cena, arremata que “há que alcançar a necessária beleza, principalmente através da elegância, da elegância com que são apresentados e expostos ao olhar do público todos os elementos que constituem esse ‘gesto’” (BRECHT, 1978, p. 128).

Para atingir o desejado efeito de distanciamento, menciona Rosenfeld, também pode-se recorrer a elementos coreográficos e circenses. Assim, o advogado principal de *O círculo de giz caucasiano* é ironizado pela maneira acrobática de se comportar:

Na cena do tribunal, antes de iniciar sua arenga, aproxima-se do juiz com saltos elegantes, graciosamente grotescos, executando uma mesura que por si só é um espetáculo e cuja retórica é uma paródia à retórica barata do seu discurso. (ROSENFELD, 1994, p. 163)

Outro exemplo extraído da obra é quando o Sargento, cortejando Grusche, oficialmente lhe comunica querer ter um filho com ela. Na rubrica consta “*Grusche dá um pequeno grito*” (p. 222). Na encenação de 1958, Käthe Reichel, no papel de Grusche, dá um grito mudo, com a mão na boca.

A camponesa, ao receber em casa o sargento e os cavalarianos, segue as orientações da rubrica: “*A camponesa inclina-se numa profunda saudação*” (p. 225) e depois “*continua a fazer curvaturas intermináveis*” (p. 225), até que “*caindo subitamente de joelhos*” (p. 225) confessa tudo, sem a menor necessidade, implorando para que não ponham fogo em sua casa.

Assim também, “*Azdak, com o andar inconfundível do Grão-Duque*” (p. 264), quando representa o acusado no julgamento simulado que definirá o novo juiz, do qual, aliás, resulta nomeado, ao fim, o próprio réu: “*Ordeno a Vossa Meritíssima que dê prosseguimento ao interrogatório*” (p. 266).

Para visualizar melhor o gesto demonstrativo, é mister imaginá-lo tornado explícito. Rosenfeld o exemplifica na figura de um ator fumando um cigarro:

Salienta, talvez, que se observa a si mesmo na execução do gesto; surpreende-se ante a própria atuação, elogia com um olhar um gesto graciosos; sorri satisfeito porque chorou bem e se comporta um pouco como os mágicos no teatro de variedades. [...] Ademais, atua como se narrasse tudo na voz do pretérito, recorrendo à memória e mostrando esse esforço para lembrar-se. Nos ensaios da sua companhia (Ensemble de Berlim) [...] Brecht muitas vezes fez os atores recitarem seus papéis na forma narrativa, isto é, na terceira pessoa do pretérito, juntamente com as rubricas e na forma indireta. (ROSENFELD, 1994, p. 164)

No que tange às individualidades dos personagens de Brecht inseridos no campo da coletividade, cumpre referir um registro de Eric Bentley:

De qualquer maneira, os melhores personagens de suas peças são individualidades no sentido perfeitamente convencional. Apresentam a mesma qualidade dos personagens das literaturas “burguesa” e “pré-burguesa”. Sejam quais forem suas intenções e racionalizações, Brecht não é um coletivista fanático que não consegue ver árvores individuais dentro do bosque social. (BENTLEY, 1991, p. 321)

Outrossim, Brecht, no Enunciado 73, defende que

A arte, quando espelha a vida, fá-lo com espelhos especiais. A arte não deixa de ser realista por alterar as proporções, deixa-o, sim, quando as altera de tal modo que o público, ao utilizar as reproduções, na prática, em ideias e impulsos, naufraga na realidade. [...] A elegância de um movimento e a graça de determinada disposição coreográfica são, já, em si, efeitos de distanciação, e a invenção pantomímica é um precioso auxiliar da fábula. (BRECHT, 1978, p. 131-132)

A respeito das dificuldades com a construção da protagonista, Brecht declarou em seu *Diário de trabalho*:

15.6.44

De repente não me sinto mais satisfeito com Grusha no *Círculo de giz caucasiano*. Ela devia ser simples e se parecer com a louca Grete de Breughel, uma besta de carga. Devia ser teimosa e não rebelde, submissa e não boa, paciente e não incorruptível etc. etc. Esta simplicidade não deve de maneira alguma ser confundida com “sabedoria” (o conhecido estereótipo), mas é inteiramente compatível com uma inclinação prática e mesmo com uma certa astúcia e alguma percepção das qualidades humanas. Grusha devia, usando abertamente o atraso de sua classe como um distintivo, permitir menos identificação e assim impor-se objetivamente como num certo sentido, uma figura trágica (“o sal da terra”). (BRECHT, 2005, p. 229)

Isso se dá em razão de que a personagem acaba aprendendo a ser esperta diante do risco que corria, vendo-se obrigada a mentir diante das dificuldades, quando, por exemplo, mente a própria identidade, fingindo ser uma grande dama para tentar conseguir um abrigo no caravançar¹⁰, ou, ainda, recomenda a mentira à camponesa (“Por isso é melhor dizer que o filho é seu”) (p. 224), ou mente aos policiais antes de golpear o sargento (“É meu filho, é meu filho!”) (p. 226), tudo para fazer o bem.

Nesse diapasão, as ações da personagem deixam de ser uma atuação puramente sentimental e comovente, passando ao status de *gestus social*, já que seus gestos podem ser vistos não como gestualidades –, que, na concepção clássica do termo, segundo Patrice Pavis, é “um meio de expressão e de exteriorização de um conteúdo psíquico interior e anterior (emoção, reação, significação) que o corpo tem por missão comunicar ao outro” (PAVIS, 2011, p. 184) – mas como uma atitude que visa transformar o real.

E se suas ações podem ser consideradas um *gestus social* é porque nelas “[...] se revelam as manobras particulares dos homens, através das quais o homem individual é degradado ao nível de besta” (BRECHT, 1957, p. 79).

Esses personagens selecionados no recorte deste estudo, Grusche e Azdak, possuem diversas interpretações que não apenas as de um mero protótipo, que conduzem a um *gestus social*, anotado por Brecht como sendo “o gesto que é significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade” (BRECHT, 1978, p. 194).

¹⁰ Estalagem pública, no Oriente Médio, para hospedar as caravanas que viajam por regiões desérticas; caravançarái, caravancerá.

É que, de um modo geral, os personagens no teatro brechtiano, ao contrário do gênero melodramático, assumem posições secundárias ou mesmo apenas integrantes das massas, como os mendigos, os camponeses, as servas, os soldados.

A propósito da utilização de estereótipos, Pavis explica que embora esses não despertem interesse do ponto de vista da análise psicológica “O dramaturgo às vezes explora em seu benefício esta pobreza congênita dos estereótipos e dos clichês. Remetendo o espectador a um tipo de personagem já conhecido, ele ganha tempo para melhor manipular os cordéis da intriga” (PAVIS, 2011, p. 145). Assim, continua o autor, “Brecht serviu-se deste método para fazer o espectador conscientizar-se dos lugares-comuns ideológicos que o aprisionam” (PAVIS, 2011, p. 145).

A divisão da humanidade, observada nas obras de Brecht, é notadamente de ordem social e não simplesmente da essência humana. Em *O círculo de giz caucasiano*, a separação dos homens é lida sob o prisma da luta de classes: proletários e burgueses, oprimidos e opressores e outras correlações.

Assim, na obra, restam evidenciados diversos traços desses contrastes. Acerca da luta de classes: “Terceira Aia- Nina se preocupa mais que os patrões: ora até as lágrimas eles têm quem chore por eles” (p. 206). Mostrando opressores e oprimidos: “Cabeças-duras, ela já compreendeu. Que medozinho delicioso, vocês não acham?” (p. 222). Ricos e pobres: “Os fidalgos se lamentam e os da plebe estão contentes [...] Quem antes não tinha pão, já tem seu próprio celeiro. Quem esmolava migalhas, agora espalha dinheiro” (p. 277). Schauwa, sobre a repercussão do ato de contrição de Azdak, conta aos couraceiros: “Na rua dos Açougueiros ficaram com pena dele, na rua dos Sapateiros morreram de rir, e foi só” (p. 258). A relação

governante e governado, na canção cantada por Azdak: “Se o rei quer novas terras conquistar, o camponês dá a ele seus trocados. Se ao teto do Mundo ele quer chegar, as choupanas que fiquem sem telhados” (p. 259).

Outro ponto relevante de notar é que Brecht aborda, em diversas passagens, as consequências práticas da guerra na vida da gente comum. A título de ilustração cita-se o trecho em que Grusche, afamada, pede um pouco de leite a um velho camponês e este responde: “[...] Os senhores soldados, que estão lá na cidade, levaram nossas cabras. Se está querendo leite, vá pedir aos soldados!” (p. 211). Brecht analisa seus efeitos, sob a ótica do cidadão comum. Os convidados, com o fim da guerra, comentam: “Agora vai ser tudo como dantes. – Só que os impostos vão aumentar, para pagar as despesas da guerra” (p. 243). Azdak canta: “Perdida está a batalha, mas o preço dos elmos precisa ser liquidado” (p. 259).

Na mesma canção, Brecht critica a ignorância dos ricos e denuncia a fome e o desemprego:

Quem manda são os ricos, que não sabem
 Nem as botas sozinhos descalçar;
 não sabem contar nem de um até quatro,
 mas oito empregos sabem ocupar.
 Quem planta milho e sai para vender,
 Só acha gente querendo comer.
 Os tecelões esquecem os teares
 E perambulam sem o que fazer. (p. 260)

Assim, a divisão da humanidade, em Brecht, é notadamente de ordem social, parecendo, na adoção dicotômica de personagens (em bons e maus, proletários e burgueses, oprimidos e opressores e outras correlações), parecendo querer passar a ideia de que quanto maior a riqueza, maior a perversidade do homem.

Se a peça por sua estrutura se afigura épica, isso se dá mais fortemente em razão de seus fatores típicos, a exemplo do comentarista, do discurso voltado diretamente ao público, da interrupção por vezes violenta da ilusão, da mistura do estilo solene com o burlesco e cômico.

Ao lado da atitude narrativa, Brecht emprega de modo particular a ironia, como por exemplo quando da prisão do Governador:

Cantor – Até sempre, poderoso senhor!
 Tenha a dignidade de ir de cabeça erguida!
 Do palácio o acompanham os olhares de muitos inimigos!
 Já não vai precisar dos arquitetos: basta-lhe um carpinteiro.
 Não vai para nenhum palácio novo, vai para um simples buraco na terra.
 Dê mais uma olhadinha à sua volta, cego! (p. 198)

Ou, ainda, quando estava com a boca seca com medo de morrer, Azdak diz: “Está tudo acabado. Mas não vou dar a ninguém o prazer de me mostrar a grandeza humana” (p. 279).

Outro recurso é a paródia, de vez que, enquanto inadequação entre forma e conteúdo, acaba tornando estranhos o texto e os personagens, ampliando a compreensão do público/leitor por meio do não familiar.

Ainda, um dos recursos mais importantes de Brecht, no âmbito literário, é o cômico, muitas vezes levado de forma paradoxal, “O cômico por si só, como foi demonstrado por Bergson (*Le Rire*), produz certa “anestesia do coração” (BERGSON, citado em ROSENFELD, 1994, p. 157). É de se bem ver que o recurso cômico ligado ao elemento didático resulta em sátira, técnica que ridiculariza um determinado tema, com o objetivo de provocar transformações, cuja presença é marcante em Brecht.

Entre as técnicas satíricas mais utilizadas verifica-se o grotesco. Nesse sentido, o exagero (hiperbolização) é efetivamente um dos sinais característicos do grotesco. Aliás, a própria essência do grotesco é tornar estranho pela associação do incoerente, do díspar, do inconciliável. Brecht, porém, vale-se de tal recurso a fim de tornar o mundo desfamiliar e, assim, explicar e orientar, lembrando que o estranhamento não é necessariamente grotesco. É importante observar, contudo, que este grotesco, ligado ao absurdo e ao *nonsense*, não foi teorizado pelos críticos da literatura ainda.

Aliado a isso está o fato de a história da literatura ser permeada de impressões negativas sobre o Direito e a realidade na qual ele se apresenta. Assim, no que tange à obra ora examinada, logo no início da história de Azdak, este menciona ao Grão-duque: “Já ouvi dizer que o presidente de um tribunal soltava peidos altíssimos, em pleno mercado, só para mostrar que tinha opinião própria e era independente” (p. 254). O trecho exalta, de forma grotesca, uma crítica à pretensa supremacia do poder judiciário, em defesa da prerrogativa de independência, perante os poderes executivo e legislativo.

Mais adiante, em uma passagem de humor sarcástico, vendo o juiz anterior dependurado na forca, Brecht critica a magistratura, por meio de Azdak, dando a entender se tratar de uma classe corrupta e não dada ao trabalho: “-‘o juiz está aí.’ É uma resposta que na Grusínia ainda não tínhamos ouvido” (p. 258).

Mas Brecht também critica os demais poderes, como se vê na cena em que o Príncipe gordo apresenta seu sobrinho com vistas a ocupar o cargo de juiz da comarca: “Eu lhes trago aqui o nosso querido Bizerían Karbéki, meu sobrinho, uma pessoa de muita capacidade, para ser o novo Juiz... Mas, como eu sempre digo: quem decide é o povo!” (p. 262). Com isso, Brecht desnuda o nepotismo e a

demagogia, ainda tão presentes nos três poderes do Estado, executivo, legislativo e judiciário.

Ao ser nomeado juiz pelos cavalarianos, estes obrigam Azdak a sentar na cadeira de juiz, o qual reflete: “Se os juízes sempre foram uns vagabundos, por que é que um vagabundo não pode ser juiz também” (p. 267). Eis a ideia do personagem sobre a magistratura.

Comentando as sentenças, as palavras do cantor em conjunto com os músicos:

Ai, não há boa sentença
 Barata como se pensa,
 E uma sentença mais cara
 Também nem sempre compensa.
 O direito é como um gato
 Metido dentro de um saco.
 Por que pedir a um terceiro
 Para nos fazer justiça,
 Quando, por pouco dinheiro
 Azdak também faz isso? (p. 270-271)

Nesse contexto, também, verifica-se o uso de contrastes, por Brecht, os quais são colocados lado a lado, muitas vezes, sem elo lógico. Assim, por exemplo, ricos e pobres (na rubrica):

Cantor – Era rico como Crespo. Tinha uma linda mulher. E tinha um filho cheio de saúde. Na Grusínia nenhum outro governador tinha tantos cavalos em sua estabulação [...] Ele sabia aproveitar a vida”
[...] surgem mendigos e pessoas pedindo coisas: crianças magras, aleijados, mãos sacudindo petições no ar. Atrás deles vêm dois Soldados de couraça, e logo a seguir o Governador com a família, ricamente vestidos. (p. 190-191)

No casamento de Grusche, o Monge confessa: “É uma tarefa muito sedutora para um artista: ao mesmo tempo, marcha nupcial e marcha fúnebre, uma bem alto e a outra bem baixinho” (p. 242).

Em um primeiro momento esses contrastes parecem mera antítese, mas, em verdade, a antítese também é grotesca, na medida em que Brecht consegue fazer uma junção do irreconciliável.

Entre os recursos cênicos e cênico-literários, distinguem-se títulos, cartazes e projeções de textos, os quais comentam a ação e esboçam o pano de fundo social. Acerca disso, Rosenfeld pondera: “Se Brecht tende a teatralizar a literatura ao máximo – traduzindo nas suas encenações os textos em termos – por outro lado procurou também “literalizar” a cena” (ROSENFELD, 1994, p. 158).

Há de se mencionar, ainda, o frequente uso da máscara e o estilo de movimentação, inspirados em Meyerhold, no teatro asiático e na “*Commedia dell’Arte*”. Rosenfeld anota que em *O círculo de giz caucasiano*, os personagens surgiam com deformidades no nariz, orelhas, cabeça, queixo, produzidas por meio de máscaras parciais que mostram apenas as distorções, como na *Commedia dell’Arte*; mas as deformações brechtianas, observa o autor, atingem, quase sempre, só as classes superiores (ROSENFELD, 1994, p. 153).

Além disso, partindo de Mikhail Bakhtin (2013), é possível atribuir uma significação profunda para tais “deformações”. E, neste ponto, é possível se aferir uma ressignificação da alegoria, à medida que as imagens do grotesco dessas pessoas não são apenas destronadas, mas também renovadas.

Quanto ao uso de máscaras nas encenações da obra, o próprio cantor, antes da execução da peça adverte: “Desta vez é uma peça com canções, e nela toma

parte o colcós quase inteiro. Trouxemos também máscaras, como antigamente” (p. 189).

Ratificando a teoria, em seu *Pequeno Organon para o Teatro*, (Enunciado 42), Brecht ensina:

O teatro antigo e o teatro medieval distanciavam as suas personagens por meio de máscaras representando homens e animais; o teatro asiático ainda hoje utiliza efeitos de distanciamento de natureza musical e pantomímica. Tais efeitos de distanciamento tornavam, sem dúvida, impossível a empatia e, no entanto, a, técnica que os permitia apoiava-se, ainda mais fortemente do que a técnica que permite a empatia, em recursos sugestivos de natureza hipnótica. (BRECHT, 1978, p. 116)

O cenário, por sua vez, “é anti-ilusionista, não apóia a ação, apenas a comenta. É estilizado e reduzido ao indispensável”, podendo até mesmo contestá-la ou parodiá-la (ROSENFELD, 1994, p. 159). Aliás, Brecht, no Enunciado 57, explica: “Tanto as personagens como os elementos cênicos devem apenas despertar a atenção do público, em lugar de arrebatá-la” (BRECHT, 1978, p. 123).

Assim, na exibição da peça pelo Ensemble em 1958, o palco era curvado querendo significar as longas distâncias percorridas pelos personagens em fuga e em perseguição até as montanhas. As paredes das poucas choupanas representadas na peça eram feitas de madeira rústica. Havia a trave para o enforcamento e a cadeira do juiz, tudo com uma estrutura muito simples e retilínea.

Por fim, no que diz respeito às projeções cinematográficas, Rosenfeld anota que seu escopo primeiro é “ampliar a visão universal em espaço e tempo”, realçando-a ao máximo; usadas, também, “para criar efeitos de simultaneidade e ilustrar textos do coro”; ao fim, também servem para visualizar o “monólogo interior” do personagem, tratando-se de um “recurso que acentua o processo narrativo” (ROSENFELD, 1994, p.142). Apesar disso, na obra estudada Brecht não faz uso

deste recurso cênico. Em *O círculo de giz caucasiano*, tais funções são substituídas mais fortemente pela presença do cantor/narrador.

