

# O Teatro e a Justiça Entre o palco e o tribunal<sup>1</sup>

Álvaro Laborinho Lúcio

*«Julgar uma pessoa não passa apenas por apreciar um acto, mas também por penetrar num encadeamento de eventos inextrincáveis e imputar um deles a uma história em particular... Julgar é um distanciamento permanente, um trabalho iniciado pelo símbolo e concluído pelo discurso. Uma vez terminados os debates o juiz não fica completamente livre desse trabalho de distanciamento. O rito não é apenas uma bola de ferro presa à perna do juiz, é também um meio de este último se emancipar de si mesmo. É disso testemunha a ritualização da deliberação, ou até a própria decisão»<sup>2</sup>.*

Transformássemos-nos nós, à maneira de Pirandello, em personagens à procura de um autor, e poucos chegaríamos a identificar em Antoine Garapon a autoria do texto que antecede, de tal maneira ele nos convida a remetê-lo para o pensamento de Bertolt Brecht e para a consideração do seu tão decantado *Verfremdungseffekt*, ou efeito de distanciação ou de estranhamento.

E, todavia, é do primeiro que se trata.

Ele também *«Gents de Justice»*, como diria Daumier, falando, porém, como se de Teatro fosse e interpelando-nos, ainda ele, a pesquisar em busca do segredo que ata o Teatro e a Justiça, num laço que o tempo e a História jamais lograram desatar.

Tempo, esse, para o qual, de forma sumária e, por isso, necessariamente grosseira, nos propomos agora olhar de longe.

Assim, perscrutando os artigos 202.<sup>o</sup> e 206.<sup>o</sup>, da Constituição da República Portuguesa, deles ressalta, na tradição da Revolução Francesa, que os Tribunais, ao administrarem a Justiça, o fazem em nome do povo, sendo que as respectivas audiências, em regra, são, e têm de ser obrigatoriamente, públicas.

---

<sup>1</sup> Este trabalho tem por base o texto publicado na Revista ICALP, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, no seu n.º 14, Dezembro/1988, sob o título «A Teia, O Teatro e a Justiça».

<sup>2</sup> Antoine Garapon, *Bem Julgar, Ensaio Sobre O Ritual Judiciário*, Instituto Piaget, 1997, pp. 315, 316.

Estabelece-se, deste modo, uma íntima relação de sentido entre a titularidade originária da Justiça, enquanto valor cuja administração, em cada caso, cabe aos Tribunais, mas que mergulha as suas raízes na soberania do povo; e a primeira causa fundante do princípio da publicidade das audiências, que surge como expressão de um direito, também ele originário – digamos, por agora, assim – de envolvimento popular na administração da Justiça.

E apenas isto é já quanto basta para nos remeter para a consciência de uma dimensão radical indispensável a uma boa compreensão da Justiça. Como, aliás, iremos ver passar-se também no Teatro!

Ao público, na audiência de julgamento vem a caber um duplo papel, apresentando-se, por um lado, simbolicamente, como portador de um especial poder de «controlo» sobre a qualidade do desempenho, pelo Tribunal, do dever de representação que sobre este recai ao administrar a Justiça em nome do povo; e, por outro lado, realmente, como garante da publicidade mais geral dos actos judiciais e, através dela, do respeito, aí, dos direitos e liberdades fundamentais dos cidadãos.

Ao invés, todavia, não lhe assiste o poder de intervir.

Pelo contrário, é agora a lei que lho veda expressamente, impondo-lhe, além do mais, que acate as determinações relativas à disciplina da audiência, que se mantenha em silêncio e que não manifeste sentimentos ou opiniões, nomeadamente de aprovação ou reprovação, a propósito do decurso daquela.

Formalmente o público vem, assim, a ser remetido na cena judiciária para a condição de espectador, saindo dela enquanto elemento activo, determinante directo das suas várias incidências, para se ganhar antes como seu observador crítico.

Por isso que importe distinguir, no próprio público, o espaço físico a ele reservado, da pessoa, ou do conjunto de pessoas que, em cada caso, o ocupa. Ou, dizendo de modo diverso, haverá que reconhecer-se no conceito de público um lado simbólico que se basta com a possibilidade da sua presença efectiva, e que é representado pelo próprio espaço que lhe é destinado; e um lado naturalista, realista, que se traduz na efectividade física daquela presença.