Na obra, o personagem de Azdak tem uma epifania por ocasião do golpe. O governador é deposto e assassinado em um domingo de Páscoa. Contudo é derrubado por uma revolta de nobres. Não se trata de uma revolução, que altere a ordem social ou econômica, mas um golpe de Estado, uma troca de exploradores no poder.

A rubrica confirma, descrevendo como se deu o golpe:

Da porta da igreja, à esquerda, sai, a passos apressados, o Príncipe Gordo; detém-se e olha ao redor. Diante do pórtico do palácio, à direita, estão cavalarianos de couraça. O Príncipe Gordo olha-os e passa por eles devagar, fazendo-lhes um sinal; depois sai rapidamente [...] O palácio mudou de dono. (p. 195-196)

Os criados comentam que se trata de uma revolução dos nobres: “– Os príncipes armaram uma grande revolução: dizem que o Grão-Duque fugiu e todos os governadores vão ser executados” (p. 199).

Os fracos amoldam-se às convenções e circunstâncias: “*A guarda palaciana adere ao golpe*” (p. 198). Afinal, o cantor alerta que é o povo a grande vítima das disputas dos poderosos:

Quando desaba a casa de um graúdo,
São esmagados muitos dos pequenos [...]
A carruagem que se despenca no abismo
Leva com ela os cavalos suados. (p. 198)

Azdek, por sua vez, errônea e ingenuamente acredita que o Governador fora deposto por uma revolta popular. E em nome dessa utopia que acredita, vê-se obrigado a agir dentro dos parâmetros da boa-fé, no que entende como justo, ainda

que isso lhe custe a devida punição. Assim sendo, entrega-se pedindo uma condenação por ter dado fuga ao Grão-Duque.

Pedindo um rigoroso castigo, ele diz à Schauwa:

[...] Estamos chegando a uma nova era, que vai desabar em cima de você como uma tempestade, e você está perdido: os policiais vão sumir do mapa, pfft! Tudo vai ser pesquisado e descoberto. E todo mundo vai se acusar espontaneamente, porque do povo ninguém vai poder fugir. (p. 257)

Desse modo, ele acredita que a revolução tem legitimidade popular e, por isso, se entrega, mas, ao se entregar vê o juiz anterior degolado e percebe, e quem diz é o próprio Brecht, que não houve uma revolução popular, mas sim uma troca dos velhos por novos senhores. Azdak se arrepende e diz: “Nem sei mais o que eu vim fazer aqui...” (p. 261).

Nestas circunstâncias, ele se aproveita da situação e acaba sendo nomeado pelos couraceiros. E, a partir desse momento, Azdak percebe que aquele sistema não tem legitimidade e passa a ser um juiz anarquista; a tal ponto que ele usa a lei para deleite do próprio cóccix, isto é, ele senta em cima do código para julgar. E julga bebendo, julga de forma errática, julga completamente divorciado do sistema legal, de acordo com um critério de justiça contraditório, mas, ainda assim, com algum critério de justiça.

A epifania de Azdak, assim, revela-se na sua decepção “com o fato de que a derrocada dos velhos senhores não trouxera um novo tempo, mas sim um tempo de novos senhores” (BRECHT, 2005, p. 220), o que o inspira a continuar administrando a justiça burguesa, porém, de maneira degenerada, a serviço de seu interesse pessoal e absoluto, enquanto juiz. Observe-se que isso é suma importância na

narrativa, de vez que é o que transforma o caráter de Azdak, compondo sua ética própria, sua moral; controversa, mas, ao final, digna.

Os temas abordados na obra *O círculo de giz caucasiano* são alimentados pelas lições do materialismo dialético. A primeira lição é a da bondade ou, nas palavras de Brecht: “Que poder fabuloso tem a vocação da bondade!” (p. 209). Afinal, como ser bom em uma sociedade francamente má? Como fazer o bem sem fazer o jogo dos maus? A esse respeito, no ensaio *O círculo de giz caucasiano* (2002, p. 207-208), Roland Barthes verifica que essa é uma questão recorrente nas peças de Brecht:

Há quase sempre na origem do teatro de Brecht um ato bom, generoso, assumido espontaneamente por um indivíduo pobre, oprimido; e a obra consiste precisamente em nos mostrar como esse ato é pouco a pouco sufocado ou eliminado pela lógica implacável de uma sociedade bárbara. Grucha também cedeu à terrível tentação da bondade e, sem o veredito de Azdak, não escaparia de ser esmagada pelo direito formal dos senhores.

Como visto, a esposa do governador, pensando apenas em suas roupas e joias, no momento de deixar o palácio, esquece seu filho pequeno. Grusche hesita – Brecht utiliza em inúmeras vezes estes instantes em que os personagens ficam paralisados enquanto, interiormente, optam e se transformam – porém apanha a criança, enquanto os outros criados correm fugindo dos soldados. “Que poder fabuloso tem a vocação da bondade!” (p. 209).

Ela foge em direção às montanhas do norte. Em um mundo de violência ainda insiste em ser boa. Assume a maternidade não por vocação ou desejo, mas por força dos acontecimentos. É perseguida pelos soldados e pela fome, dando o seio ao menino, diz-lhe: “Não tem nada aí, mas você faz de conta que está engolindo, e já é alguma coisa” (p. 211). Não é fácil conseguir abrigo ou comprar leite. Começa a

aventura desta maternidade inesperada, permeada de perigos, fugas e dificuldades. Bate em um soldado que reconhece a criança indo, finalmente, se refugiar na casa de seu irmão nas montanhas.

Para dar um nome à criança e protegê-la, aceita casar-se com um moribundo (numa cena que lembra as farsas populares bávaras, inspiradas por Karl Valentin). Mas o moribundo não está à beira da morte, assim o finge para escapar à convocação militar (PEIXOTO, 1974, p. 243).

A guerra termina; Grusche agora está casada e seu então noivo regressa. A situação política foi novamente modificada. Um contragolpe recoloca no poder os que dele haviam sido expulsos e a criança é levada pelos soldados, pois que está sendo reclamada pela verdadeira mãe.

Com Brecht se viu que a bondade também é inerente aos pouco inteligentes; para ilustrar transcreve-se a passagem: “Cozinheira – Eles vão querer dar cabo do filho, mais que da mãe: é o herdeiro! Grusche, você pode ser muito boazinha, mas não é das mais inteligentes!” (p. 207).

Mas Grusche não resiste à tentação da bondade: “o que eu estou vendo aqui é uma pobre criatura humana” E a cozinheira a repreende: “Então não fique olhando muito para ele...” (p. 207).

É que a alteridade não é importante em tempos de guerra. Ou, como disse Brecht em *A ópera dos três vinténs*, “Primeiro o estômago, depois a moral”. Com tal argumento também, em outra passagem, Laurenti (irmão de Grusche) tenta justificar o caráter de sua esposa; “Ela é uma boa alma, mas só depois de comer” (p. 234).

Então Grusche coloca o cestinho com a criança no chão. O Príncipe Gordo não o encontra. Entra a música, tum-tum, e o cantor narra:

Enquanto se demora,
 Entre a porta e o portão, ela escuta
 Ou parece escutar um suave chamado: é o menino
 Que lhe faz um apelo, bem claro e sem choramingar,
 Pelo menos assim tinha ela a impressão de escutar:
 “Moça, moça, me ajude” [...]

 ...ela volta e vai ver o menino outra vez

Junto dele se senta,
 A esperar se não chega mais gente:
 A mãe dele talvez, ou talvez qualquer
 Outro parente [...]

 Que poder fabuloso tem a vocação da bondade! (p. 208-209)

Grusche é pessoa simples, ingênua, que, experimentando o difícil exercício da bondade, descobre a falta de compaixão dos pobres e o orgulho dos ricos. Mas Brecht não se detém às características superficiais dos personagens, indo a fundo na revelação de personagens contraditórios, marcados mesmo em seus atos egoístas por uma realidade que os avassala (PEIXOTO, 1974, p. 243-244).

Entretanto, com Brecht se constata a falta de compaixão também dos pobres. Quando a Ama-Seca descobre que o bebê foi abandonado “*Entrega-o a Grusche. – Fique com ele um instante! Mentindo – Vou dar uma olhada na carruagem. Corre atrás da Mulher do Governador*” (p. 205). Também o camponês, ao ver a criança em sua porta, declara: “– Se estão pensando que ele vai comer aqui, estão muito enganados. Você vai levar esse menino para o padre, lá na aldeia, e está acabado!” (p. 220). O irmão de Grusche, Laurenti, e sua cunhada veem-na quase morrer de fraqueza e não lhe oferecem comida. Os pobres também sabem ser maus, como revela Yussuf, em seu casamento: “Pensam que vão comer até estourar, seus urubus? Fora daqui, antes que eu os expulse a cacetadas! (p. 245). Ou: “O que a

granja me rende não dá para eu gastar com mulheres na cidade [...] Mulher foi feita para carpir e abrir as pernas [...]” (p. 247).

Mas também se depara com a bondade dos pobres, como revela o criado que se oferece para lhes conseguir “uma broa de milho e duas ou três maçãs” (p. 218).

Em sensível passagem, a mãe adotiva de *O círculo de giz caucasiano* sucumbe à terrível sedução da bondade, ao tomar conta da criança abandonada pela verdadeira mãe durante uma revolução. Essa tentação da bondade é terrível, nos dizeres de Brecht, devido às circunstâncias sociais que prevalecem, porém sabe-se que, em verdade, não há nada mais penoso do que ser mau e nada mais oportuno do que ser bom.

Todavia, as implicações dessa bondade seriam as mais decepcionantes para Grusche não fosse o surgimento de Azdak, o juiz que malferindo a lei, restabelece a justiça. Afinal, “a justiça ia ele repartindo como quem parte pedaços de pão, para o povo pisar em terra firme ainda que sobre os destroços das leis. E os comuns e os humildes afinal tinham alguém que podiam comprar de mãos vazias” (p. 276). Assim, não poderia haver efeito de estranhamento mais contraditório do que aquele advindo do caso de Azdak que é bom magistrado por desconhecer e não aplicar o Direito. Isso porque ele estabelece uma relação própria com a ética e a moral, sustentada por critérios subjetivos próprios, mas de alguma forma por meio de discursos fundamentados. Aliás, é a referência das origens de Azdak por ele mesmo: “De mim, costumam dizer que eu nasci de um parecer judicial e fui cair num galho de roseira. São lendas, necessárias ainda hoje” (p. 289).

O próprio Azdak não se julga bondoso. Schauwa diz: “Sei que você tem um bom coração...” E Azdak responde: “Tenho bom coração coisa nenhuma! Quantas vezes vou ter de repetir que sou um homem de espírito?” (p. 255). Mais adiante,

Schauwa o defende perante os Cavalarianos: “Eu não acredito que ele seja um mau sujeito, meus senhores: aqui e ali uma galinha roubada, vez por outra um coelho, talvez...” (p. 261).

Uma das provas mais robustas da benevolência de Azdak se dá durante o julgamento do caso envolvendo a maternidade de Miguel, quando aquele, mesmo afrontado por Grusche, que acreditava que ficaria sem a criança, revela-se absolutamente imparcial e julga, alfim, em favor de Grusche.

Não era crível que Azdak pudesse não se influenciar com a acalorada discussão. O Advogado 1 comenta: “Nobre senhora, não é preciso dizer mais nada: nossa causa está ganha”. A Cozinheira falou à Grusche: “Você foi destratar o Juiz, ele agora vai tirar o menino de você” (p. 291).

Rosenfeld lembra que também na peça *A boa alma*, Brecht aborda um dos problemas fundamentais de sua dramaturgia: a impossibilidade de o homem ser bom e viver de acordo com os preceitos morais num mundo cruel, cujas condições não permitem uma conduta verdadeiramente humana (ROSENFELD, 1993, p. 155).

Mas a esse respeito, em *O círculo de giz caucasiano*, Brecht provoca outras reflexões, a exemplo da recompensa inesperada de Azdak que acabou nomeado juiz em reconhecimento ao fato de ter salvo a vida do Grão-Duque, no momento em que estava para acontecer sua execução por enforcamento. Percebe-se, assim, que o ato bom de Azdak, ainda que involuntário e até mesmo indesejado, foi valorizado e gerou outra coisa boa. E, acima de tudo, se Azdak não tivesse sido bom teria sido enforcado independentemente de processo.

Eis o anúncio do arauto, quando Azdak estava embaixo da forca: “Quanto ao novo Juiz, diz aqui: ‘Nomeamos para o cargo de Juiz um homem a quem se deve agradecer por ter salvo a vida mais preciosa para o país, um homem que em Nukha

é conhecido como Azdak'. Quem é?" (p. 284). Um cavalariano explica que ele "foi denunciado por esses fazendeiros como inimigo do Grão-Duque. Verifica-se com isso que os fazendeiros ricos se vingaram da decisão de Azdak imputando-lhe o crime de ser "inimigo do Grão-Duque" (p. 284). Mas apesar da vingança dos maus, ser bom prevalece. Restituído o cargo, seu primeiro ato judicial foi declarar a absolvição de Schauwa, também sem processo: "Você já está absolvido!" (p. 285).

Dado o refinamento literário do autor, Brecht enriquece a obra valendo-se do recurso da metateatralidade ou *mise en abyme*. Também denominada relato interno, composição, estrutura ou construção em abismo, narração em primeiro e segundo graus, a metateatralidade refere-se a uma técnica narrativa, inspirada originalmente nas artes plásticas (pintura) e que, posteriormente, com suas especificidades próprias, chegou à literatura e ao cinema. Tal técnica consiste em colocar uma história dentro da história, inserindo uma narração secundária que de algum modo se desenvolve a partir da ficção originária.

Em 1891, o escritor e ensaísta francês André Gide utilizou e teorizou o termo *mise en abyme* em seus Diários, dando origem, em literatura, à nomenclatura ora empregada. Os escritores do *nouveau roman* utilizaram com frequência o procedimento, que se tornou quase uma marca do movimento.

Para amparar o estudo, as teorias de Lucien Dällenbach a respeito da *mise en abyme* forneceram parte do instrumental teórico sobre o tema. Como não existe versão em português, a versão utilizada foi a tradução do francês *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme* (1977) para o espanhol *El relato especular* (1991)¹¹.

¹¹ As citações do livro de Lucien Dällenbach (1991), inseridas nessa dissertação, foram traduzidas por Regina Amelia Darriba Rodriguez, professora do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da UFPR e extraídas da dissertação de mestrado em Letras de Renata da Silva Dias Pereira de Vargas.

Essa narrativa especular consiste basicamente em atrelar duas ou mais histórias com a duplicação do sujeito da narração e o desdobramento de sua narração em outras narrativas. Como espelhos paralelos, a narrativa principal se reflete infinitamente nas micronarrativas.

Assim, os jogos de espelhos dentro da narrativa, para o leitor ou espectador mais atento, permitem alternar os momentos de realidade da vida com os da realidade da obra de arte, o que também não deixa de ser mais um efeito de distanciamento. Desse modo, é uma recriação da experiência da vida real imiscuída à experiência criativa.

Segundo Lucien Dällenbach, para se considerar *mise en abyme*, o fragmento textual deve guardar certa relação de semelhança com a obra que o contém, funcionando como um reflexo, um espelho da obra que o inclui. Ao se valer dessa forma metanarrativa, desafiando o próprio conceito de ficção e sua definição de real, alguns estudiosos acreditam que tal estrutura gera uma sensação de maior ficção, atraindo mais ainda o leitor ou o espectador para o jogo da criação; enquanto outros autores entendem que o recurso, ao contrário, acaba alertando o público/leitor para a falsa realidade do enredo.

Ainda hoje, há muitas discussões sobre a utilização do termo *mise en abyme*. Porquanto não existe uma definição precisa para o termo, algumas vezes ele é tomado de forma simplista e aplicado a qualquer forma metanarrativa, como explicita Dällenbach:

A *mise en abyme*, que vem a designar o romance dentro do romance, mas também romance do romance – que carrega implícita o romance do romancista – e o

romance do romance do romance, não pode ser concebida sem restrição como obra dentro da obra, ou duplicação interna.¹² (DÄLLENBACH, 1991, p. 47)

Estabelecendo uma correlação entre os termos relato especular e *mise en abyme*, Dällenbach amplia o significado distinguindo-os da seguinte forma: o primeiro como sendo um texto que reflete sobre si mesmo e o segundo como narrativa dentro de outra narrativa.

Para o teórico, a *mise en abyme* agrupa realidades diversas e subdivide-se em três categorias: a reduplicação simples (quando o fragmento tem uma relação de similitude com a obra que o inclui); a reduplicação ao infinito (quando o fragmento tem relação de similitude com a obra que o inclui, e que, por sua vez, inclui um fragmento que tem uma relação de similitude e assim sucessivamente); e a reduplicação paradoxal (quando o fragmento supõe estar incluído na obra que o inclui (DÄLLENBACH, 1991, p. 48).

Nesse sentido, Dällenbach conceitua que uma narrativa em abismo é aquela “reduplicação simples, repetida ou ilusória” e “reflexo é todo o enunciado que remete ao enunciado, à enunciação ou ao código do relato”¹³ (1991, p. 59).

Entretanto, pela acepção de André Gide, é necessário que a estrutura em abismo guarde a característica da reflexividade, isto é, o fragmento inserido deve manter uma relação especular com o original, como em um jogo de espelhos, refletindo por semelhança ou mesmo por contraste. Aliás, a relação entre a

¹² Na versão em espanhol: La mise en abyme, que viene a designar la "novela dentro de la novela" pero también la "novela de la novela" – que lleva implícita la "novela del novelista"– y la "novela de la novela de la novela", no puede concebirse sin restricción como "obra dentro de la obra" o "duplicación interna".

¹³ Na versão em espanhol: .Pero tener por mise en abyme "todo espejo interno en que se refleje el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa" [...] reflejo es todo enunciado que remite al enunciado, a la enunciación o al código del relato.

Literatura e o Direito também é um jogo de espelhos, por meio do qual um reflete no outro de forma interminável.

O prólogo termina com a solução do conflito em favor do colcós Rosa Luxemburgo¹⁴, quando um cantor popular é chamado para narrar uma velha estória que se relaciona com o problema que estavam discutindo, uma antiga e tradicional peça chinesa, “que será representada com algumas modificações.” E afirma que todos verão que a voz do velho poeta chinês se harmoniza com os tratores soviéticos.