No primeiro caso, vem a noção de público a coincidir com a ideia de *povo* em nome de quem a justiça ali se administra em concreto, tomando o espaço vazio a amplitude da própria ideia, para encontrar nesta a força do seu significado. A comunicação entre a cena e o público perde então o seu valor existencial, para se centrar na dimensão ética, democrática, que fundamenta o sentido da representação do povo pelo Tribunal e para, desse modo, enquanto comunicação, se estabelecer entre espaços, tendo em conta a carga simbólica que os justifica.

No segundo caso, além desta asserção abstracta de público, que sempre se mantém, são já as pessoas, ali, individualizadas, que assumem o seu papel e que impõem o funcionamento das regras positivas e materiais da comunicação que, assim, se estabelece, simultaneamente, entre espaços actuando no campo simbólico, mas agora também entre pessoas, agindo no plano da realidade.

No primeiro caso, o fluxo comunicativo, simbólico, dirige-se, sobretudo, do *público-espaço* para a cena, ou teia, mantendo viva aqui, nos respectivos protagonistas, a corrente de valores em que se inspira a dimensão ética do seu desempenho. No segundo caso, além daquele, outro fluxo comunicativo, real, se orienta agora da cena para o *público-gente*, e é pautado por exigências de compreensão, pressuposto de uma comunicação efectiva.

Ali reforçam-se os valores que impõem o dever de reaproximar o *Cavalheiro* que, por entre o absurdo surrealista de «O Processo» de Kafka, e diante da cena final da execução, sai alienando os «assuntos da justiça».

– «Ob! Olba...*Que lbe vão fazer?... É muito curioso*» – Interroga-se e exclama a Dama, ao que aquele, apercebendo-se do que se passa, replica dizendo – «*Vamos, querida. São assuntos da Justiça. Não nos dizem respeito*».

Na segunda situação afirmam-se princípios com os quais, tornando perceptível a administração da justiça, se contesta a ideia de Dürrenmatt para quem a justiça é, em grande parte, uma questão de bastidores e se abre definitivamente a porta da Lei ao velho camponês Kafkiano.

Depois de uma vida inteira diante da Lei, pedindo para entrar, e vendo o acesso sucessivamente vedado, o homem do campo, já próximo da morte, faz ainda um pequeno sinal ao guarda da Lei.

«*Que queres tu saber ainda?* – pergunta o guarda, – *És insaciável.*  
– *Se todos aspiram à Lei – disse o homem – como é que durante todos estes anos, ninguém mais, senão eu, pediu para entrar?*  
*O guarda da porta, apercebendo-se de que o homem está no fim, grita-lbe ao ouvido, quase inerte:*  
– *Aqui ninguém mais, senão tu, podia entrar porque só para ti era feita esta porta. Agora vou-me embora e fecho-a*».

Pode, assim, congeminar-se, no acto do julgamento, uma primeira relação entre público e tribunal na qual cabe a este receber do primeiro os ingredientes éticos sobre os quais vai moldar a história que integrará o drama judiciário e com os quais construirá a sua decisão; e uma segunda relação, entre tribunal e público, na qual pertencerá ao primeiro a narração compreensível do drama e a afirmação final de uma moralidade como expressão concreta do mandato ético antes recebido.

Aquela será uma relação abstracta, ideal, preexistente. Esta, uma relação concreta, dinâmica, de plasticidade permanente, em ambas se cruzando, porém, como há muito se vem adivinhando, conceitos como os de Direito, de Justiça, de Democracia e de Teatro.

Entre eles surpreendeu já Luís Francisco Rebello «uma profunda afinidade»<sup>3</sup>.

Segundo o autor de *O Dia Seguinte*, «o Direito é uma ciência que tem como finalidade a realização da Justiça, o Teatro é uma arte que tem como objecto a reivindicação da Justiça. É em nome de uma ordem justa que a comédia denuncia o erro e o vício; é o repúdio de uma lei injusta que move os heróis da tragédia. A revolta de Antígona nasce de uma vontade irreprimível de Justiça. Dessa mesma necessidade nasce também a denúncia de Tartufo»<sup>4</sup>.