E, nesse tocante, a peça *O círculo de giz caucasiano* contém um epílogo no qual se observa o fechamento e vínculo entre a moldura e a narrativa interna, pois que, apesar da aparente desconexão entre as duas histórias, o liame entre elas é a questão do zelo, do cuidado – não é o amor, porque se fosse o amor, o vale teria ficado com os proprietários originários – mas sim, daqueles que lhe darão melhor destino:

[...]

E vocês, que escutaram bem a história
do círculo de giz,
escutem sempre com todo respeito
o que mais um velho diz:
as coisas devem antes pertencer
a quem cuida bem delas,
as crianças às mulheres mais ternas
para crescerem belas,
a carruagem ao melhor cocheiro
para bem viajar,
e o vale aos que souberem irrigar para bons frutos dar.

(p. 296)

¹⁴ Rosa Luxemburgo (1871-1919) foi uma revolucionária e teórica marxista, destacou-se no movimento comunista por ter fundado o grupo Spartacus que daria origem em 1918 ao Partido Comunista Alemão.

Partindo dos estudos de Patrice Pavis, Lionel Abel e Lucien Dällenbach, percebe-se que a metalinguagem configura exemplo marcante da produção artística e teatral moderna e pós-moderna. Um teatro que tem a si próprio como objeto de autorreflexão, que se auto-questiona diante do público, em cena, subvertendo a própria ilusão do espetáculo teatral e incitando o espectador a pensá-lo, bem como a pensar em sua própria condição de espectador.

A partir do conceito de teatralidade, como aquilo que confere autenticidade e especificidade ao processo teatral é possível entender a metateatralidade como a demonstração e exaltação da teatralidade em cena, de forma explícita, expondo as convenções teatrais, os procedimentos de criação e apresentação do espetáculo. Nas palavras de Henrique Saidel “É abrir a cena para que o espectador possa vislumbrar e se apropriar de uma realidade que é a realidade do jogo, um jogo que só pode acontecer se ele, espectador, aceitar ser jogador” (SAIDEL, 2018).

Tal fato não se verifica em *O círculo de giz caucasiano* na medida em que os personagens da narrativa externa, notadamente os ganhadores do vale oferecem a peça interna aos representantes do colcós perdedor, como símbolo de sua gratidão e para comemorar a solução consensual da disputa.

Nestes termos, a Camponesa À Esquerda: “Camaradas: em homenagem aos representantes do colcós ‘Galinski’ e ao Delegado, foi programado um espetáculo de teatro, que tem muita relação com a nossa disputa, e nele toma parte o cantor Arkadi Tschaidzê” (p. 188).

E na sequência, enquanto buscam o cantor e também diretor da peça, uma camponesa à direita anuncia: “Camaradas, o espetáculo de vocês tem de ser muito bom: nós estamos pagando por ele um vale inteiro!” (p. 188).

Ainda, na linha de Henrique Saidel, é preciso atentar para os efeitos transgressores da prática metateatral

ao fazer da própria realidade do teatro a sua ficção, diluem-se as fronteiras conceituais e simbólicas entre a ficção e a realidade, entre o espaço concreto da ação e o espaço imaginário da convenção, entre o que se diz e o como se diz, entre o autor e a obra, entre o produtor e o produto, e entre o artista e o espectador. (SAIDEL, 2009, p. 158)

Lionel Abel, em seu livro *Metateatro – Uma visão nova da forma dramática*, debruçou-se sobre o tema, contribuindo significativamente para sua compreensão. Para Abel, o metateatro é mais do que simplesmente uma “peça-dentro-de-outra-peça”, é preciso que o enredo do espetáculo traga, como personagens, atores e demais colaboradores de cena preparando ou apresentando uma peça. Segundo o autor, o conceito de metateatro seria constituído por dois postulados fundamentais: “o mundo é um palco” e “a vida é um sonho” (1968, p. 141)

Assim, uma metapeça é dotada, de uma espécie de autoconsciência, dela e de seus personagens, uma vez que estes não desconhecem que representam aspectos de uma realidade, a qual, de sua vez, já é teatralizada. Conquanto, qualquer peça possa ser potencialmente uma metapeça, Abel delimita que é justamente a autoconsciência, a intencionalidade e a deliberada concordância e afirmação desses postulados que institui o metateatro como tal.

Outro aspecto assinalado por Abel, indicativo do fenômeno metateatral, é a existência de personagens-dramaturgos, ou seja, personagens que, tamanho o seu grau de auto-consciência, dramatizam-se a si próprios e influenciam diretamente no destino dos outros personagens.

E quanto a isso, verifica-se que na obra *O círculo de giz caucasiano*, embora os personagens dramatizem a estória da protagonista Grusche, em verdade, não se observa a exposição de elementos respeitantes à encenação em si, tais como intervenção do diretor, erros, ensaio, quebra da ilusão, bastidores. A apresentação da peça dentro da peça na obra em estudo acontece de modo efêmero e presente, como sendo de uma única apresentação realizada impecavelmente.

Por fim, a importância das proposições de Abel reside na ruptura da concepção simplista de metateatro como sendo meramente uma “peça-dentro-da-peça”. Nesses termos, a teatralidade é flagrada somente em seus aspectos basilares, tais como as falas dos personagens e a estrutura do enredo, omitindo outros elementos importantes na configuração da teatralidade, como aqueles extratextuais, sejam eles visuais, sonoros, espaciais ou sociais.

Inicialmente, cumpre referir o conceito de prólogo. Tomando por base os ensinamentos de Pavis, prólogo é a

Parte que antecede a peça propriamente dita (e, portanto, distinta da exposição) na qual um ator – às vezes também o diretor do teatro ou o organizador do espetáculo – dirige-se diretamente ao público para lhe dar as boas-vindas e anunciar alguns temas importantes, como o início da função, fornecendo-lhe dados considerados necessários à boa compreensão da peça. (PAVIS, 2011, p. 308)

Ao se analisar este trecho do discurso de Pavis, verifica-se que a primeira parte da obra, intitulada “O vale em questão”, a rigor não se configura em um prólogo perfeito, já que também se trata de uma peça a ser encenada, nada obstante, na maior parte de suas encenações, ser omitida na adaptação da obra para o teatro. Todavia, prossegue Pavis: “Trata-se de uma espécie de prefácio da peça, no qual só é correto falar ao público de algo que esteja fora da intriga e seja

do interesse do poeta e da própria peça” (2011, p. 308). E ao se considerar esta segunda parte do conceito é possível tratar a peça moldura como prólogo. Assim também entendem os teóricos estudiosos da peça.

Outro excerto que autoriza o entendimento de que a peça moldura pode ser considerada um prólogo é quando Pavis afirma “[...] ou ao contrário, constitui-se num espetáculo autônomo, uma espécie de intermédio ou cortina.” E mais adiante: “O espectador [...] vive a ação dramática em dois níveis [...] está ao mesmo tempo dentro e acima da peça [...] Faz sempre o papel de metalinguagem, de intervenção crítica antes do e no espetáculo” (PAVIS, 2011, p. 309).

Assim também, a peça em estudo tem um prólogo, situado em 1945. Em meio às ruínas da Guerra em uma aldeia do Cáucaso, os membros de dois colcôses estão reunidos, camponeses jovens e velhos e também soldados soviéticos, entre os quais um Delegado da Comissão de Reconstrução do Estado, vindo de Moscou. É o encontro do velho com o novo e a discussão fraternal sobre a posse de um vale. Um cantor popular entoia: “Ó mudança dos tempos: esperança dos povos!” (p. 197).

Pavis explica que, no início, o prólogo surgiu como forma de angariar recursos e apresentar a companhia, mas a partir do momento em que se dá início a uma apresentação verossímil, realista, o uso do prólogo foi desaparecendo, tendo voltado com força com dramaturgos épicos, em especial Brecht. Dentre suas diversas funções o pesquisador elenca quatro principais funções: integração na sequência; mudanças de perspectiva; discurso intermediário e modalização. E todas as suas funções corroboram para que haja um distanciamento entre público e espetáculo (PAVIS, 2001, p. 309).

Em alguns países, sobretudo na Alemanha, a peça é encenada sem este prólogo, o que prejudica sensivelmente seu significado.

A respeito da função do prólogo na obra, Brecht, que temia uma leitura conservadora da peça, aduziu:

O círculo de giz caucasiano não é uma parábola. O prólogo pode induzir ao erro, uma vez que a fábula é contada para que se elucide a disputa pela posse do vale. Contudo, vista mais de perto, a fábula se revela como narrativa autônoma, que não prova nada em si mesma e apenas demonstra uma espécie de sabedoria, uma atitude que pode se modelar para a disputa atual [...]. (BRECHT, citado em RÖHRIG; TITAN JR., 2002, p. 13)

Não obstante a divisão de classes ser tema recorrente na obra do dramaturgo alemão, observa-se que tal situação não se identifica no prólogo, uma vez que, no prólogo, todos, exceto o delegado, representam a classe camponesa e o embate praticamente inexistente. Assim, nesta cena, as características de bons e maus não são identificadas até porque ali não há divisão econômica e social entre os personagens.

De outro ângulo, Brecht parte de um recurso comum e conhecido ao optar por colocar na cena do prólogo os camponeses e não os indivíduos das cidades – o proletariado industrial e suas complexidades – uma vez que esses camponeses do *colcós* seriam, no imaginário social, desprovidos de cobiça, e assim se justificaria o futuro utópico do prólogo. Mesmo porque, a passionalidade e a ganância são sentimentos que essa mesma tradição julgou serem maléficos nas relações entre os homens. Contudo, em alguns países, sobretudo na Alemanha, a peça é encenada sem este prólogo, o que prejudica sensivelmente seu significado.

3 INTERTEXTUALIDADE COM OUTRAS OBRAS

Consoante Pavis, o termo adaptação pode significar primeiro, a “transposição ou transformação de uma obra, de um gênero em outro (de um romance a uma peça, por exemplo)”; segundo, o “trabalho dramaturgico a partir do texto destinado a ser encenado”; e terceiro, “no sentido de tradução ou de transposição” (2011, p. 10).

Neste trabalho, aborda-se a segunda concepção pela qual se realiza o trabalho dramaturgico, permitindo-se “cortes, reorganização da narrativa, (...), “redução do número de personagens ou dos lugares”, (...) acréscimos de textos, “montagem e colagem de elementos”, “modificação da conclusão, (...) da fábula em função do discurso”, enfim, “goza de grande liberdade”, ao contrário do que ocorre com a tradução (PAVIS, 2011, p. 10).

Por outro lado, quanto à recuperação do texto como material, Pavis, citando Brecht, pondera que “Brecht teria adorado utilizar o texto clássico como material, porém ele sabia que isso não era possível, tão forte permanecia a noção de propriedade” (2013, p. 277):

[...] essa raiva da possessão impediu que se descobrisse o valor de material bruto dos clássicos, o que no entanto teria permitido torná-los novamente utilizáveis; e a crença de destruí-los reduziu a nada todos os esforços feitos nesse sentido. (BRECHT, citado em PAVIS, 2013, p. 277-278)

Partindo do conceito de adaptação, esta entendida como revisitação anunciada, extensiva e deliberada de uma obra de arte, é possível delinear alguns limites a fim de verificar o que não pode ser considerado uma adaptação. E nesse contexto, Linda Hutcheon explica que se excluem as rápidas alusões intertextuais, as regravações de fragmentos musicais e as exposições em museu.

Hutcheon, citando John Bryant, em seu livro *The Fluid Text*, assevera que nenhum texto é algo fixo, pois há sempre uma variedade de versões manuscritas, revisões e diferentes edições impressas. Para o autor, a fluidez se dá de dois modos: por ocasião da produção da obra, o que se verifica na redação, revisão, publicação e performance; e, por meio de alterações materiais propriamente ditas, como a censura, a tradução, expurgando ou condensando.

Ainda, a partir de reflexões abordadas em *Uma teoria da adaptação*, Linda Hutcheon analisa com propriedade o apelo das adaptações, ou seja, o que motiva um autor a adaptar determinada obra. A estudiosa observa, inicialmente, a existência de uma retórica negativa quanto ao uso da adaptação. Nada obstante, verifica-se que há um público enorme interessado nas adaptações, não só formado por crianças. Nessa linha, Linda Hutcheon explica que:

Encontramos uma história de que gostamos e então criamos variações dela através da adaptação. [...] Não se trata de uma cópia num modo de reprodução qualquer, mecânica ou outra. É uma repetição, porém sem replicação, unindo o conforto do ritual e do reconhecimento com o prazer da surpresa e da novidade. Como adaptação ela envolve memória e mudança, persistência e variação. (HUTCHEON, 2013, p. 229-230)

Ademais, o fascínio pela adaptação contém uma contradição em si, uma vez que ela alcança a repetição, que é rígida, e a variação irrestrita, que é caótica. Assim, também, George Kluber, citado em Hutcheon, afirma “...os desejos humanos, em todos os casos, dividem-se entre a réplica e a invenção, entre a vontade de retornar ao padrão conhecido e a tentativa de escapar dele por meio de uma nova variação” (HUTCHEON, 2013, p. 230).

Partindo do conceito de faculdade mimética de Michael Taussig como sendo a “faculdade de copiar, imitar, criar modelos, explorar diferenças, render-se ao Outro, tornar-se Outro”, Hutcheon esclarece que a faculdade adaptativa “é a habilidade de repetir sem copiar, de incorporar a diferença na semelhança, de ser de uma só vez o mesmo e Outro” (HUTCHEON, 2013, p. 230).

De outro vértice, é de se bem ver que as adaptações têm um potencial subversivo em si, podendo desestabilizar a identidade cultural e, dessa forma, mudar as relações de poder ou, ainda, afirmá-la como aduz J. Hillis Miller, citado em Hutcheon: “nós precisamos das ‘mesmas’ histórias muitas e muitas vezes, pois, como uma das formas mais poderosas, talvez a mais poderosa, de afirmar a ideologia fundamental de nossa cultura” (HUTCHEON, 2013, p. 233).

Por fim, desmistificando a retórica pejorativa da adaptação, Linda Hutcheon explica que ela não é vampiresca: “ela não retira o sangue de sua fonte, abandonando-a para morte, [...] nem é mais pálida do que a obra adaptada. Ela pode, pelo contrário, manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida” (HUTCHEON, 2013, p. 234). Elas revisitam as histórias, não se podendo presumir, portanto, que os interesses na adaptação dizem respeito tão somente ao lucro econômico.

Ademais, a autora pondera que “A adaptação representa o modo como as histórias evoluem e se transformam para se adequar a novos tempos e a diferentes lugares. [...] as histórias viajantes adaptam-se a culturas locais, do mesmo modo como as populações de organismos adaptam-se a ambientes locais” (HUTCHEON, 2013, p. 234).

A partir de tal observação, confirma-se o objetivo didático de Brecht ao editar *A história do círculo de giz*, adaptando-a para a concretização de *O círculo de giz caucasiano*.

No que diz respeito à mudança da intriga, Pavis explica, da forma que segue, que ela atualmente está em desuso:

A intriga é impossível de ser modificada. A maior parte das encenações de clássicos, pelo menos na França, conserva a integralidade do texto: a intriga varia então um pouco. Os criadores aventuram-se raramente a mudar a ordem das sequências, a propor outra maneira de contar. O que muda frequentemente é, em contrapartida, sua atualização, o universo onde a ação se desenrola. (PAVIS, 2013, p. 301)

Quanto à alteração da textualidade, observa-se que esta varia, sobretudo, nas traduções, as quais se adaptam à linguagem contemporânea, sendo certo que por vezes a tradução vem acompanhada de uma verdadeira adaptação. Segundo Pavis, “o teatro, melhor do que qualquer outro gênero, joga com a materialidade e a maleabilidade do texto dramático e do palco” (PAVIS, 2013, p. 301).

Assim, o tradutor tem a liberdade de adaptar o texto às necessidades futuras da encenação. Em verdade, tal processo de tradução e também adaptação é característico da encenação em geral como forma de viabilizar sua execução em determinada língua e contexto histórico.

Não menos importante, por fim, é a condensação, que não hesita em realizar cortes, procedimento este que permite evitar tudo quanto for supérfluo no palco. Nas apresentações da peça, além do prólogo sobre a disputa do vale, omitem-se algumas aventuras vividas pela protagonista e a criança, notadamente a parte em que Grusche tenta se hospedar na estalagem e quando consegue atravessar o

abismo, despistando os cavalarianos. Também está ausente a cena em que Miguel brinca com outras crianças de Príncipe decapitado.

3.1 A LENDA DO CÍRCULO DE GIZ

O primeiro e, possivelmente, principal texto-fonte da obra em estudo é uma lenda chinesa do século XIII ou XIV, intitulada *O círculo de giz*, de Li Hsing-Tao, da dinastia Yuan (1259–1368) que o inspirou a escrever a peça.

É curioso observar que tal recurso é reportado dentro da própria peça ao se anunciar o espetáculo:

Velho À Direita – Será uma daquelas velhas lendas?

Cantor – É uma bem velha, intitulada “O círculo de giz”, e é de origem chinesa. Mas nós vamos apresentar uma adaptação livre. (p. 189)

Brecht se depara com o tema, ainda na década de 1920, ao ler a peça chinesa *O círculo de giz*¹⁵, a qual é por ele lembrada, cerca de dez anos mais tarde, em um artigo sobre o teatro alemão antes de Hitler.

Porém, o dramaturgo apenas começa a rascunhar a peça em estudo em 1938-1939, quando exilado na Dinamarca. Em tal versão Brecht conjuga “os temas chineses a um episódio da história dinamarquesa e fazia da figura do juiz o eixo da ação” (RÖHRIG; TITAN JR., 2002, p. 11).

Assim, a história d’*O círculo de giz caucasiano* deriva do *The Chalk Circle* e pode ser vista como um “primeiro rascunho” para o conto *O círculo de giz de Augsburg* (1940) e, posteriormente, à peça ora em estudo (1945).

¹⁵ O título original era *O risco de giz*, cuja tradução realizada por Klabund (pseudônimo de Alfred Henschke) alterou o título para *O círculo de giz*.

O *círculo de giz* (灰 闌 記, Hoei-La'n-Ki, às vezes traduzido *Chalk Circle*, *The Circle of Chalk*, ou *A Circle of Chalk*), de Li Qianfu (também transliterado como Li Ch'ien-fu, Li Xingdao, Li Hsing-tao, ou Li Xingfu), da dinastia Yuan (1259-1368) foi preservado em uma coleção intitulada *Yuan-chu-po-cheng* ou *The Hundred Pieces*. O original da língua chinesa é conhecido pela beleza de seus versos líricos e considerado uma obra-prima do período da dinastia Yuan.