Daqui retira Luís Francisco Rebello a conclusão de que «*um palco é sempre um tribunal*, o lugar onde a justiça se cumpre sem que, muitas vezes, a sentença haja de ser expressamente proferida»<sup>5</sup>.

Por seu turno, também Redondo Júnior, na esteira de Piscator, Brecht, Jean-Louis Barrault e Adamov, reconhece que «o Teatro deve ser uma Arte de ministrar Justiça, uma Arte de estabelecer melhores relações entre os homens, revelando os perigos que corre a pessoa humana»<sup>6</sup>. De todo o modo, em ambas as perspectivas, a «afinidade» reconhecida é afirmada unilateralmente, salientando-se o sentimento de justiça como elemento intrínseco à Arte do Teatro. Porém, logo se insinua a questão de sinal contrário por mérito da qual há que indagar da influência do teatro na Arte de Administrar Justiça. Será, afinal, que à citada expressão de Francisco Rebello por força da qual «um palco é sempre um tribunal», pode fazer-se corresponder a afirmação de que também o tribunal é um palco?

Para melhor descortinarmos a resposta, valerá a pena revisitar, ainda que apenas de passagem, a origem de todas as coisas.

E aí para começarmos por observar, na esteira de Laurent Bove, que na Grécia nasceram, na mesma época, o pensamento crítico filosófico e a democracia, procurando ambas responder à questão de saber o que é a justiça, ao mesmo tempo que, no mesmo movimento de ideias, os Gregos inventam também o teatro; e, por outro lado, para reconhecermos «que a ideia de justiça existia muito antes disso, mas não como uma interrogação ou

---

<sup>3</sup> A Criminalidade no Teatro Português, CEJ, Cadernos da Associação Cultural, Número Zero, Lisboa, 1982.

<sup>4</sup> Idem

<sup>5</sup> Idem

<sup>6</sup> Panorama do Teatro Moderno, Arcádia, Montijo, 1961, p. 28

o ligar de um problema, antes como um comando exigindo uma completa submissão, perante o qual toda a discussão passa por sacrilégio»<sup>7</sup>.

Ora, é aquele movimento de mudança que transporta o desenvolvimento do teatro ligando-o, «de forma inequívoca, ao desenvolvimento do direito, ao desenvolvimento do processo no direito ateniense e ao lugar aí reconhecido à palavra contraditória na sociedade»<sup>8</sup> de então.

Como bem assinala Jean-Pierre Vincent, a resolução do problema da vingança pura e simples do indivíduo contra o ofensor consegue-se «pela palavra contraditória», pelo exercício do contraditório. Com efeito, prossegue o então director do Teatro «des Amandiers», importa reter que o teatro grego não assenta na «fala», mas sim no «debate». «No debate entre indivíduos em torno da violência fundamental»<sup>9</sup>.

E isso é tanto mais interessante quanto não falta quem defenda que «o direito é, antes de tudo, debate», cabendo ao judiciário «representar esse debate, mais ainda, de lhe dar existência sob uma forma quase litúrgica».

Ora, ligando Teatro e violência, como é próprio do radical da tragédia Grega, vem esta a desembocar necessariamente na Justiça, permitindo, assim, a conclusão de que «o sentido trágico do teatro é ao mesmo tempo o seu sentido social», constituindo «essa ambivalência a sua própria razão de ser»<sup>10</sup>.

É isso, afinal, que resulta na Orestéia, e dentro da trilogia, principalmente nas «Euménides», onde Ésquilo vem dar enquadramento cénico ao processo moderno, fazendo suceder «o discurso mágico-religioso» pelo «debate democrático».

Orestes mata a mãe, Clitemenestra, para vingar a morte de seu pai, Agamemnon. As Erínias, divindades da vingança, representando a sociedade tribal, perseguem Orestes, violador das leis divinas. Porém, Apolo assume a sua defesa e Atena constitui um primeiro Tribunal de Julgamento, que absolve Orestes, lançando as bases para uma justiça moderna. As próprias Erínias se transformam em divindades benévolas, daí retirando a sua designação de Euménides.

Ésquilo não nega a justiça divina mas reclama dela uma dimensão humana.

É isso, exactamente, que nos permite compreender melhor a Tragédia de Prometeu no seu conflito com Zeus, significando «a luta do homem contra as forças naturais que ameaçam esmagá-lo»<sup>11</sup>. E é ainda por aí, e pela

<sup>7</sup> *Théâtre et Justice*, Quintette, Paris, 1991, p.10.