O texto foi traduzido e adaptado por Klabund e encenado em Berlim em 1925, com direção de Max Reinhardt. A ação se desenvolve no século XI em torno de um personagem histórico, o juiz Pao-Tscheng, que estabelece a justiça em um difícil processo de disputa de maternidade, usando como procedimento um círculo traçado no solo com giz, no qual a criança é colocada dentro e cada uma das mulheres que se pretendiam mãe deveriam puxá-lo a fim de retirá-lo do círculo. Na lenda, a verdadeira mãe (biológica) hesita em puxar os braços da criança e é declarada a mãe legítima em um final feliz em que ela acaba se casando com o Príncipe Pao.

A lenda trata de uma menina de dezesseis anos, Hai-Thang (também transliterada Hai-t'ang, Hi-tang ou Tchang-Hai-Thang), a qual é vendida, por sua paupérrima família a uma casa de prostituição, onde se torna amiga de Ma-Kiun-Khing, um rico coletor de impostos, que a leva para sua casa como sua segunda esposa. Consigo, ela leva um filho, Shoulang. Contudo, a protagonista enfrenta o ciúme da primeira esposa, que, acusando-a de adultério, envenena Ma-Kiun-Khing, culpando Hai-Thang pelo crime.

Pretendendo herdar a fortuna de Ma-Kiun-Khing, a esposa legítima alega perante um tribunal que Shoulang é seu próprio filho. Assim, Hai-Thang é presa e espancada até confessar. Em vias de ser enforcada, ela é salva por Pao-Tching em uma cena semelhante ao julgamento de Salomão: Shoulang é colocado em um

círculo de giz entre as duas mulheres, e cada uma é ordenada a puxá-lo; como Hai-Thang não pode suportar machucar seu filho, ela é julgada como sua verdadeira mãe.

3.2 O CONTO “O CÍRCULO DE GIZ DE AUGSBURG”

Com base nas impressões apreendidas com a lenda chinesa acima referida, Brecht desloca a ação da narrativa para a Alemanha da Guerra dos Trinta Anos¹⁶ e redige, em 1940, agora na Suécia, o conto intitulado “O círculo de giz de Augsburg” (*Der Augsburger Kreidekreis*).

Em resumo sumário, a história criada por Brecht se desenvolve durante a Guerra dos Trinta Anos. Zingli, que era protestante, se vê obrigado a deixar sua casa em Augsburg, em razão de ataques perpetrados pelos católicos na cidade. Sua esposa perde muito tempo na fuga, ao separar suas roupas, e acaba por fugir deixando seu filho para trás. A empregada, Anna, resgata a criança e foge para a fazenda de seu irmão no país.

Para evitar a humilhação como mãe solteira, Anna inventa que está esperando que seu marido retorne da guerra e para evitar suspeitas e possível desamparo, se vê obrigada a produzir um marido. Assim, casa-se com um homem que está em seu leito de morte, esperando logo tornar-se viúva; no entanto, ele se recupera e ela deve viver com ele por alguns anos.

Terminada a guerra, Frau Zingli volta a reclamar o filho. Ignaz Dollinger, um sábio juiz, não pode determinar quem é a verdadeira mãe e, em alusão à versão bíblica do Juízo de Salomão, as supostas mães e a criança são colocadas dentro de

¹⁶ A guerra dos Trinta Anos ocorreu de 1618 a 1648, especialmente na Alemanha, cujos motivos principais foram rivalidades religiosas, dinásticas, territoriais e comerciais.

um círculo de giz, aquela que conseguisse puxar a criança para fora do círculo seria considerada a mãe verdadeira. Anna não está disposta a causar danos à criança, então se abstém de puxá-la. Embora pareça que Frau Zingli tenha vencido a disputa, o juiz declara que, tendo mostrado maior amor, Anna é a mãe adequada e verdadeiramente legítima.

Como se vê, o conto guarda grande semelhança com a peça analisada nesta dissertação, como a forma essencial da história e sua resolução. Assim como na peça subsequente, a causa do conflito no conto não é pessoal, mas política (aqui, a divisão entre católicos e protestantes). Em ambas as narrativas, a heroína deve se envolver em uma farsa para preservar sua reputação perante a sociedade. É importante destacar, ainda, que a natureza da reivindicação das heroínas é o afeto pela criança, cuja maternidade é passada da mãe biológica para a adotante de fato. Ao contrário da lenda chinesa, na qual a mãe biológica sai vitoriosa, no conto, igualmente, a razão justa de negar a maternidade da esposa, não obstante o vínculo biológico, é fundamentada em sua própria negligência, uma vez que ela esquece a criança porque está mais preocupada com suas roupas do que com seu dever materno.

Existem, contudo, várias diferenças marcantes entre as versões, em especial, quanto ao cenário que é alterado da China Imperial (na lenda) para a Alemanha (no conto) e Cáucaso (na peça). E o período escolhido, a maior guerra civil na turbulenta história da Alemanha e as importantes consequências da guerra no cotidiano das pessoas. Por fim, a intervenção imperial, e subsequente casamento da protagonista, no final da lenda, torna-se desnecessária e fora de lugar, e, portanto, é descartada tanto no conto, quanto na peça.

Segundo Bernard Bolt, citado em Fernando Peixoto, com o conto *O círculo de giz de Augsburg*, Brecht realiza uma reconciliação entre a utopia e a história, descrevendo o nascimento de uma sabedoria superior à anterior porque a engloba e dialeticamente a ultrapassa (PEIXOTO, 1974, p. 240).

Nessa obra Brecht evidencia que nada existe em si de forma fixa. A História não permanece no terror porque o mundo está aberto à transformação. E entre utopia e história existe um movimento incessante, assim como o esboço de uma reconciliação: as contradições objetivas não remetem necessariamente a uma alienação subjetiva, mas são fontes de mudanças.

Trata-se, em verdade, de uma reflexão sobre o sentido da história, sobre a passagem do poder de uma mão para a outra, mas sempre nas mãos da classe dominante. Ainda, aborda com uma lucidez incisiva as consequências e reflexos da vida política no comportamento dos indivíduos sejam eles pobres e ricos.

3.3 O JULGAMENTO DE SALOMÃO

Brecht conhecia a tradição bíblica muito bem, escreveu sobre isso na sua juventude, daí essa menção à solução salomônica, com a invocação de um tema religioso, o que a um leitor um pouco atento salta aos olhos.

Também em Brecht, o juiz se vale de outro critério de justiça diverso da lei. Ao passo que o Rei Salomão, exercendo a função de magistrado, faz menção à partilha da criança ao meio, Azdak simula um critério de justiça pela força. Em ambas as situações era intenção do magistrado observar o comportamento espontâneo de ambas as supostas mães e sua generosidade.

Restou assim vazado, no primeiro livro de Reis, no capítulo 3, o julgamento de Salomão, em seu inteiro teor:

16 Então vieram duas mulheres prostitutas ter com o rei, e se puseram diante dele.

17 E disse-lhe uma das mulheres: Ah, meu senhor! eu e esta mulher moramos na mesma casa; e tive um filho, estando com ela naquela casa.

18 E sucedeu que, no terceiro dia depois de meu parto, também esta mulher teve um filho. Estávamos juntas; nenhuma pessoa estranha estava conosco na casa; somente nós duas estávamos ali.

19 Ora, durante a noite morreu o filho desta mulher, porquanto se deitara sobre ele.

20 E ela se levantou no decorrer da noite, tirou do meu lado o meu filho, enquanto a tua serva dormia, e o deitou no seu seio, e a seu filho morto deitou-o no meu seio.

21 Quando me levantei pela manhã, para dar de mamar a meu filho, eis que estava morto; mas, atentando eu para ele à luz do dia, eis que não era o filho que me nascera.

22 Então disse a outra mulher: Não, mas o vivo é meu filho, e teu filho o morto. Replicou a primeira: Não; o morto é teu filho, e meu filho o vivo. Assim falaram perante o rei.

23 Então disse o rei: Esta diz : Este que vive é meu filho, e teu filho o morto; e esta outra diz: Não; o morto é teu filho, e meu filho o vivo.

24 Disse mais o rei: Trazei-me uma espada. E trouxeram uma espada diante dele.

25 E disse o rei: Dividi em duas partes o menino vivo, e dai a metade a uma, e metade a outra.

26 Mas a mulher cujo filho era o vivo falou ao rei (porque seu coração se lhe enterneceu por seu filho, e disse: Ah, meu senhor! dai-lhe o menino vivo, e de modo nenhum o mateis. A outra, porém, disse: Não será meu, nem teu; dividi-o.

27 Respondeu, então, o rei: Dai à primeira o menino vivo, e de modo nenhum o mateis; ela é sua mãe.

28 E todo o Israel ouviu a sentença que o rei proferira, e temeu ao rei; porque viu que havia nele a sabedoria de Deus para fazer justiça.

(BÍBLIA, 1950, I Reis. 3, vers.16-28).

Paradoxalmente, no campo do Direito, o julgamento de Salomão é utilizado como metáfora para se referir, não ao julgamento justo, mas a uma decisão igualitária entre as partes, dividindo-lhes tanto os ganhos como as perdas e na qual

ambas as partes cedem parcela de seu direito, mas também saem satisfeitas. À semelhança do julgamento de Salomão, na obra em análise, a mãe vencedora e merecedora do filho se absteve de seu próprio interesse em favor da criança, com a diferença de que naquele é ainda a mãe biológica a tutelada pelo direito, no caso, divino, de vez que o veredito representaria a vontade de Deus.

4 O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO E REFLEXÕES JURÍDICAS

A peça *O círculo de giz caucasiano* gira em torno de duas disputas, duas lides, que são resolvidas de maneira jurídica. Há a disputa sobre a posse de uma determinada propriedade, que é resolvida pelo argumento de que a propriedade deve ficar com quem dela cuida melhor. Um argumento, portanto, da função social da propriedade, que é um argumento caro a Brecht, estando presente na Constituição de Weimar. E há, também, uma segunda questão, a ser analisada do ponto de vista jurídico, que é a disputa da guarda de uma criança, a qual é resolvida não propriamente em favor da mãe biológica que, pelo critério legal, seria a mãe verdadeira, mas em favor daquela pessoa que lhe dedicou amor e lhe deu afeto, cuidado; ainda que para tanto o juiz tenha negado à criança a herança, porque para reconhecê-la como filha da serva, como criança pobre destinada àquele núcleo de afeto. Assim, acabou sendo reconhecida como uma criança humilde, pobre, conquanto o caso tenha se resolvido em favor daquela mãe que dela cuidou. E esta é também outra questão jurídica atual: o tema da socio-afetividade.

Do ponto de vista jurídico, há ainda uma terceira questão a ser debatida, que é o julgamento contra a lei. Brecht propaga que num determinado contexto em que o Direito não tem legitimidade, que o direito se produz desgarrado da justiça, só se produz mesmo justiça, em algum nível, julgando contra a lei, agindo de forma subversiva. Tal reflexão pode partir das lições de Teoria do Direito, uma vez que a melhor solução pode não estar contida necessariamente na lei, mas sim entre as diversas fontes do direito que entram em conflito neste caso.

Como se viu, no texto aparece duas vezes a questão do cuidado: o cuidado com a terra, na questão da disputa sobre o vale, e depois o cuidado com a criança.

Sugere, como norte decisório, a preocupação com, quem vai cuidar da criança, quem vai cuidar da terra? A esse propósito, Manuel Bandeira, que traduziu e apresentou a peça na edição publicada pela editora Cosac & Naify, bem observou:

A moral da peça é que as coisas devem caber àqueles que são bons para elas:

“As crianças, às maternais, para que sejam bem cuidadas;

Os carros, aos bons cocheiros, para que sejam bem conduzidos;

E os vales, aos que possam trazer água para eles, a fim de que se tornem produtivos.” (BANDEIRA, 2002, p. 20)

4.1 OS CONFLITOS E AS SOLUÇÕES ADOTADAS

O primeiro conflito trazido em discussão pelo autor na obra é a questão da terra. É relevante notar que Brecht escreve a peça em meio à segunda guerra mundial e finda a guerra, em 1945, o território alemão foi dividido em quatro zonas de ocupação pelos exércitos soviético, americano, inglês e francês. E neste contexto a quem pertencerá ou a quem deverá pertencer a terra? Aos legítimos proprietários em nome da tradição? Ou aos novos ocupantes capazes de torná-la produtiva?

Para Fernando Peixoto, Brecht faz uma reflexão madura e contundente a situação internacional escrevendo a peça que muitos consideram sua obra-prima, seu texto mais penetrante e mais poético (PEIXOTO, 1974, p. 239).

Sentados em círculo, os representantes de ambos os colcôses chegam a uma decisão consensual acerca da controvérsia, em uma espécie de mediação realizada por um Delegado da Comissão Estatal de Reconstrução. É relevante notar que o círculo é o símbolo da igualdade entre eles. À direita encontra-se o Colcós Galinski (deslocado à leste por ordem de Hitler) e à esquerda o Colcós Rosa Luxemburgo

(beneficiado pela decisão conjunta por se comprometer a implantar um novo sistema de irrigação). Há de se observar, ainda, que Brecht elegeu como representantes dos colcôses, velhos, mulheres e alguns soldados, o que por si já é bastante significativo, de vez que os membros estavam em igualdade numérica, os anciãos representando a sabedoria; as mulheres, a bondade e os soldados, a força.

Assim, de um lado do círculo estão o direito de propriedade e o amor à terra; e, de outro, o direito de posse aliado à promessa de função social da propriedade.

O amor à terra é reconhecido pelo próprio Delegado: “por que é que a gente ama a terra onde nasceu? É justamente por isso: porque o pão tem mais sabor, o céu é mais azul, o ar é mais perfumado, as vozes são mais alegres, o chão é mais macio de pisar. É ou não é?” (p. 185)

Os conflitantes debatem, expondo seus argumentos que dizem respeito à tradição e ao novo; à propriedade e à posse; à lei e à justiça:

Velho À Direita – Este vale sempre nos pertenceu!

Soldado – Sempre, como? Não há nada que tenha pertencido ‘sempre’ a ninguém. Quando era jovem, nem você mesmo se pertencia: era pertence do Príncipe Kazbéki¹⁷.

Velho À Direita – De acordo com a lei o vale é nosso!

Moça Tratorista – Em cada caso as leis precisam ser revistas, para se ver se ainda podem vigorar.

(p. 185)

Como se vê os direitos antigos já não interessam. Não são eternos. A terra deve ser vista como um instrumento para produção de algo útil. Um velho afirma que o vale é deles desde sempre e cita a lei para amparar seu argumento. Contudo, uma

¹⁷ Interessante notar a expressa menção ao vínculo entre a moldura externa e sua peça interior, uma vez que o Príncipe Kazbéki era o Príncipe Gordo da narrativa interna, o que denota que esta teria ocorrido quando o velho era ainda jovem.

jovem tratorista pondera que as leis precisam ser revistas, a fim comprovar se permanecem justas. A mesma personagem cita Maiakovsky¹⁸: “A pátria do povo soviético deve ser também a terra da razão!” (p. 187).

Outrossim, Brecht era sensível ao argumento da função social da propriedade, o qual, aliás, já encontrava previsão expressa na Constituição de Weimar. Nesse sentido, o delegado comenta:

É verdade que um pedaço de terra deve ser visto, por nós, mais como um instrumento de trabalho, com o que se produz algo de útil [...] Gostaria que os camaradas do colcós Galinski deixassem bem claro o que pretendem começar a fazer com esse vale tão disputado. (p. 186)

E sobrevém a resposta pela Agrônoma: “[...] Eu colaborei no projeto de um sistema de irrigação: por meio de uma represa em nosso lago de montanha, poderão ser irrigados trezentos hectares de terra, ainda improdutivas” (p. 186).

Assim, as diretrizes tradicionais que definem a propriedade são questionadas. É necessário um conceito novo de propriedade por meio do trabalho. Os próprios representantes dos dois colcós se põem de acordo.

É importante notar que tanto em um caso como no outro estava previsto o pagamento de indenização de guerra (principal causa da crise econômica da Alemanha de Brecht) de forma que o colcós que abriu mão do vale não teve dano material com a solução adotada, como se infere da passagem em que o delegado informa logo de início: “Têm direito a uma ajuda do Estado, aqui e ali: vocês sabem” (p. 186).

No Direito das obrigações, quanto à obrigação de dar coisa certa, se diz que o credor não é obrigado a aceitar prestação diversa ainda que mais valiosa.¹⁹ A

¹⁸ Vladimir Maiakovski foi poeta, dramaturgo e teórico, considerado o poeta da Revolução Bolchevique, que implantou o socialismo na Rússia.

Camponesa À Direita explica: “Eu não posso tirar o seu gorro e lhe dar outro, dizendo ‘este é melhor’: o outro pode ser muito melhor, mas é do seu que você gosta mais” (p. 186).

Na fábula de Brecht, não se estava diante de uma hipótese estudada pelo direito das obrigações – pelo que nenhum argumento convenceria a abdicar da relação de afeto entre aqueles campesinos e a terra – mas diante de um conflito estudado pelo direito das coisas e modernamente amparado pelo princípio da função social da propriedade.

O segundo conflito apresentado à reflexão diz com a posse de estado de filho, no que tange à declaração da maternidade em favor de uma das litigantes:

A mãe legítima queria agora
De volta o menino, e a mãe adotiva
Faz-se valer da força do direito.
Quem é que vai decidir a questão?
Com quem é justo que fique o menino? (p. 253)

Dá-se início ao julgamento do caso quanto à filiação de Miguel. O advogado da viúva do governador faz o relatório a seu modo: “É uma questão inteiramente ridícula, Meritíssimo! – A parte contrária raptou o menino e agora recusa-se a entregá-lo!” E, em seguida, discursa: “Egrégio Tribunal! O sangue, diz a voz soberana do povo, é mais espesso que a água” (p. 285).

E continua invocando a força do direito do sangue:

Egrégio Tribunal! Os laços de sangue são os mais poderosos de todos os laços. Mãe e filho: haverá ligação mais profunda? Pode alguém se interpor entre uma mãe e um

¹⁹ Art. 313 do Código Civil - O credor não é obrigado a receber prestação diversa da que lhe é devida, ainda que mais valiosa.

filho? Egrégio Tribunal! Ela o concebeu no mais sagrado êxtase do amor, carregou-o em seu ventre, alimentou-o com seu próprio sangue, pariu com dor. (p. 286)

Interrompendo o advogado, Azdak pergunta à Grusche que resposta tem a dar e esta apenas refere: “O menino é meu.” De se notar, ainda, que conscientemente omite o fato de não ser a mãe biológica da criança. E quando questionada sobre os motivos pelos quais mereceria a criança, disse convencida:

Eu o criei na melhor forma de ciência e consciência. Nunca deixei que ele ficasse sem comer. Sempre dei a ele um teto. E, por causa dele, tenho tido aborrecimentos de toda sorte; até perdi meu emprego. Mas nunca pensei na minha própria comodidade. Ensinei-o a ser amável com todas as pessoas, e a amar o trabalho, desde o começo, mas ele é muito pequenino ainda (p. 286).

O advogado 1 observa que “é muito significativo que essa pessoa não alegue nenhuma espécie de laço de sangue entre ela e o menino” (p.286) e pede permissão para que Natella dirija algumas palavras de um texto estudado e decorado. Na encenação Natella esquece uma parte do texto e é ajudada pelo advogado que o tinha na memória:

Meu senhor, um cruel destino me põe na contingência de suplicar a Vossa Meritíssima que me devolva o meu amado filho. Não me cabe pintar aqui o quadro das amarguras de uma mãe roubada: as angústias, as noites sem sono, as ... (p. 287)

E subitamente é apartada pelo segundo advogado que reclama os aspectos patrimoniais atinentes ao conflito e, ao final, reconhece que o interesse repousa nos bens da criança:

É incrível a maneira como se trata esta senhora: proibida de entrar no palácio do marido, privada dos rendimentos dos seus bens, bens esses que lhe são friamente

declarados como pertencentes ao herdeiro, e ela nada pode fazer sem o filho. Nem aos advogados ela pode pagar! [...] por que não dizer que se trata realmente dos bens dos Abaschvíli? (p. 287)

E o Advogado 1 tenta consertar a inconveniente revelação:

[...] do resultado deste processo, dependerá também a reentrada de nossa nobre constituinte na posse dos consideráveis bens dos Abaschvíli; mas eu quero frisar esse “também”, porque, em primeiro plano, coloca-se a tragédia humana de uma mãe [...]. (p. 287)

Mas o Advogado 2 continua com suas desastrosas intervenções, mais benéficas que perniciosas à Grusche:

O menino Miguel Abaschvíli, por uma série de circunstâncias lamentáveis, ficou abandonado, por ocasião da fuga de sua mãe. A jovem Grusche, que trabalhava na cozinha do palácio, achava-se presente, naquele domingo de Páscoa, e era fácil de observar o carinho com que ela cuidava do menino.

A argumentação revela dois fatores importantes: o primeiro é que a mãe biológica agiu com desídia, deixando o filho à mercê dos acontecimentos, o que, por si só, já poderia configurar, hoje, o crime de abandono de incapaz; e o segundo é que a parte autora acabou produzindo prova contrária ao seu interesse ao confirmar que a parte ré nutria afeto pela criança. Isso porque o afeto tinha pouca ou nenhuma importância à época, de modo que o advogado sequer chegou a supor alguma relevância no fato tendente a contribuir para a decisão.

Levando-se em consideração que aplicar o direito a pessoas é diferente de aplicá-lo a personagens, verifica-se aqui a utilização da alegoria, por Brecht. É que, se de um lado um colcós abandonou seu território para fugir da guerra, de outro, o

colcós Rosa Luxemburgo lá estabeleceu moradia, defendendo o vale, cuidando e desenvolvendo a terra.

Azdak resta atento às possibilidades de falso testemunho e de que a prova testemunhal é muito temerária, máxime se tomado apenas o depoimento pessoal das partes que, evidentemente, podem mentir para defender seus próprios interesses.

A mãe afetiva ou social comprova seu carinho e zelo em diversas passagens ao longo do entrecho. Antes de se separar da criança, fala: “Bem que eu gostaria de poder ficar com você mais um pouco, porque o seu narizinho é tão pequenininho, mas não há outro jeito. Eu gostaria de poder mostrar a você o primeiro coelhinho e ensinar você a não se molhar mais...” (p. 220).

Brecht lembra que a origem do vínculo de afeto não precisa ser biológica, com Grusche: “O menino não veio por amor, se é a isso que está se referindo” (p. 246).

Grusche é vítima de um golpe e, por ocasião de seu casamento, como uma verdadeira mãe, “*procura pelo menino com os olhos e Laurenti lhe faz sinais com a mãozinha de Miguel.*” E na hora da pergunta derradeira “*piscando o olho para o Menino*” responde sim (p. 239). Mais tarde, no Tribunal de Azdak, declara: “Só me casei por causa do menino: eu queria dar um teto a ele” (p. 288).

Grusche demonstra ter confiança em seu filho e estar criando-o para ter autoestima, ao cantar:

Teu pai é ladrão,
Tua mãe não presta,
Mas diante de ti se curvará
Muita gente honesta
Vai dar milho aos potros o filho da onça,

E o filho da serpente vai dar leite
Para muitas mães. (p. 230)

A adoção de fato de Miguel se deu conscientemente por Grusche após esta ter golpeado o sargento empreendendo fuga:

Cantor – [...] depois de andar por mais de vinte e dois dias,
Ao pé da geleira de Yanga-Tau,
Grusche Vachnadze adotou o Menino.
Os músicos – Ela que não tinha amparo,
Adotou o desamparado. (p. 226)

E, cantando, “*apanha água na concha da mão desocupada e asperge-a sobre o Menino*” e batiza seu filho:

[...] Te ensinei com paciência ,
Até sair sangue dos pés,
Porque o leite era tão caro...
E comecei a te amar.
(Ah, nunca mais te deixar!) (p. 226-227)

Grusche, resignada, sente frio, mas consola o filho a seu modo: “Também não chore por causa do frio: ser pobre e não gostar de sentir frio é uma antipatia” (p. 235). Sente o desprezo e preconceito da própria família e o peso de ser rotulada mãe solteira, nas palavras de seu irmão: “[...] quando chegar a primavera e a neve derreter, aqui e nos desfiladeiros, você não vai poder mais ficar, porque podem aparecer os que andam à sua procura e todo mundo vai fofocar sobre um menino sem pai...” (p. 236). Assim também a sogra: “[...] eu é que não vou poder suportar essa vergonha: nós somos gente honesta. *Começa a chorar*. O meu Yussuf não há de ser casado com uma mulher que já tem criança” (p. 238).

De se mencionar, ainda, – além das dificuldades extremas (como fome, frio e distância) – os riscos e perigos que Grusche correu apenas para salvar o procurado menino, atravessando a passagem de Yanga-Tau, casando com um homem estando noiva de outro, sendo certo que quase foi estuprada por aquele.

Grusche sente-se incompreendida por todos. Até aqueles que estavam a seu lado, como a cozinheira e o ex-noivo Simon Chachava, não aceitavam a conduta da mãe afetiva como correta e tinham uma percepção equivocada dos laços familiares e afetivos que se formaram entre Grusche e o menino, nestes dois anos de convivência:

Cozinheira – [...] Só não entendo por que você faz tanta questão de ficar com ele, nos dias de hoje, se não é seu filho.

Grusche – Ele é meu, sim; quem criou fui eu! [...]

Cozinheira – Já entendeu que o menino não é seu filho; mas que você queira tomar o lugar dos pais, e não largue isso de lado, correndo até perigo de vida, isso ele não entende mesmo. (p. 281)

Grusche é vista por todos, não sob o viés de ter salvo a vida da criança, como heroína, mas sim com se houvesse subtraído a criança de sua mãe biológica: “Cavalariano à porta – Dizem que ela roubou o filho de Abaschvíli [...]” (p. 282).

Em defesa da cruel Natella Abaschvíli, a mulher do governador, é possível identificar duas passagens em que demonstra, desajeitada, algum zelo pelo filho bebê: “Elezinho tossiu! Geórgi, você escutou? *Ferina, aos médicos, dois homens muito solenes que seguem de perto o carrinho.* – Elezinho está tossindo! [...] – Precisam ter mais cuidado com Elezinho! Geórgi, Elezinho parece febril!” (p. 192).

Poder-se-ia suscitar de negligência da mãe biológica, ou mero esquecimento do filho diante do estado de necessidade, mas é sabido que um ajudante a informou

da urgência da fuga: “É bom a senhora levar só o que achar indispensável” (p. 203). Vale dizer: vestidos de brocado (verde e com aplicações de pele), vestido prateado, vestido cor de vinho, jaqueta de brocado, botinhas de marroquim, peles, objetos pelos quais nutria amor, segundo sugere protestando contra as Aias: “E o jeito como embrulharam as coisas: sem amor, sem cuidado...” (p. 204).

Outro fato importante é que Natella refere-se ao próprio filho como “o menino”. Como se depreende ao chamar a Ama-Seca: “– Mara! Arrume o menino! Onde foi que você se escondeu!” E logo depois: “– Mara! Traga o menino! À *Segunda Aia* – Marsha, vá ver onde ela está! Não: primeiro ponha meus vestidos na carruagem! [...]” (p. 204-205).

E assim, afasta-se precipitadamente. Tal fato pode configurar, na menor das hipóteses, crime de abandono de incapaz, tipificado na lei brasileira no art. 133 do Código Penal²⁰.

Por outro lado, fica patente certo ciúmes do pequeno filho quando menciona: “[...] mas Geórgi naturalmente só faz construções para o Miguelzinho e para mim nada: Miguel é tudo e tudo é para o Miguel” (p. 196).

Durante o julgamento que atribuiria a maternidade à Grusche ou à Natella, Azdak e Grusche têm uma grande discussão. Mas Azdak ainda não está certo sobre a melhor decisão a ser adotada e, sem animosidade, pede à Grusche que se aproxime:

Já via a idéia que você faz da Justiça. Não acredito em você: o menino não é seu filho... se fosse, mulher, você não gostaria que ele tivesse uma vida de rico? É só dizer agora que não é seu filho, e num instante ele vai ser dono de um palácio, com

²⁰ Art. 133. Abandonar pessoa que está sob seu cuidado, guarda, vigilância ou autoridade, e, por qualquer motivo, incapaz de defender-se dos riscos resultantes do abandono: Pena — detenção, de 6 (seis) meses a 3 (três) anos.

uma porção de cavalos na estrebaria, [...] Que tal? O que é que você me diz disso? Então não quer que ele seja rico? (p. 292)

No texto de Brecht, Grusche não responde, mas o cantor revela o que na sua fúria ela pensava. Na encenação Grusche responde cantando:

Botas de ouro teria,
os humildes pisaria,
muita maldade faria,
e de mim talvez riria.
Ai, que é duro, noite e dia,
ter de pedra o coração.
Deve ser uma agonia
ser mal com o poder na mão
Mais vale temer a fome
que os de barriga vazia.
Mais vale temer as sombras
que a claridade do dia. (p. 292-293)

A partir deste momento Azdak passa a tender para um dos lados, o de Grusche, porque se identifica com ela quanto ao seu sentimento sobre os poderosos: “Acho que entendo você, mulher”, ele diz (p. 293).

Enquanto Grusche ratifica: “O menino, eu não entrego: quem criou fui eu e ele está acostumado é comigo” (p. 293), a criança entra no palco acompanhado de Schauwa. Natella, ao ver o filho depois de dois anos, observa: “A roupa dele é um trapo! [...] Parece que saiu de algum chiqueiro!” (p. 293) Provocada em sua ira, Grusche faz menção pela primeira vez ao abandono: “Onde foi que você largou seu filho?” E Natella, invocando o rigor da sanção da época, exclama: “É uma criminosa! Precisa levar umas chibatadas, imediatamente” (p. 293).

E Azdak, então, decide-se por fazer a prova do círculo de giz. Esclarecidas as regras do duelo, Grusche deixa de puxar a criança na oportunidade, e Azdak lhe concede que a prova seja repetida:

Azdak – Puxem!

Grusche solta de novo a mão do menino.

Grusche *em desespero* – Eu, que fiz tudo por esse menino, agora vou ser obrigada a machucá-lo? Não posso!

Azdak *levantando-se* – Por esta prova, o Tribunal chegou à conclusão de quem é a verdadeira mãe. À *Grusche* – Pode pegar o menino e levar com você, mas aconselho a não ficar com ele nesta cidade. ‘À *Mulher do Governador* – E a senhora, desapareça da minha vista antes que eu a condene por falso testemunho! (p. 294-295)

Por outro lado, a viúva do governador ficou sem herança alguma, o que, à toda evidência, também é uma injustiça para os tempos hodiernos. Todavia, a mulher casada não gozava dos mesmos direitos do homem, entre eles o direito de propriedade; por essa razão Natella não concorria à herança nem como meeira nem como herdeira. Azdak, dessa forma, declarou a vacância dos bens deixados pelo falecido. Tal fato não está longe do que acontece no Direito brasileiro, com a herança jacente, que restará configurada quando não houver herdeiro legítimo ou testamentário, passando os bens integrantes do espólio a ser propriedade da Fazenda Pública.

Os bens da família Abaschvíli passam à propriedade do Município, que se encarregará de custear com eles a construção de um parque para as crianças: elas estão precisando, e eu determino que se denomine “Jardim de Azdak” (p. 295).

4.2 TEORIA DA CIÊNCIA DO DIREITO

A ciência jurídica sofreu profundas transformações nos últimos cinquenta anos, foi atualizada. Adiante se verificará de que modo as recentes transformações da metodologia jurídica repercutiram na teoria do direito, apontando e examinando as marcas do pensamento jurídico contemporâneo.

A primeira grande transformação diz com o reconhecimento da força normativa da Constituição, que passa a gozar de eficácia imediata e independente do poder legislativo. Apesar de tal informação parecer uma obviedade, tem-se que a Constituição da República antes não passava de mera carta de intenções. Tal pensamento está completamente superado. Atualmente não se há dúvidas de que a Constituição é norma que pauta o direito positivo e deve ser cumprida diretamente. Passou-se do estado legislativo (o Estado fundado na lei) para o Estado constitucional (modelo de Estado fundado na Constituição). O centro do sistema é a Constituição. É a marca deste tempo.

A segunda transformação diz respeito à teoria das fontes, no que tange ao desenvolvimento da teoria dos princípios, do papel da jurisprudência e do papel da lei, o que se verá em tópico apartado.

E a terceira grande transformação refere-se à hermenêutica jurídica, no que concerne a diferenciação entre texto legal e norma, a interpretação criativa pelo juiz e o desenvolvimento dos postulados da razoabilidade e da proporcionalidade. , sendo estes uma conquista dos últimos anos que orienta a aplicação do direito, já que esta nem sempre é lícita, como por exemplo o furto de meia melancia.

E a quarta transformação foi a expansão dos direitos fundamentais, que impõem ao direito positivo um conteúdo ético que respeite a dignidade da pessoa humana.

A esse conjunto de transformações deu-se o nome de Neoconstitucionalismo ou Neopositivismo, já que se trata de um positivismo renovado que não interfere só no Direito Constitucional.

O filósofo do Direito Ronald Dworkin ensina que “segundo o direito como integridade, as proposições jurídicas são verdadeiras se constam, ou se derivam, dos princípios de justiça, equidade e devido processo legal” (DWORKIN, 1999, p. 272).

Com o desenvolvimento da teoria dos princípios restou-lhes reconhecida sua eficácia normativa. O princípio deixa de ser técnica de integração do Direito e passa a ser uma espécie de norma jurídica, devendo ser observado. É que há alguns anos os princípios eram adotados apenas como técnica para preencher eventual lacuna de lei.

O processualista Fredie Didier Jr. observa que isso não exclui a existência de normas que servem à concretização dos princípios processuais:

Os meios para alcançar esse “estado de coisas”, que o princípio busca promover, podem ser típicos, determinados por subprincípios ou regras jurídicas, que servem para delimitar o exercício do poder e, assim, conter a arbitrariedade da autoridade jurisdicional, na construção da solução do caso que lhe for submetido. (DIDER JR., 2010, p. 31)

Além disso, os princípios exercem, em relação às normas, uma função interpretativa e bloqueadora, impedindo a aplicação de regras que sejam incompatíveis com o estado de coisas que se pretende promover, como por exemplo

o princípio do devido processo legal fundamenta a não-aplicação de dispositivos que eventualmente autorizem uma decisão judicial sem motivação.

A obra também aborda o Princípio do juiz natural. A primeira vez que faz alusão ao referido princípio, se dá quando Azdak se entrega pedindo punição por ter dado abrigo ao Grão-Duque, sem saber. Ele vai puxando o policial acorrentado por metade de uma noite até chegar em Nukha. E, fazendo uma comparação entre os diferentes juízos, diz aos cavalarianos: “Mas com vocês a coisa é diferente: eu sei que vocês são de ferro. Onde está o juiz meus irmãos? Eu preciso ser processado” (p. 258).

Em suma, o princípio do juiz natural garante que as partes não possam escolher os juízos que as processarão.

Por outro vértice, o princípio do juiz natural é corolário da competência (em seu sentido jurídico de conformidade com a jurisdição territorial). Acerca da competência, quando da nomeação do novo juiz, Azdak dá a ideia de simular um julgamento, para poderem aferir as habilidades e o desempenho do novo juiz, sugerindo: “Se tivessem um criminoso disponível, o candidato então poderia dar uma prova das suas habilidades, se fosse o caso: não é o que estão imaginando?” (p. 263). E, na sequência:

Espera! Isso não resolve: não devem ir buscar criminosos de verdade, porque o juiz não é juramentado. O juiz pode ser uma besta, mas tem que ser juramentado, para não haver lesão da justiça, que é uma entidade muito delicada: assim como o baço, que às vezes leva uma pancada à toa e logo traz a morte. (p. 263)

E assim sucede, com Azdak deixando o papel de acusado para tornar-se, ao depois, juiz. O processo de provimento de um juiz também é um processo, devendo seguir certas formalidades e isso não passa despercebido por Azdak:

Vocês podem muito bem enforçar os dois médicos, sem que haja lesão da Justiça, por não haver um Juiz. *A Justiça deve ser pronunciada com uma porção de precauções, porque ela é muito cheia de melindres.* Quando um Juiz, por exemplo, condena uma mulher pelo crime de ter roubado uma broa de milho para o filho, e ele está sem a toga, ou se ele se coça até acima do joelho, levando a beca de maneira a ficar com uma terça parte do corpo a nu, nesse caso considera-se viciado o julgamento e lesada a Justiça. *Para ministrar a Justiça, vale mais uma toga e barrete, sem juiz, do que um juiz sem toga e barrete.* A justiça escapole, sem deixar traço, a menos que sejam tomadas todas as precauções. Vocês não iriam saber se um vinho é bom dando-o a um cachorro para beber, porque então não restaria mais vinho. (p. 263, ênfase acrescentada)

Em outras palavras, a decisão proferida por juiz incompetente é nula.