<sup>8</sup> Cfr. Jean-Pierre Vincent, *Théâtre et Justice*, Cit., p. 20

<sup>9</sup> Idem, p. 21

<sup>10</sup> Cfr. Carlos Porto, O Sentido Trágico do Teatro, in *Teatro em Debate(s)*, Livros Horizonte, Lisboa, 2003, p. 61.

<sup>11</sup> Cfr. André Bonnard, *A Civilização Grega*, 70, Lisboa, 2007, p. 165

consideração, por Ésquilo, da própria necessidade de submissão a uma ideia de ordem reconstruída, «a ordem do mundo», que podemos explicar que após a «peça da revolta», o Prometeu Agrilhado, tenha escrito a «peça da reconciliação», o Prometeu Libertado, da qual, infelizmente, apenas escassas referências terão chegado até nós<sup>12</sup>.

E, na verdade, deste cruzamento vêm a emergir, pela mão do Teatro e da Justiça, os dois traços essenciais da chamada «forma dramática», própria do teatro clássico, Aristotélico, onde «a acção é o produto de conflitos – conflitos de interesses ou de sentimentos entre os personagens»<sup>13</sup> – e o objectivo é o estabelecimento ou o restabelecimento de uma ordem, antiga ou nova.

A acção dramática é toda dirigida para esse «apaziguamento definitivo», traduzido na «instauração de uma ordem válida para todos»<sup>14</sup>.

Hegel diz mesmo que «o público tem o direito de exigir que, de uma maneira trágica ou cômica, a acção dramática leve à realização em si do racional e do verdadeiro»<sup>15</sup>.

Afinal, como na Justiça, quando se reclama do Tribunal que decida o conflito e com a decisão, restabeleça a «paz social».

Segundo Gérard Soulier, «fundamentalmente, no teatro, na justiça e na democracia, os mecanismos são os mesmos e as funções também»<sup>16</sup>.

Por isso que, regressados à questão de saber se o tribunal é também um palco, possamos agora, com Antoine Garapon, concluir que «tal como qualquer outra representação, o processo organiza-se em torno de um palco com, de um lado, actores e, do outro, o público. Uns representam, outros são representados. À semelhança da tragédia grega, o processo confronta dois tipos de personagens: um herói – o acusado – autor e vítima de uma falta fundamental, rodeado e rejeitado por um coro vestido com o mesmo traje, que o deplora e maldiz»<sup>17</sup>.

É, no fundo, o que afirma Daniel Souler Larivière quando diz que «a justiça é também um espectáculo na medida em que ela purga o espectador dos seus fantasmas», surgindo a cena judiciária a duas dimensões, onde «o seu primeiro espaço é o da verdade de um homem», e o segundo «o da vontade de um grupo que tem necessidade de ver a sua violência simbolizada pelo exercício judiciário»<sup>18</sup>.

<sup>12</sup> Idem, p. 167.

<sup>13</sup> Cfr. Bernard Dort, *Leitura de Brecht*, Forja, 1960, p. 199.

<sup>14</sup> Idem, p. 200.

<sup>15</sup> Apud Bernard Dort, *Cit.*, p. 200.

<sup>16</sup> In *Théâtre et Justice*, *Cit.*, p. 28.

<sup>17</sup> *Ob. Cit.*, p. 187.

<sup>18</sup> In *Théâtre et Justice*, *Cit.*, p. 12

Ora, que do ponto de vista formal a cena judiciária vem a revelar-se, na Arte do Teatro, como um estímulo permanente de inspiração criadora, não oferece qualquer dúvida, bastando respigar ao acaso, desde o enquadramento cénico de situações extraídas da administração popular da justiça, como no Juiz da Beira, de Gil Vicente, no Círculo de Giz Caucásio, de Brecht, ou na Bilha Quebrada, de Kleist, até ao transplante, realista, do espaço judiciário institucional, como acontece em situações tão díspares como são a do Prémio Nobel, de Fernando Santos, Almeida Amaral e Leitão de Barros, onde aparece como contexto, ou da Política dos Restos, de Adamov, onde surge como pretexto.

A questão é, todavia, mais profunda, centrando-se no interior da administração da justiça e procurando encontrar aí lugar próprio para a Arte do Teatro.

Valerá a pena retomar o tema da audiência de julgamento e fazê-lo, uma vez mais, pelo lado do público. Retendo deste a sua dimensão abstracta e simbólica, definido fisicamente apenas pelo espaço que lhe é próprio, logo se marca uma distinção essencial que permite afirmar, pela ideia de público, a essência do acto de administrar a Justiça, e pela ausência concreta de pessoas, a negação do Teatro, ao menos na perspectiva de Grotovsky quando o define «como aquilo que tem lugar entre espectador e actor»<sup>19</sup>.

Resguarda-se, desse modo, aquele lado fundamental da administração da justiça onde a sua relação com o público adquire natureza verdadeiramente ontológica, aí se valorizando a substância em detrimento da forma, aí se definindo objectivos finais em secundarização do método, aí se sedimentando a estrutura ética para lá da simples moralidade. Aí, portanto, quer pela definição de Teatro, quer pela essência do conceito de Justiça, não se reconhece nesta, numa primeira aproximação, espaço para a intervenção daquele.

E, todavia, quer na evolução do direito a aplicar, quer nas concepções de Justiça a prosseguir, quer na própria exigência ética a reclamar no modo como os tribunais a administram em concreto, quanto não importa reconhecer à influência decisiva que o Teatro exerceu e continua a exercer?! Desde a fundação da ideia democrática de Justiça até aos nossos dias, do teatro dramático ao teatro épico, da farsa que faz irromper a crítica à tragédia do quotidiano, hoje trazido em propostas estéticas tão distintas como as que vão do já velho Living Theatre até às Artes Performativas e, no limite, ao «Teatro Invisível», com designação cunhada por Augusto Boal, longo é o cortejo em cujo percurso o Teatro assume, perante a Justiça, ele mesmo, a expressão do Coro, tornando-se, por isso, campo fértil, ora de resistência,

---

<sup>19</sup> *Para Um Teatro Pobre*, Forja, p. 30.

ora de mudança, dando sentido à conhecida reflexão de Schiller, quando, do alto da sua proposta de «Teatro Moral», asseverava que «quando já nenhuma moral for ensinada, quando nenhuma religião encontrar crédito, quando já não houver leis, Medeia virá ainda para nos fazer estremecer, precipitando-se das escadarias do palácio após o assassinato de seus filhos».

Coisa diferente acontece, porém, quando, deixado o público-espaco, tomamos o público-espectador na sua expressão real, como conjunto, maior ou menor, de pessoas de sexo e de idades diferentes, de culturas e de interesses divergentes, postadas perante a mesma realidade, enquanto observadoras críticas. Não ainda que entre a cena judiciária e o público deva estabelecer-se uma relação a pautar pelas regras próprias da que ocorre entre actor e espectador. Desde logo porque, como acabamos de salientar, enquanto é esta relação essencial à própria definição de Teatro que, portanto, joga nela os trunfos decisivos na sua afirmação, já ela se revela de valor secundário, embora importante, na administração da Justiça, onde as exigências a ter em conta se restringem aos limites da comunicação compreensiva directa, entre a cena judiciária e o público.

São, por isso, preocupações diferentes as que equacionam o mesmo problema de relação entre a cena e o espectador.

No Teatro a questão é nuclear, enquanto elemento interior à sua própria elaboração como arte, acabando aquela relação por articular-se sempre com esta, ora para se afirmar a partir de concepções essencialmente estéticas, como em Gordon Craig, com a sua «sur-marionnette», ora para realçar o papel da representação e o relevo a conceder aí ao actor, como com Stanislavski, e o seu trabalho à frente do Teatro de Arte de Moscovo, ora ainda para procurar estimular a própria função social do espectáculo e do espectador, como em Bertolt Brecht, com o seu já referido efeito de estranhamento. Mas sempre num compromisso com exigências superiores de uma Arte que tem no público o seu destinatário exclusivo.

Diversamente, na administração da Justiça, nem o público concreto que assiste ao desenrolar do drama deve ter-se como destinatário do desempenho que observa, nem este, no conjunto dos seus elementos, se pretende revestido de dimensão artística. Assim se acentuam as diferenças que marcam os dois tipos de comunicação entre a cena e o espectador. Uma, a do teatro, tem em vista a adesão; a outra, a da Justiça, deve procurar a compreensão. Aquela é estrutural, essencial à própria definição da Arte; esta é funcional, bastando-se com exigências de qualidade técnica.