Outra passagem que merece especial referência é quando está sendo levado a julgamento o caso da guarda, portanto uma disputa entre a criada e a esposa do governador, esta acompanhada dos advogados e a serva Grusche acompanhada de uma cozinheira. Os grupos, então, começam a especular antes da causa quem será o juiz. Uns torcendo para que seja Azdak, justamente por ser um juiz beberrão, que julga contra a lei (de forma que, possivelmente, com aquele juiz a criada teria alguma chance de êxito) e, por outro lado, os advogados e estudiosos discutindo com a esposa do governador, desejando que o juiz deposto seja substituído por um juiz nomeado, que vai aplicar a lei:

Cozinheira – Você está com sorte: esse aí não é um juiz de verdade, é o Azdak, um beberrão que não sabe de nada. Os maiores ladrões já foram absolvidos por ele. Como ele mistura tudo, e os ricos nunca dão a ele dinheiro bastante, às vezes um de nós pode sair ganhando [...] Cozinheira – Espero que não tenha havido nada com esse Juiz. Com outro, para você ter alguma chance, só depois que a galinha criar dentes. (p. 280-282)

[...]

Advogado 1 – Por favor, nobre senhora, tenha o máximo cuidado com o que disser, até arranjarmos outro juiz! [...]

Advogado 1 – Por favor, nobre Natella Abaschvíli, abstenha-se de qualquer referência injuriosa, até estarmos certos de que o Grão-Duque nomeou o novo Juiz e assim ficamos livres do atual, a pessoa mais baixa que já se viu metida numa beca. (p. 282-283)

A orientação do Advogado 1 indicava a possibilidade de manipulação do julgamento, por meio das nomeações ou convocações dos juízes ou, ainda, a eventual ocorrência de um acordo com o Grão-Duque.

Enfim, o julgamento ali depende necessariamente de quem será o juiz. Depende de quem vier. Não há como haver uma previsibilidade do julgamento e o que o juiz vai decidir (evidenciando-se o caráter teleológico).

Outrossim, durante várias passagens do texto, Brecht remete o leitor a identificar na prática a referência ao Princípio do Devido Processo Legal. Já no prólogo, o Velho à direita se pronuncia:

Em primeiro lugar, mais uma vez eu quero protestar contra a limitação do tempo de discussão. Nós, do colcós Galinski, viajamos três dias e três noites para chegarmos até aqui e agora o tempo dos debates é apenas a metade de um dia útil... (p. 183-184)

E consciente da necessidade de formalização dos atos para eventuais questionamentos e providências futuras, mais adiante se insurge: “Quando o pasto não é pasto, o queijo não é queijo. Peço que façam constar isto em ata!” (p. 185).

Quanto à aplicação, ou não, de um processo devido, na peça interna verificam-se diversos pontos em que Brecht, pela voz de Azdak, faz alusão ao princípio do devido processo legal, ainda que inversamente:

Tendo em vista o grande número de casos, o Tribunal vai fazer o julgamento de dois em dois. Antes de começar, uma pequena observação: quem recebe as custas sou eu. [...] Eu me reservo o direito de cobrar de uma das partes aqui presente – olha para o inválido – uma multa por falta de consideração ao Tribunal. (p. 268)

Já no primeiro pronunciamento de Azdak como juiz observam-se duas situações jurídicas particulares. No final do despacho o juiz cobra uma multa por “desconsideração” à justiça. Verifica-se que ou não havia previsão normativa para a gratuidade da justiça para os necessitados na Geórgia medieval ou Azdak simplesmente a ignorava, presumindo a possibilidade de todos ao acesso à justiça, ou, ainda, como se crê estava mesmo a defender seus interesses pessoais, paradoxalmente, cobra a mais de quem não pode pagar o menos. A segunda situação diz respeito ao princípio do devido processo legal, na acepção da celeridade processual. Até os dias de hoje se vê as maiores contrariedades em nome da celeridade e da economia processual, justificando-se a demora no processamento das ações no abarrotamento volumoso de processos judiciais.

Quanto ao processamento das ações no Tribunal de Azdak, que era itinerante, é interessante observar que os processos eram, de fato, orais e muito céleres, mas não eram julgados no mesmo dia em que eram propostos. Isso fica claro porque tão logo se deu a retomada do poder, portanto antes do julgamento sobre a filiação de Miguel, Shalva, o ajudante da mulher do governador, acompanhado desta, formula o pedido oralmente em uma espécie de petição inicial oral:

Ajudante – Natella Abaschvíli, a viúva do governador assassinado, acaba de voltar, e está à procura do filho dela, Miguel Abaschvíli, de dois anos de idade. Ela tem conhecimento de que o menino foi levado para a montanha, por uma pessoa da antiga criadagem. (p. 279)

E, com medo de morrer, Azdak (na rubrica, fazendo profundas referências e na encenação, rastejando) exclama: “O caso vai ser resolvido como Vossa Alteza mandar. [...] Será decapitada, se Vossa Alteza mandar. [...] Tudo se resolverá, Alteza. É só Vossa Alteza mandar!” (p. 279). Vale notar que, neste momento, o processo já estava julgado, mesmo sem a observância dos mais comezinhos princípios norteadores da justiça.

Além disso, o Advogado 2 ao comentar: “Pouca gente vem assistir” (p. 283) indica que os processos eram públicos a exemplo do que ocorria na Grécia antiga e Idade Média e configuravam um espetáculo popular, sobretudo durante as execuções da pena de morte, como tão bem retratou Michel Foucault, em *Vigiar e Punir*. Diversamente, é sabido que atualmente todos os processos que envolvem direito de família são processados e julgados em segredo de justiça, a fim de resguardar a dignidade da pessoa.

Quanto à instrução probatória, por ocasião do julgamento da guarda/adoção, Grusche pede para que a Cozinheira testemunhe em seu favor: “Vou testemunhar como você quer, só porque você é uma pessoa de bem” (p. 281). Em seguida se põe a recordar seu discurso, inverossímil e aumentado: “Eu fiquei dando de mamar a ele, por cinco piastras [...]” (p. 281).

Considerando que à época da narrativa inexistia exame de DNA, a investigação da maternidade só poderia se dar por outras provas, pelas características genéticas, fisionomia e até mesmo pelo redemoinho de cabelo. Sabedouro de que a única forma de Grusche permanecer com a criança era se aquela comprovasse ser, de fato, a mãe biológica do menino, o soldado Simon Chachava, ex-noivo de Grusche, também se prontificou a mentir no Tribunal em seu

favor, mas, desta vez, por amor à Grusche: “Eu gostaria de comunicar à moça que estou pronto a jurar que o pai desse menino sou eu” (p. 281).

Durante o julgamento do caso sobre a filiação de Miguel, a Cozinheira tenta influenciar a decisão mandando uma mensagem sobre a mulher do governador ao Promotor Schauwa: “Ela estava batendo tantas palmas: espero que ele tenha visto” (p. 284).

Outra passagem que merece destaque é a visão de Azdak, quanto ao princípio da isonomia, quando, já no início do discurso do advogado 1, reconhece que este está apenas embromando e o interrompe, indagando em terceira pessoa:

Azdak – O Tribunal deseja saber em quanto montam os honorários dos senhores advogados.

Advogado 1 *perplexo* – Como, Meritíssimo? *Azdak esfrega maliciosamente os dedos indicador e polegar.* Ah, sim: quinhentas piastras, Meritíssimo, respondendo à inusitada pergunta do Tribunal.

Azdak – Todos ouviram? Inusitada pergunta! Mas eu só perguntei porque, sabendo que são advogados bem pagos, agora vou lhes dar mais atenção (p. 286).

Mas Azdak, ainda que desprovido de conhecimentos técnicos, demonstra ter bom senso quanto aos poderes instrutórios do juiz ao conduzir o processo. Ao perceber o excesso de elementos, absolutamente dispensáveis, trazidos pelo advogado da mãe biológica, Azdak não permite que continue e o interrompe de pronto²¹; e, dirigindo-se à Grusche, pergunta: “Que resposta você tem a dar, a isso e a tudo mais que o senhor Advogado vai dizer ainda?” (p. 286) Isso demonstra a preocupação do magistrado em não deixar de oportunizar o Princípio do Contraditório na acepção da ampla defesa. Em todos os julgamentos de Azdak, este

²¹ Na interpretação textual de 1958, no *Ensemble*, a interrupção ocorre pondo a mão na boca do advogado

sempre ouviu a versão da parte contrária; julgava valendo-se de critérios questionáveis, mas sempre após ouvir ambas as partes.

Ainda a respeito da produção probatória, Simon, ex-noivo de Grusche, interrompe o depoimento pessoal das partes para, sem cerimônias, declarar em juízo: “O pai sou eu, Meritíssimo.” Mas, de pronto, um dos advogados de Natella contradita a testemunha: “Este homem é noivo de Grusche, Meritíssimo, e o que ele diz não merece fé deste egrégio Tribunal” (p. 288); impugnando, assim, a oitiva da testemunha suspeita. Testemunha que, diga-se de passagem, não havia sido arrolada, tampouco teve autorizada sua oitiva naquele momento. Mas Azdak parece não ter se incomodado com a intervenção, ao contrário passou a interpelá-lo, demonstrando estar em consonância com os dispositivos modernos de que não se pode desprezar tal prova, sendo ela necessária para a elucidação do fato que se investiga, permitindo sua oitiva como informante, cujo depoimento é colhido sem a prestação do compromisso com a verdade²², valorando a prova com um peso menor²³.

Até este momento Azdak não acredita em ninguém e os faz saber: “[...] Mas eu vou abreviar o julgamento, para não ouvir mais as mentiras de vocês” (p. 289). Ele não se sente convencido a tomar uma decisão, pois acredita que os litigantes estão mentindo. Enquanto o juiz não estiver convencido e apto a julgar deve perquirir a verdade, produzindo as provas necessárias. Mas Azdak, contrariando a lógica, prefere antecipar a decisão.

Grusche, a um só tempo, manifesta-se: “Eu acredito mesmo que o senhor vai abreviar tudo: vi muito bem o dinheiro que puseram na sua mão!” insinuando que a

²² Art. 447, § 4º, do novo Código de Processo Civil (Lei nº 13.105/15)- Sendo necessário, pode o juiz admitir o depoimento das testemunhas menores, impedidas ou suspeitas.

²³ Art. 447, § 5º, do Código de Processo Civil- Sendo necessário, pode o juiz admitir o depoimento das testemunhas menores, impedidas ou suspeitas.

decisão era comprada e Azdak ofende-se profundamente e replica, ignorando a gratuidade judiciária: “Cale essa boca! De você eu cobre alguma coisa?” (p. 289):

Isto mesmo: de gente igual a você, que nem tem o que comer, eu não cobro coisa alguma. E, por causa disso, eu vou morrer de fome? Vocês querem que se faça justiça, mas não querem pagar por ela, querem? Quando vão ao açougueiro, sabem que têm de pagar; mas quando procuram o Juiz, vão como quem vai para um velório. (p. 289)

Simon Chachava consegue desvirtuar o clima de hostilidades propondo um duelo de ditados populares, que ao final resulta em multa: “Dez piastras de multa, por linguagem indecorosa perante o Tribunal: para aprender a respeitar a Justiça!” (p. 290).

Mas Grusche, lembrando que está sem representação em juízo, trata de um ponto nevrálgico da justiça que respeita à paridade de armas entre os litigantes, em uma das frases mais simbólicas da representação da justiça de antigamente: “Bonita Justiça! A gente é castigada só porque não sabe fazer discurso enrolado, como aquela mulher e os advogados dela” (p. 290).

E dando como certo o julgamento em seu desfavor, enuncia: “E o senhor ainda quer entregar o menino nas mãos daquela dona, tão fina que com certeza não vai ter coragem nem de mudar as calcinhas sujas dele! De justiça o senhor não entende mais que eu, fique sabendo!” (p. 290). Azdak concorda, diz que foi criado em um colégio de padres, por isso entende bem é de comer e de beber:

E além do mais, você vai ter que pagar uma multa de dez piastras por desrespeito ao Tribunal. Por outro lado, demonstra ser uma pessoa bastante obtusa, ao me pôr de prevenção contra você, em vez de procurar cair nas minhas boas graças, me coçando um pouco as costas. Vinte piastras! (p. 290)

A discussão continua até que Azdak retoma a ordem: “Agora a multa é de trinta piastras! Não vou continuar batendo boca com você aqui, como se fosse num botequim, para não manchar minha dignidade judiciária. E também já perdi toda a simpatia pelo teu caso. [...]” (p. 291).

Ao magistrado contemporâneo foi dado o dever de garantir a efetividade na tutela dos interesses discutidos no processo. Assim, não mais se justifica que o juiz pós-moderno tenha um comportamento passivo e inerte na solução de um caso concreto. Essa postura mais ativa e participativa do juiz se vê claramente em Azdak.

Ainda com referência aos poderes instrutórios do juiz, mesmo leigo, Azdak demonstra intimidade com o ofício e sabe que pode determinar a produção de provas para obter seu livre convencimento, no caso imotivado:

[...] O Tribunal ouviu todos os argumentos, e ainda não chegou a nenhuma conclusão clara quanto a quem seja a verdadeira mãe do menino. Em minha qualidade de Juiz, tenho a obrigação de descobrir alguém que seja uma mãe para ele. E vou fazer uma prova. Schauwa, arranje um pedaço de giz e trace um círculo no chão! [...] A verdadeira mãe há de demonstrar força bastante para tirar o menino de dentro do círculo. (p. 293-294)

Ocorre, porém, que, ao afirmar que a verdadeira mãe deveria tirar a criança do círculo, na verdade, Azdak engana as partes quanto aos critérios que serão adotados, malferindo o dever de esclarecimento e de informação do juiz, enquanto corolários do Princípio da Cooperação²⁴, igualmente moderno.

Novamente aclarando o verdadeiro interesse da ação proposta, o advogado 2 se apressa a objetar a prova:

²⁴ Art. 6º do Código de Processo Civil (Lei nº 13.105/2015) – Todos os sujeitos do processo devem cooperar entre si para que se obtenha, em tempo razoável, decisão de mérito justa e efetiva.

Egrégio Tribunal, eu protesto contra essa forma de colocar os bens dos Abaschivili, estreitamente ligados à sorte do menino herdeiro, na dependência de uma espécie de duelo tão duvidoso! E acrescento ainda: minha constituinte não dispõe de força que se iguale à dessa rapariga acostumada ao trabalho braçal. (p. 294)

O excerto propõe um subtexto, trazendo a reflexão de que se o advogado de Natella achava que esta poderia perder a disputa física, é possível que Azdak tenha se valido de tal prova porque queria dar o menino à Grusche de qualquer maneira, quer pela força, quer pela recusa.

E Azdak, ainda atento à paridade de armas, responde firmemente: “Pois ela me parece muito bem nutrida. Puxem!” (p. 294). Mas “*Grusche não faz nenhuma força, e fica olhando, parada.*”

Desesperadamente, Grusche roga: “Meritíssimo, retiro tudo que disse do senhor e peço que me perdoe” (p. 294). E Azdak, admite-lhe uma espécie de recurso, permitindo que a prova seja refeita, o que também é um indicativo de que o juiz dos pobres torcia pela vitória de Grusche: “Não queira influenciar o Tribunal! [...] Bem, vamos repetir a prova e acabar com isso de uma vez!” (p. 294).

Obediente ao princípio da afetividade, como um dos referenciais do Direito de família contemporâneo, mas sequer falado ao tempo em que a obra foi escrita, Azdak, valendo-se de seus poderes instrutórios de juiz, sabiamente produziu prova quanto ao carinho.

Realizada a prova do círculo de giz, Grusche se abstém de puxar a criança, mas se desespera correndo para se desculpar com Azdak: “Eu não estava segurando bem [...] Eu só queria tomar conta do menino até ele saber falar: ele só sabe ainda umas duas ou três palavras” (p. 294).

De se enaltecer a sensibilidade de Brecht no trecho destacado, pois que é evento inerente à maternidade a maior preocupação com o período durante o qual a criança ainda não pode se manifestar e, de consequência, se defender. Trata-se de proteção típica de mãe, já que depois que a criança aprende a falar pode se defender melhor.

De outro vértice, antes de ser magistrado, Azdak interpretava os fatos sob o ponto de vista que melhor lhe favorecesse, mas atento às peculiaridades do caso concreto: “O que eu peguei foi um coelho, mas agora você está querendo pegar um homem. [...] Eu me alimento de coelhos, mas você se alimenta de gente, Schauwa, e Deus vê e julga tudo” (p. 256).

A primeira parte do excerto faz alusão ao princípio da proporcionalidade, neste caso diretamente aplicado ao furto famélico, o qual, de sua vez, não é mais considerado crime no Brasil por diversos fatores, mas especialmente pela desproporcionalidade entre o dano e a sanção dele decorrente.

A jurisprudência também é norma. Essa é uma premissa indispensável na compreensão do Direito. A jurisprudência, ou a decisão reiterada dos tribunais, é uma norma construída a partir de um caso concreto (de um problema) para ser aplicada a casos futuros semelhantes.

Igualmente, é possível aproximar um caráter teológico ao personagem de Azdak, negativo, porém, no sentido do juiz assemelhado a um Deus, com seus humores, não sendo possível perscrutar a vontade divina, ou neste caso, a vontade do juiz. Nesse sentido há semelhanças estruturais entre o discurso teleológico e o discurso jurídico, pelo menos em certos períodos da história do Direito, representando um caráter teleológico da figura do Juiz ou sacerdote como aquele que tem um saber privilegiado e decide como quer.

A par dessa patente insegurança jurídica é de se notar que, na época retratada por Brecht, inexistia qualquer possibilidade de recurso, ou análise e reforma da decisão em segunda instância. A sentença de Azdak transitava em julgado de plano, era irrecorrível, valendo como norma. Ainda que desprovida de fundamentação e fosse imperscrutável, aquela decisão acabava valendo. Finda a causa, não havia uma possibilidade de recurso, tampouco uma nova discussão dos fatos jurídicos ou do direito.