Do mesmo modo, enquanto no Teatro o conflito entre a cena e o público mantém, ou, ao menos, pode manter a coerência intrínseca ao próprio espectáculo total, idêntico conflito na cena judiciária conduz à negação da



ordem essencial ao desempenho das funções dos diversos participantes envolvidos no processo.

É justamente desta essencial diferença que pode projectar-se para o domínio dos acontecimentos teatrais de excelência a peça de Peter Handke, *Insulto ao Público*, onde se estabelece uma clara «ruptura do pacto tradicional entre o palco e a plateia»<sup>20</sup>, mas que, em boa verdade, jamais poderia transpor-se, como coisa querida, para o campo próprio do drama judiciário.

E, todavia, sendo isso seguro quando nos referimos ao público-gente, isto é, aos espectadores presentes assistindo ao desempenho em cada uma das cenas, já assim não será quando do que se trata é do público-povo, que a justiça considera em abstracto, na simbologia do espaço vazio, e o Teatro faz protagonizar, desde os primórdios, pelo coro trazido pela Tragédia Grega. Coro que vários identificam com a «lucidez popular», seja na tragédia, seja no próprio teatro brechtiano. E que hoje, no que à Justiça concerne, a despeito da desvalorização de muitos, se faz ouvir, embora nem sempre rigorosamente encenado, através dos *media* ou em manifestações populares de rua, mais ou menos desreguladas.

Questão é, aí, a de saber, em cada caso, quem representa o papel de Corifeu, na condução do Coro!?

O que, além do mais, vem recolocar a questão da comunicação no espaço global onde intervem a Justiça; e reabrir, tantos Séculos volvidos, um novo debate entre uma dimensão sagrada, hoje entendida como burocrática, da Justiça, e uma sua verdadeira configuração humana, agora designada de democrática. Debate, este, no qual, uma vez mais, o Teatro se fez presente, desde logo na transição protagonizada, entre outros, por Piscator, mas, mais do que todos, por B. Brecht, de um Teatro dramático, romântico, receptáculo de «uma dramaturgia do indivíduo em luta contra o mundo», e buscando sempre uma conclusão que seja definitiva e possa ser tida como decisão moral; para um Teatro épico, centrado nas «relações que os homens estabelecem entre si»<sup>21</sup> e dirigido, não às grandes soluções, mas ao questionamento permanente e à consciência de que tudo continua aberto, recusando o apelo clássico a uma conclusão.

Como afirma Bernard Dort, «Brecht vai renunciar a toda a diferenciação entre a sala e o palco. Actores e espectadores ficam agora no mesmo plano. Devem, também, ser igualmente activos»<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Cfr. João Lourenço, De Costas Não Se Representa!, in *Teatro em Debate(s)*, Cit., p. 259.

<sup>21</sup> Cfr. Bernard Dort, Ob. Cit., p. 201.

<sup>22</sup> Idem, p.206

E, se isso não é, em pleno, transponível para o domínio da Justiça, não deixa de se entrever aí uma exigência nova em termos de comunicação entre a cena, ou a teia, e o espaço-gente, reservado ao público, alargado hoje para fora do espaço físico do tribunal e estendido até onde chega uma opinião pública interessada e envolvida no fenómeno social da administração da Justiça.

Isto é, se não há que pugnar por uma Justiça inter-activa, que envolve a cena judiciária e o público, já não é hoje aceitável a ocorrência de uma não-comunicação entre uma e outro que, a verificar-se, violaria o princípio fundamental que coloca no povo a titularidade originária da Justiça.

Será, pois, aí, na preocupação de construir uma comunicação de qualidade, atendendo à natureza da mensagem a comunicar, à necessidade da sua «tradução», às características do objecto sobre que incide a comunicação e ao objectivo a atingir, que o Teatro volta a aliar-se à Justiça numa afinidade recíproca em que cabe agora a esta ser beneficiária do tributo daquele, sendo pois, ainda que nesses estreitos limites, possível afirmar ser também o Tribunal um Palco.

Será este, então, o momento para na sala de audiências se caminhar do espaço deixado ao público para o interior da *teia* onde se desenrola o drama, se movimentam personagens, se fixam planos, se obedece a marcações, a tempos, a ritmos e a rituais.

No entanto, a passagem de um espaço ao outro não deixa de nos confrontar logo com a opção de relação física entre público e teia, definindo-se esta no traçado do palco à italiana, com separação frontal de espectadores. Opção que, mantendo-se actual, se afasta da correspondente evolução que atingiu o Teatro, libertando-o de espartilhos tributários de concepções que ele próprio ultrapassou. O que permite concluir que as razões fundamentais que determinaram a mudança aqui, sobretudo a partir da superação das convenções naturalistas, da procura de uma nova dimensionalidade do espaço cénico, e da consideração de um outro «papel» reservado ao público, não se fizeram sentir na cena judiciária onde a relação a estabelecer com o espectador continua a compadecer-se com a ilusão da chamada quarta parede que idealmente o separa da sala quadrada onde se desenvolve a história, e cuja geometria é confirmada pela disposição estática das personagens principais, nomeadamente do acusado, geralmente situado de costas para o público, ao arrepio, aliás, das mais convencionais regras de marcação estabelecidas para o palco à italiana e para a sua bidimensionalidade.

Uma vez mais, é a passividade imposta ao público-gente presente na sala a justificar a persistência da ilusão da quarta parede quando no Teatro esta se tornou, nas palavras de Georges Banu, «objecto de violentas críticas repetidas em nome de uma exigência de reconhecimento do Teatro como actividade específica fundada, em termos brechtianos, na presença assumida do público»<sup>23</sup>.

Como quer que seja, mais uma vez se encontra aqui um traço de coerência entre a relação da cena com o espectador e o estilo de desempenho das personagens judiciais, por um lado, e, por outro lado, o perfil físico do espaço global agora integrado pela zona do público e pela teia.

Aqui, na teia, se desenrolará o drama.

Sem texto de suporte, partindo do mote que é constituído pela acusação-pronúncia dirigida contra o acusado e que delimita os poderes de cognição do Tribunal, estabelecendo um enquadramento de factos para lá dos quais não é lícito investigar, a história encontra nestes o estímulo que aguça a expectativa e, nas sucessivas intervenções das personagens, o desenvolvimento do seu conteúdo, as várias nuances que lhe fazem oscilar o argumento, até à afirmação da moralidade final traduzida na sentença com que se repõe a ordem e se encerra o auto. Entretanto, com esta história, de estrutura narrativa cronológica, cujo espaço é o da própria teia e cujo tempo é o da duração do próprio julgamento, outras histórias vêm cruzar-se alimentando os diálogos vivos da Justiça.

Têm estas, como Prólogo, o acontecimento concreto que a acusação seleccionou e que se compõe de uma série de factos causalmente encadeados por forma a consubstanciarem ora um roubo, ora um homicídio, uma violação ou uma injúria. Ao Tribunal, no decurso criativo do próprio drama, compete identificar as personagens autores dos factos, entender os seus procedimentos, analisar o seu significado, interpretar a lei aplicável e procurar com esta uma solução clara, desejavelmente justa.

No plano de fundo, a figura imponente do Juiz!

Necessariamente, hoje, de um novo Juiz!

Curiosamente, no plano de fundo, invertendo, assim, a hierarquia dos quatro planos do palco à italiana.

Como detentor da palavra final, a ele importa convencer. Como responsável pela decisão, cumpre-lhe ouvir, interrogar, ser esclarecido. Como presidente, cabe-lhe, finalmente, orientar a audiência e garantir a sua disciplina.

Assume, assim, na cena judicial, um duplo papel. Por outro lado, ao acompanhar a construção das várias histórias, ao intervir nelas questio-

---

<sup>23</sup> L'Homme de Dos, Entre Peinture et Théâtre, in *Teatro em Debate(s)*, Cit., p. 228.

nando e ao conduzir formalmente o julgamento, reveste-se da qualidade de espectador-participante.

Brechtianamente distanciado e interrogativo não participa do drama, antes se esclarece sobre ele, duvidando do que é evidente, criticando o que parece lógico, reconstruindo na dialéctica das várias histórias a verdade possível e combinando-a, culturalmente, com o direito e com a vida.