A partir da segunda metade do século XX há uma importante transformação quanto ao papel da lei. O legislador passa a reconhecer sua incapacidade diante das complexidades da vida e das relações humanas. O legislador não pode prever todas as situações possíveis, de forma que abdica de sua arrogância e passa a criar textos normativos abertos. Esses textos abertos, tanto na hipótese fática, quanto no preceito, levam o nome técnico de cláusulas gerais. Em tais hipóteses, caberá ao juiz definir o que é o instituto e qual a consequência de seu descumprimento. São exemplos de cláusulas gerais: a função social da propriedade e a boa-fé objetiva, e de cláusulas gerais processuais: o devido processo legal, o poder geral de cautela e o poder geral de efetivação.

A dificuldade do juiz é incontestável, uma vez que este tem que identificar uma situação não prevista na lei e criar uma consequência pelo ato. Isso mudou completamente a teoria das fontes, aumentando a responsabilidade do juiz, que deve concretizar um dispositivo em suas duas pontas.

Na peça, com a derrocada do Príncipe gordo, naturalmente a ordem será restabelecida e o juiz Azdak teme, não só perder o cargo, mas teme perder a vida por ter sido parcial pelos pobres. Como último recurso, para preencher uma lacuna,

ele usa a lei. Não para resolver um problema alheio, mas para solucionar sua própria questão, para se avantajá-la da lei. Assim:

Azdak – Meu general, onde está? Não tem ordens para dar?... Pois é mais ou menos o que ia acontecendo conosco, se a Ordem fosse descurada por mais algum tempo. Mas agora o Grão-Duque, com a vida salva pela besta que eu sou, voltou para a capital [...] Me traga aquele livro grosso, que eu sempre faço de almofada para sentar! *Schauwa apanha em cima da cadeira de juiz um grande livro, que Azdak se põe a folhear.* Isto aqui é o Código das Leis, e você é testemunha de que eu sempre fiz uso dele.

Schauwa – Pelo menos para sentar em cima.

Azdak – Agora acho melhor procurar dentro dele alguma coisa que me possa servir. Sempre fiz de conta que não percebia as culpas dos pés-rapados, e isso é capaz de me custar caro. Sempre ajudei os pobres a aguentarem nas pernas magras, e agora podem me enforcar por embriaguez. Sempre tive olho grande nos bolsos dos ricos, e isso não se faz. Mas não posso me esconder em lugar nenhum, porque sempre ajudei a todo mundo e todo mundo me conhece. (p. 278)

[...]

Alguma coisa para o meu traseiro! *Schauwa traz o Código e ajeita-o no assento da cadeira de Juiz.* Azdak senta-se. Já estou recebendo as custas! (p. 285).

Importante transformação da ciência jurídica refere-se à hermenêutica jurídica, com o reconhecimento do papel criativo e normativo da atividade jurisdicional. A função judicante torna-se indispensável seja pela estipulação da norma jurídica, seja pela interpretação dos textos normativos. Estabelece-se, ainda a distinção entre texto e norma, o que será igualmente objeto de análise futura. Consagram-se as máximas da proporcionalidade e da razoabilidade na aplicação das normas. Por fim, expande-se a técnica legislativa com a maior adoção de cláusulas gerais, as quais exigem do órgão jurisdicional um papel ainda mais ativo na criação do direito.

Azdak era pobre, era escrivão, apresenta-se em cena esfarrapado, era bêbado, um contraventor, sabia fugir da polícia como se depreende do diálogo com o fugitivo: “E para escapar da polícia não adianta sair correndo feito um esquilo na primavera” (p. 253). Conhecia bem o policial Schauwa, tornando-o, ao depois, seu Promotor de justiça.

O juiz de *O círculo de giz caucasiano* era tendencioso para os pobres e humildes, chegando ao hilário, como comprova o diálogo com o Grão-Duque: “Que mão branquinha! Você nunca foi mendigo! É um impostor, é uma mentira ambulante! E eu escondendo você aqui, pensando que era uma pessoa séria...” (p. 254). Também ensina o fugitivo a comer “como a gente pobre faz”, em uma das cenas mais cômicas da peça.

Tinha, portanto, sensibilidade, razão pela qual procurava fazer justiça, ainda que à sua maneira. Valendo-se de seus critérios subjetivos buscava uma decisão justa, segundo seus parâmetros: “Azdak é a favor dos humildes: ele julga pela cara”, diz a Cozinheira à Grusche (p. 283).

Aqui novamente há uma questão ética. Trata-se de uma ética específica (a brechtiana), revelando, indiretamente, uma crítica à falta de ética do direito, das leis, dos juízes.

Não se pode falar em hermenêutica com Azdak, pois que este não chegava a fazer um exercício de interpretação normativa. Ele refutava a lei, sabia que a lei servia para proteção dos ricos, de modo que simplesmente a ignorava completamente. Não fundamenta suas decisões, até porque não deve explicações a ninguém.

“Tendo em vista o grande número de casos” (p. 268), Azdak analisa e julga os processos de dois em dois. Valendo-se de tal escusa, de modo irônico ele os

aprecia. O primeiro caso trata-se de um credor (inválido) que emprestou dinheiro para custear a faculdade do médico que operou de graça um manco (também presente no tribunal). O manco, por sua vez, sofreu intervenção cirúrgica na perna errada. O credor sofreu o AVC que o deixou inválido, ao descobrir que o médico atendia pacientes gratuitamente. O médico, em sua defesa, diz ter se enganado quanto ao não recebimento de honorários e por isso operou. O segundo caso diz com chantagem praticada pelo vizinho e sofrida por um latifundiário que violentou sua sobrinha.

Misturando tudo, eis as sentenças de Azdak:

[...] A chantagem ficou provada perante o Tribunal, e você – *ao inválido* – está condenado a pagar mil piastras de multa, se tiver um segundo ataque o médico fica obrigado a tratá-lo de graça, devendo fazer qualquer amputação, se for o caso. *Ao capenga* – Você receberá como indenização, uma garrafa de conhaque francês. *Ao chantagista* – Você vai dar a metade do dinheiro ao Promotor Público, para que o nome do tal latifundiário não conste dos autos do processo, e além do mais deverá seguir o conselho de estudar Medicina, pois já demonstra uma acentuada vocação para esse ofício. E você, Médico, por esse engano imperdoável no exercício da profissão, está absolvido. (p. 270)

Como se vê, o magistrado absolve o doutor que cometeu erro médico, pelo erro de não ter cobrado a operação, pelo quanto se conclui, condenando-o, no entanto, a pagar uma indenização de uma garrafa de conhaque. Condena o inválido ao pagamento de uma multa por ato atentatório à dignidade da justiça por não ter contribuído com as custas do tribunal. E condena, por fim, o chantagista a dividir o valor da chantagem com Schauwa.

Comentando as sentenças, as palavras do cantor em conjunto com os músicos:

Ai, não há boa sentença
Barata como se pensa,
E uma sentença mais cara
Também nem sempre compensa.
O direito é como um gato
Metido dentro de um saco.
Por que pedir a um terceiro
Para nos fazer justiça,
Quando, por pouco dinheiro
Azdak também faz isso? (p. 270-271)

O terceiro caso refere-se ao assédio e à honra de uma mulher casada, cujo sogro foi defender em nome do filho. Antes de proferir a justiça Azdak resolve produzir uma prova a bem de seu convencimento e pede a Schauwa para colocar sua faca no chão e a mulher casada para pegá-la. Produzida a prova, sobreveio a sentença de mérito:

Acha que pode andar por aí com um traseiro desses e passar pelas malhas da Justiça? Isso é uma agressão premeditada, com uma arma das mais perigosas. Está condenada a entregar a este Tribunal o pequeno cavalo alazão que seu sogro costuma montar em nome do filho! E depois, Ludowica, vamos nós dois até à cavalaria, para que o Tribunal possa fazer um exame do corpo de delito! (p. 273)

Vale enfatizar o fato de Azdak usar a terceira pessoa em seus pronunciamentos. Assim, ele fala em nome da instituição do poder judiciário e não em nome próprio, tornando os atos impregnados de impessoalidade. Contudo, vale-se de uma ética profissional própria, eximindo-se de responsabilidades, a exemplo do cortejamento: “Ludowica, você é simpática ao Tribunal” (p. 272).

O quarto caso refere-se ao desaparecimento de uma vaca e um presunto e a morte de algumas vacas, tudo pertencente a três fazendeiros. A suspeita é uma velha camponesa acusada de estar na posse dos objetos, bem como ter matado as

vacas após uma discussão entre ambos. Insurgindo-se contra as alegações a camponesa diz ter recebido a vaca de presente do São Bandido que teria lhe falado assim: “Cara senhora eu sou o milagroso São Bandido, e lhe trago esta vaca em memória do seu filho que morreu na guerra. Trate bem dela!’ [...] E depois foi um presunto que entrou voando pela minha janela, numa dessas manhãs [...] E agora eu pergunto, Meritíssimo: alguma vez uma criatura pobre como eu pôde ter um presunto, a não ser por milagre?” (p. 274-275).

A partir do depoimento, Azdak sai de sua cadeira (conforme rubrica) e chorando se ajoelha ao lado da senhora (na interpretação textual de 1958 no Ensemble) dizendo: “Avozinha, essa é uma pergunta que o Tribunal sente calar no fundo do coração” (p. 275). E a convida a se sentar em sua cadeira: [...]. Neste momento, Brecht se inclui, enquanto indivíduo pertencente a uma coletividade omissa, como culpado pelas desigualdades. “Julgue-nos, mas com clemência!” roga ele antes de proferir a derradeira decisão: “Está provado que vocês não acreditam em milagres, cambada de hereges! Cada um de vocês está condenado a pagar quinhentas piastras de multa, por heresia. Deem o fora!” (p. 276).

Em sendo medieval o tempo da narrativa, é preciso lembrar que milhares de pessoas foram condenadas à morte por heresia pela igreja e Santa Inquisição, dentre elas Galileu Galilei. E nesse ponto veja-se que Azdak foi ortodoxo, o que denota, por um lado, sua total instabilidade, por outro, sua parcialidade em favor dos pobres. Não obstante, ainda que bêbado, está sempre procurando fazer justiça. E, ao final, convida as partes vencedoras a “esvaziar um caneco de vinho” com ele e com o Promotor Público. O cantor e os músicos interpretam por meio de comentário narrado:

A justiça ele ia repartindo

Como quem parte pedaços de pão,
Para o povo pisar em terra firme
Ainda que sobre os destroços das leis.
E os comuns e os humildes afinal
Tinham alguém que podiam comprar
de mãos vazias: o juiz Azdak.
Assim pesou ele, por setecentos
E vinte dias, com falsa balança,
Queixas de mil, falando a língua deles.
Na curul de juiz, tendo a seu lado
As traves de uma forca, lá ia Azdak
Impondo o seu direito folheado. (p. 276)

A interpretação é sempre criativa. Ela não é mecânica; é um exercício intelectual. Exatamente por isso há que se desenvolver mecanismos para impedir excessos. A criatividade do juiz, todavia, não é irrestrita. Este deve criar seguindo parâmetros, padrões de comportamento e, sobretudo, deve justificar sua decisão.

Apoiando-se no direito da *common law*, pelo qual o juiz é protagonista direto da vigência do Direito, Ruy Alves Henriques Filho ensina que

algumas pessoas sustentam um ponto de vista de que os juízes devem tentar melhorar a lei, sempre que possível. [...] O mau juiz é rígido e mecânico, que faz cumprir a lei pela lei, sem se preocupar com o sofrimento, a injustiça ou a ineficiência que se seguem. O bom juiz prefere a justiça à lei. (HENRIQUES FILHO. 2006, p. 36-37)

Observe-se que tal entendimento se coaduna perfeitamente com a característica essencial do juiz da peça, qual seja, sua ética própria.

Antes de chegar neste ponto, que é um ponto central na peça, vale a pena resgatar a maneira com a qual o juiz acabou sendo nomeado juiz. Não por concurso

ou eleição. Quando houve a revolução, ele dá abrigo a um fugitivo, julgando que fosse um homem humilde e depois descobre que era um Grão-Duque, justamente a autoridade que havia sido deposta pela revolução. Por tal razão, ele faz um ato de contrição, sentindo-se obrigado a se entregar à autoridade policial pelo fato de ter liberado o Grão-Duque, abstendo-se de entregá-lo à polícia. Como o antigo juiz havia sido enforcado, o Príncipe gordo teria que nomear um novo juiz. Em uma espécie de julgamento simulado, Azdak impressiona mais que o Sobrinho do Príncipe, sendo nomeado pelos cavalarianos, o novo juiz. Azdak, num primeiro momento fica receoso, contudo aceita o encargo.

E neste ponto cabe uma reflexão, em particular, a respeito do julgamento simulado. Além de novel “peça” dentro da peça, também dentro peça, Brecht ironicamente questiona: qual julgamento não é uma simulação? Pensando-se nos julgamentos de Nuremberg (ocorridos antes da peça e criticado também em *A exceção e a regra*), entre tantos outros, que demonstram que as decisões realmente significativas são pautas por razões político-econômicas.

Ainda quanto à ética própria de Azdak, Maurini de Souza Pereira, valendo-se das características apresentadas pelo personagem, sustenta que Azdak é dotado de profunda eticidade, da qual se vale para transformá-la em nova lei:

Mais uma lista de contraditoriedades: um intelectual (“ein geistiger Mensch”), que utiliza a lógica e razão como armas, mas sem instrução, sensível e amigo dos pobres, apesar de dócil e serviçal aos poderosos. Consciente, porém, de que, para a sociedade em que vivia, era um criminoso (fora-da-lei). Sob diversas perspectivas, Azdak é envolto em contradições, e dessa forma ele pode personificar a antinomia ética-lei dentro de sua complexidade. A caracterização o apresenta como contraventor da lei estabelecida e portador de uma ética própria, popular, apesar de raramente reconhecida pelos demais personagens; a risada do ladrão Irakli, outro

contraventor e também portador de uma ética popular, é uma das poucas atitudes que mostram um entendimento à ética do juiz. (PEREIRA, 2018, p. 6)

Para a autora, Azdak, o escrivão da aldeia, é um personagem que segue a “tradição ética”, derivada de uma “lei não-escrita”, tal como Antígona, de Sófocles. Para comprovar sua tese, Pereira lembra o episódio de que Schauwa abstém-se de prender Azdak, pelo furto de um coelho. “Pois essa “lei-não-escrita” de que o animal deve servir para alimentar o homem mais do que para divertir os príncipes faz parte da tradição do povo, mesmo que não faça parte da sua realidade” (PEREIRA, 2018, p. 6).

Isto é, a lei ideal deveria servir ao homem, e não ao contrário. Essa idéia, retirada da ética popular que antecedeu as leis, é entremeada na história de Azdak, reafirmada pela ameaça de que “Deus nos julgará”, demonstrando a superioridade da ética à lei estabelecida. (PEREIRA, 2018, p. 6).

Outro ponto tendente a respaldar a tese quanto à ética de Azdak reside justamente no momento em que ele se entrega espontaneamente, obrigando o policial a amarrá-lo e conduzi-lo ao impreterível julgamento, invertendo, assim, a ordem esperada e constituída. Com isso demonstra ter uma ética própria, a qual é contrária à apresentada pelo poder constituído e que deve ser defendida ainda que resulte em seu próprio prejuízo, a exemplo de quando se entregou por ter ajudado o Grão-duque, pouco importando se desconhecia sua identidade.

Acerca da figura do magistrado, vale transcrever a percepção de Barthes:

Azdek é, de fato, o personagem que confere significado positivo à peça; é ele quem, de algum modo, recobra essa perigosa tentação da bondade, à qual cedeu Grucha. Ele só pode fazê-lo, aliás, ao preço de uma “ilegalidade”: numa sociedade má, onde

o direito formal não passa de uma hipocrisia a serviço dos poderosos, apenas um juiz trapaceiro pode tornar justa a justiça. (BARTHES, 2002, p. 208)

Este engajamento de Brecht se expressa também pelo fato de o juiz não raramente decidir em favor dos desfavorecidos. Novamente é esta literatura engajada e este conflito social latente que o texto revela. E a continuidade do poder, já que, em verdade, aqueles que mandam permanecem.

A respeito da caracterização do magistrado, Brecht declarou em seu *Diário de Trabalho*:

8.5.44

As dificuldades na configuração de Azdak me detiveram durante duas semanas até que me dei conta da base social de seu comportamento. Em princípio tudo que eu tinha era sua vergonhosa manipulação das leis de modo a dar ganho de causa aos pobres. Eu sabia que não podia apenas mostrar que é preciso dobrar o direito tal como existe para que se faça justiça, mas compreendi que devia mostrar de que modo, com um juiz negligente, ignorante e corrupto, as coisas podem ter bom resultado para aqueles que de fato necessitam de justiça. Por isso é que Azdak tinha que ter aqueles traços egoístas, amorais, para síticos, e ser o mais depravado e o mais decrépito dos juízes. Mas ainda me faltava algum fundamento básico de tipo social. E encontrei o que buscava na decepção dele com o fato de que a derrocada dos velhos senhores não trouxera um novo tempo, mas sim um tempo de novos senhores, razão pela qual ele continua a administrar a justiça burguesa, mas de maneira degenerada, subversiva, a serviço do interesse pessoal absoluto do juiz. É claro que esta explicação não deve mudar nada do que eu já tinha ali, nem deve servir para justificar Azdak. (BRECHT, 2005, p. 220)

Ao caricaturar a imagem do judiciário, Brecht produz um efeito cômico que, à luz dos estudos bakhtinianos, é bufo (o riso é direto, ingênuo e sem malícia), burlesco (com certa dose de malícia, de vez que pressupõe um conhecimento para apreciá-lo) e grotesco (ridicularizando e debochando dos fenômenos sociais) simultaneamente (BAKHTIN, 2013, p. 266), mas no afã de apontar outro

renascimento. Os aspectos grotescos do personagem que parodia o universo dos tribunais carnaliza o judiciário ao ponto de significar uma inversão e uma ambivalência das hierarquias e de outras relações sociais. Tal ambivalência equivale a dizer que o grotesco, além de propor uma desconstrução do perfil oficial, situação que leva ao cômico, também acaba atenuando o excesso de tensão da cena, mas especialmente apontando a morte e ressurreição de um lugar social.

Azdak representa o próprio destronamento do poder judiciário, a insubordinação aos ideais conservadores. Diversamente do virtuoso Rei Salomão, enquanto representante direto da vontade divina, Azdak é o homem do povo com alma revolucionária que consegue, em um mundo de desigualdades e maldades, dar provimento aos apelos dos injustiçados. É aquele que compreende que a maternidade é um ato de amor e não uma condição da natureza.

Na peça sob estudo, o juiz não tem preocupação alguma com a lei e nem tem propriamente um critério de justiça muito claro. Ainda que ele julgue em favor dos pobres (ele julga quase sempre em favor destes), ainda que ele julgue alguns casos e produza um resultado justo, por vezes ele viola a lei contra quem tinha o direito. A exemplo da forma como julgou os proprietários que haviam sido espoliados por uma espécie de Hobin Hood, um sujeito que furtava e entregava aos mais pobres. Azdak absolvía o furto e ainda condenava os proprietários por não acreditarem em milagres, pois que a explicação era tão fantasiosa que a única evocação racional era que fosse um milagre. Logo, eles perdem seus bens e ainda são condenados.

Vale enfatizar, ainda, que Azdak não é tão somente um juiz solipsista, no sentido de que julga ao sabor das conveniências, ele é anterior a isso, um sujeito pré-moderno, porque, se ele julga como quer, nunca se saberá o que ele vai dizer.

Tem-se, então, um problema de segurança jurídica. Já no racionalismo, tem-se um pouco mais de proteção.

Do ponto de vista jurídico, o juiz interpreta o texto para dele extrair uma norma. Nesses termos, a norma jurídica é o produto da interpretação do texto. Assim, quem diz a norma é o magistrado no caso concreto.

A relação dialógica entre literatura e direito também diz com a hermenêutica. Lênio Streck explica a relação entre texto e norma, sob esse viés:

O direito opera com a norma e busca a verdade, seja lá o que essa “verdade” queira significar. Mas, assim como a literatura lida com a ambiguidade da linguagem, o direito não escapa disso. De há muito, sabemos que as palavras da lei são vagas e ambíguas. Isto pode ser observado a partir da relação entre texto e norma. O mesmo texto possibilita várias normas (ou sentidos). [...] Quando os juízes decidem como querem, isto é, decidem arbitrariamente, nada mais estão fazendo do que “imitar” a personagem Humpty Dumpty, de *Alice através do espelho*, que dizia “eu dou às palavras o sentido que eu quero”. (STRECK, 2013, p. 228)

Brecht, por sua vez, critica de maneira natural e sutil o Direito e as convenções. Por ideia de seu irmão, Grusche aceita se casar com um moribundo. Não interessada em herança, mas interessada em dar um nome de um pai a Miguel. Brecht deixa claro que a lei é facilmente burlável: “Eu sei. Mas pensei em tudo. Você não precisa agora de outro marido na sua cama, é só no papel” (p. 236).

O escritor e encenador deflagra que o Direito não representa a realidade e ainda se presta a corromper:

Grusche – Eu só preciso de papel com estampilha por causa do Miguel.

Laurenti – Um carimbo e uma estampilha, e está tudo resolvido! Sem isso, nem o Xá da Pérsia²⁵ pode provar que é o Xá. E você vai ter onde morar.

²⁵ Era na sua origem um título de nobreza dos monarcas da Pérsia e do Afeganistão.

Grusche – Quanto é que a tal senhora leva nisso?

Laurenti – Quatrocentas piastras. (p. 236-237)

O casamento arranjado acontece apesar de o noivo sequer ter dito o sim. As testemunhas são a sogra e o irmão de Grusche. Brecht denuncia que o Direito é suscetível a todo tipo de fraude. Celebrado o ato solene Grusche diz a Miguel: “Agora somos gente de muito respeito” (p. 242).

Outro ato eivado de fraude partiu do marido de Grusche, que fingiu estar muito doente a fim de escapar do serviço militar obrigatório, consoante testemunha, confidencialmente, a Convidada 1: “A princípio imaginamos que ele fingia estar de cama para fugir do serviço militar” (p. 240). É que, terminada a guerra, Yussuf irrompe no recinto pleno de vigor, mas antes deixa claro estar em conluio com a mãe: “Quantos bolinhos a senhora ainda vai entuchar na garganta deles? Está pensando que eu cago dinheiro?” (p. 244).

Azdak tinha sua concepção de justiça:

Uma vez em Tiflis, enforcaram um turco que era proprietário de umas terras; ele ainda pôde provar que só pagava aos meeiros a quarta parte do que produziam, e não metade como seria de esperar, e que assim os explorava em dobro, como faziam os outros, com um zelo acima de qualquer suspeita, mas ainda assim foi enforcado como um malfeitor, só porque era turco e contra isso ele nada podia fazer... Uma injustiça! (p. 256).

Seu senso de justiça, aliás, era tão exacerbado a ponto de ele próprio se entregar e se autocondenar por ter facilitado a fuga do Grão-Duque em pessoa, ainda que desconhecesse sua identidade. Em altos brados confessa: “Eu ajudei o Grão-Duque a fugir: o Ladrão-Mor, o Estrangulador-Mor! Estou aqui para ser acusado com o máximo rigor, em sessão pública, em nome da Justiça!” (p. 257).

Ou, quando não, nas palavras do Cavalariano 2, tratou-se de “seu complexo de culpa, por não haver enforcado o Grão-Duque com suas próprias mãos” (p. 261).

No que remanesce, cumpre mencionar a última intervenção de Azdak na peça, por meio da qual este produz justiça “sem querer” ao divorciar Grusche e Yussuf, quando deveria ter apenas homologado o divórcio consensual do casal de idosos que “não tinham simpatia um pelo outro” desde o primeiro dia, há quarenta anos. É mais uma situação que comprova que a decisão judicial é norma. Mas não só isso, para produzir justiça Azdak, novamente, teve que abrir mão do procedimento, malferindo a lei.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta deste estudo é pensar o Direito a partir da Literatura, enfocando a obra *O círculo de giz caucasiano* e seu autor. Tem-se a consciência de que tal abordagem não pertence à Teoria Literária clássica, tampouco é prestada para explicar o Direito. Contudo, defende-se que esta conexão possa ser válida e eficaz para melhor se compreender o Direito, já que sua abordagem, sob aspectos não normativos, é infindável. Respalda tal concepção estão a Filosofia e a Sociologia do Direito. Por outro lado, não se pode perder de vista que a Literatura vem carregada de forte conteúdo ideológico a ponto de descaracterizar a necessidade do Direito posto.

Em uma das mais belas peças do autor, Brecht mostra a dialética do homem fragmentado em ser bom e ser mau; a heroína Grushe sofre terrivelmente, porquanto seduzida por sua própria bondade ao cuidar de uma criança abandonada. E se o desfecho da trama é feliz, isso se deve ao caráter lendário da peça e, mormente, ao personagem Azdak, que se torna um bom juiz por ser desidioso, aplicando à sua maneira a justiça ao romper a lei.

Brecht é um dos mais importantes dramaturgos do teatro moderno. Suas teorias acerca do teatro épico, anti-ilusionista, didático, acerca de um novo tipo de representação, do distanciamento ou “efeito de estranhamento”, solicitando uma atitude crítica do público, exercem influência universal poderosa.

As intenções épicas foram levadas ao extremo em *O círculo de giz caucasiano*, obra que é um verdadeiro “conto enquadrado”, uma peça dentro da peça. A fábula central (da mãe adotiva que salva o filho da mãe biológica) é apresentada como coisa passada a um público cênico contemporâneo que, antes, representa o episódio inicial da moldura (quem deve explorar a terra?)

Mas, segundo Rosenfeld, dentro deste caso da mãe, há muito passado, é introduzida mais uma história, a do juiz Azdak, que pelo seu julgamento entrega a criança àquela mulher que não ousa arrancá-la do círculo de giz, por medo de feri-la ao disputá-la com a concorrente. A estória do juiz – curiosamente, peça dentro da peça dentro da peça – encontra-se de certo modo no tempo mais-que-perfeito, visto seu plano temporal ser em parte anterior ao da peça central e bem anterior à moldura “contemporânea”. Assim, toda a peça central é projetada pelos cantores e músicos da moldura para a distância épica de um passado remoto. Os bardos narram a estória e comentam a ação, dirigem perguntas ao público e antecipam epicamente o futuro. Ao mesmo tempo incitam os personagens a agir ou a precaver-se (ROSENFELD, 1994, p. 172-173). O cantor dirige-se aos personagens: “Corra, menina: os matadores vêm aí! Ampare o desamparado, você que não tem amparo!” (p. 222).

A mais profunda transformação introduzida pelo teatro épico foi o fato de o diálogo deixar de ser constitutivo. À frente do desenvolvimento da ação está o narrador, dando azo à ação e aos próprios personagens; os atores apenas ilustram a narração. Uma vez que só demonstram uma fábula narrada pelo autor, não chegam a se transformar inteiramente nos personagens (ROSENFELD, 1994, p. 173). Os atores já não “desaparecem”, não se tornam totalmente transparentes, deixando no palco apenas personagens, como no teatro dramático. De certo modo colocam-se por trás deles e mostram-nos ao público, como os operadores dos títeres.

Contudo, a importância do teatro de Brecht reside justamente em sua amplitude, de vez que, sendo ele um homem ligado à teoria do teatro, à dramaturgia, à direção e à construção de todo um pensamento teatral, contribuiu decisivamente

para uma nova forma de se fazer e de se pensar o teatro. O autor propunha um teatro que explorasse as contradições do capitalismo de uma forma muito aprofundada, sobretudo no período que se constituiu chamar de teatro épico. Seu teatro épico reverbera sobre os três pilares da atividade teatral: dramaturgia, direção, interpretação, contribuindo também para a pesquisa de um teatro de inserção social, que se propusesse a pensar as questões ligadas ao contexto social.

Entretanto, seu teatro não tinha nada de panfletário, ao contrário, era um teatro que conseguia apresentar ao espectador todas as grandes contradições do capitalismo, nas quais a sociedade como um todo está inserida, Com o propósito de causar reflexão, mas, não só isso, de causar uma espécie de tomada de posição, envolvendo o público em uma ação mais propositiva da realidade. Além disso, é importante lembrar que, antes de tudo, Brecht foi um grande poeta. E aí reside seu grande diferencial. Ainda, o autor acreditava na ideia de que o divertimento e o prazer poderiam levar à maior reflexão crítica desses temas importantes.

Por outro lado, não deixa de ser um teatro de protesto, mas sem que o público/ leitor faça uma ligação direta desta denúncia, de forma muito facilitada, mas, ao contrário, fazendo com que ele próprio se sinta envolvido e, às vezes, até como agentes da injustiça denunciada. Soma-se a isso a questão de ele acreditar na arte, no teatro, com este poder de transformação, podendo levar o espectador a uma reflexão de sua própria responsabilidade e de seu campo de ação, neste estado de crítica social, convidando o leitor /público a observar o elo indissolúvel que existe entre o indivíduo e a sociedade.

Uma das conclusões extraídas desta pesquisa, também, foi a riqueza de produções artísticas na Alemanha, tanto no que tange ao teatro alemão, como a

literatura alemã, cujos autores souberam abordar com maestria a igualmente rica história que possuem.

Como se viu, ao inserir o prólogo-moldura à narrativa interna, Brecht se vale do recurso da metateatralidade, introduzindo nela sua preocupação em realizar um teatro de contundência social e política.

Quanto à narrativa interna, referente à solução quanto à maternidade, Brecht também inova, uma vez que, a partir de uma lenda chinesa, na qual a maternidade restou decidida em favor da mãe biológica, Brecht escreve o conto *O círculo de giz de Augsburg*, e, depois, *O círculo de giz caucasiano*, nos quais o autor preconizou a maternidade socioafetiva, em detrimento da genitora que agiu com negligência, em uma clara lição de que a lei, por vezes, está distante do alcance da justiça.

É certo que não compete à Literatura a tarefa de explicar o Direito. Sua contribuição – embora ligada mais nitidamente a uma dimensão sociológica e antropológica – é no sentido de auxiliar na compreensão do Direito e seus fenômenos. Isso porque a Literatura contribui não apenas para estruturar a realidade, mas para estruturá-la a partir do universo das possibilidades, de forma que se deve considerar sempre aquilo que poderia ter sido, para além daquilo que é.

Como visto, a possibilidade da aproximação dos campos jurídico e literário permite que os juristas assimilem a capacidade criadora, crítica e inovadora da literatura e, assim, possam superar as barreiras colocadas pelo sentido comum teórico.

É de fundamental relevância salientar que este é um texto que foi escrito durante a segunda guerra, a qual foi produzida a partir de uma contenção específica do Direito. Em um período em que o Direito acaba se rendendo ao racionalismo e

deixa de se apegar a qualquer tipo de conteúdo moral, o Direito acaba legitimando o próprio regime nazista.

A partir dos direitos fundamentais, em específico, é que o Direito renasce, ressurgindo vinculado com algum conteúdo moral, o que nos autoriza hoje a fazer leituras interpretativas morais do Direito. Quando Brecht escreveu a peça, a perspectiva era de que o Direito havia fracassado diante de duas guerras mundiais e o afastamento de valores do direito, tornando-o ascético, foi a tragédia que culminou com a morte de milhões de pessoas. Assim, ou o Direito voltava de outro modo, com uma leitura moral; ou, de fato, ele, numa leitura marxista, ou continuaria sendo um mero instrumento para defender as classes dominantes.

É, portanto, do ponto de vista jurídico, um texto que traz questões dramaticamente atuais, que antecipa questões jurídicas contemporâneas, mas a questão central é de Teoria do Direito, que é uma questão presente até hoje. Não por acaso, os integrantes da comunidade jurídica, veem-se aos apuros diante da nomeação de um Ministro do Supremo Tribunal Federal, indagando se ele é liberal, progressista ou conservador. Isto é, há muitos Azdaks e a crença de que eles são necessários para produzir justiça.

A obra coloca também questões ligadas à ética e à própria hermenêutica jurídica, trazendo reflexões quanto à importância e o papel da norma e da exceção nos atos decisórios.

Brecht propõe o questionamento quanto em que medida o direito instituído é de fato justo? É fácil perceber, da análise superficial do julgamento de Azdak, que a decisão foi justa, muito embora para fazê-lo este tenha havido por bem rechaçar o direito posto.

Fosse nos tempos de hoje, a decisão teria fixado, minimamente, a guarda compartilhada entre ambas as mães, o que possivelmente não seria a decisão mais acertada.

Ao final, pretendeu-se defender a ética de Azdak, não à luz da filosofia do direito ou do jusnaturalismo, mas fundamentando-se no direito processual contemporâneo, especialmente quanto à evolução do pensamento jurídico na teoria das fontes e na hermenêutica da ciência jurídica.

Ainda, os temas trazidos à discussão por Brecht por meio dos conflitos jurídicos apresentados na peça são suficientemente fortes a corroborar com a tese da atualidade do autor, também sob a ótica do direito material, de vez que estava à vanguarda de sua época.

Como se vê, o argumento lei e justiça ainda está presente nos cotidianos dos fóruns, bem como a literatura é prestada para se visualizar com clareza suas falhas. Ademais, a leitura é universal e ter que repensar um texto é sair de si próprio, em um exercício de psicanálise. Por meio dela é possível desenvolver a máxima socrática “conhece-te a ti mesmo”, de vez que, além de ser excelente instrumento didático, funciona como um canal de expansão da reflexão do sujeito sobre o mundo.

Por fim, a mais fundamental das potencialidades do estudo interdisciplinar da Literatura e do Direito é a de explorar os sentidos humanísticos de justiça; ou dito de outra forma, a literatura é o instrumento mais eficaz na tarefa de humanizar o Direito.

REFERÊNCIAS

ABEL, Lionel. **Metateatro**: uma nova visão da forma dramática. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.

BANDEIRA, Manuel. Apresentação. *In*: BRECHT, B. **O círculo de giz caucasiano**. Trad. Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 19-20.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *O círculo de giz caucasiano*. Trad. Roberta Saraiva Coutinho. *In*: BRECHT, B. **O círculo de giz caucasiano**. Trad. Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 205-209.

BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. *In*: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BÍBLIA, N.T. Mateus. Português. **Bíblia Sagrada**. Reed. Versão de Antonia Pereira de Figueiredo. São Paulo: Ed. das Américas, 1950.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiana Hasse Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. _____. Trad. Fiana Hasse Pais Brandão. Lisboa: Portugália, 1957.

_____. **O círculo de giz caucasiano**. Trad. Manuel Bandeira São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. _____. Trad. Geir de Campos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Diário de trabalho** – vol. II – 1941-1947. Trad. Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. **Teatro dialético**. Trad. Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

DÄLLENBACH, Lucien. **El relato especular**. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1991.

DAWSEY, John C. **De que riem os bóias-frias?:** Walter Benjamin e o teatro épico de Brecht em carrocerias de caminhões. Tese de livre-docência. São Paulo: FFLCH-USP, 1999.

DIDIER JR., Fredie. **Curso de Direito Processual Civil**. V.1.18. ed. Salvador: Jus Podivm, 2016

DWORKIN, Ronald. **O Império do Direito**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HENRIQUES FILHO, Ruy Alves. **Direitos fundamentais e processo**. Rio de Janeiro: Renovar, 2008.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2. ed. – Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht: vida e obra**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor/Paz e Terra, 1974 .

PEREIRA, Maurini. **A ética e a lei em Azdak, de O círculo de giz caucasiano**. Disponível em: < <https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/article/view/2226> >. Acesso em: 10 set. 2018.

RÖHRIG, C.; TITAN JR, S. Prefácio. *In*: BRECHT, B. **O círculo de giz caucasiano**. Trad. Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 9-17.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro alemão: história e estudos**. São Paulo: Brasiliense, 1968.

_____. **O teatro épico**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SAIDEL, Henrique. **Teatralidade, metateatralidade e ironia: aspectos modernos e pós-modernos**. Disponível em: < <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/3183/2395>>. Acesso em 10 mar 2018.

STRECK, L.; TRINDADE, A. (org). **Direito e Literatura:** da realidade da ficção à ficção da realidade. São Paulo: Atlas, 2013.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno:** 1880-1950. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

WILDE, Oscar. **A decadência da mentira.** Trad. Max Gonçalves Leite Ferreira. São Paulo: Edição do Autor, 1913. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ea000852.pdf>> Acesso em 04 jan 2018.