Por outro lado, esclarecendo-se, esclarece. Quando pergunta, quando expurga e critica, quando conduz. Como espectador-assim-participante ganha, agora na relação com o público, a dimensão cénica do narrador, ele próprio, convertido, então, em elemento distancador, capaz de marcar a diferença entre o realismo da cena e o criticismo que deve acompanhar o desempenho. É, assim, que na cena final, preenchida pela leitura da sentença e pela alocução dirigida ao acusado, se encontram, na mesma pessoa, o juiz, na sua veste soberana, dizendo o direito do caso e proclamando a justiça, e o narrador, resumindo a trama e ditando a moralidade.

É, pois, nessa função de narrador que vem recuperar-se o tema inicial da comunicação entre a cena judiciária e espectadores. Tomada a figura, não em sentido literal, mas na sua contextura teatral de elemento crítico, que esclarece sugerindo, que racionaliza distanciando, sempre lhe cabe prosseguir a síntese compreensiva entre a realidade que as histórias de facto patenteiam, o direito que se candidata a regulá-las e a ciência que fornece o método para a sua aplicação. Aí, uma vez mais, se encontram o mero técnico que na frieza da sua especialidade selecciona elementos, testa experiências e isola princípios de pensamento e regras de validade geral e abstracta, com a pessoa concreta que é juiz, para quem aplicar o direito aos factos não pode deixar de constituir, na expressão de Sauer, «uma relação amorosa». Assim se conquista, para a cena judiciária, aquela outra relação intrínseca à Arte do Teatro, feita de elementos ora próximos, ora distantes, ora iguais, ora contrários como são o contar e o encantar.

Por isso que não partilhemos do pensamento daqueles para quem «o juiz não pode ser o espectador crítico (no sentido brechtiano) da acção que ele julga, e do seu próprio desempenho»<sup>24</sup>.

Bem ao contrário, em vez de seguir na linha de Malraux, para quem «julgar é não compreender, porque se se compreendesse, jamais se poderia julgar», pensamento que vem a inspirar Laurent Bove quando, ele também, afirma que «compreender não é julgar»<sup>25</sup>, em vez disso cumpre buscar fundamento novo para consolidar a ideia, cara a Paul Ricoeur, de que julgar é «em última

---

<sup>24</sup> Cfr. Laurent Bove, *Ob. Cit.*, p. 81.

<sup>25</sup> *Idem.*

instância, tomar posição»<sup>26</sup>, tudo nos reconduzindo, afinal, à formulação de Garapon com a qual abrimos estas palavras de reflexão sobre o Teatro e a Justiça.

Ora, é precisamente perante a condução de cena, activa e participativa, do Juiz que se desenrola, agora, o papel das restantes personagens, todas obedecendo a rituais tributários de uma forma e de uma dimensão simbólica que em nada ficam a dever à *mise en scène* própria do Teatro e que autores há que valorizam na ideia de que «o ritual funciona como uma barreira que corta o acesso nos dois sentidos», impedindo «o cidadão de entrar na justiça, o que é de lamentar, mas impedindo igualmente a justiça de aceder ao interior da vida civil, o que é bem mais reconfortante».

Não é, essa, porém, a nossa convicção.

Nem, para nós, como vimos já, será possível continuar a deixar envelhecer à porta da Lei, sem nela jamais entrar, o velho camponês do conto de Kafka.

Ao invés, numa justiça democrática, o ritual, nele incluindo as vestes, a linguagem, as marcações de cena, o tempo das deixas, há-de olhar-se mais pelo lado da força de representação na administração de um bem, ou valor, que radica no povo e que, por isso, reclama distância, mas distância do representante relativamente a si próprio, enquanto pessoa individual, e não do povo, em nome de quem actua.

É «esta passagem do indivíduo àquilo que ele representa como personagem» que, afinal, faz com que o laço «mais profundo...entre o teatro e a justiça, deva procurar-se aí»<sup>27</sup>.

Assim, aliás, se entenderá melhor o fluir normal da cena judiciária.

Acusados, vítimas e testemunhas tecem entre si as malhas de um jogo sério, onde factos e argumentos se confundem numa estratégia persuasiva que tem como objectivo «encantar», e o «conto» como instrumento.

Num cortejo caótico, em que a forma é o improvisado e o pano de fundo a sociedade, sucedem-se a tragédia e a comédia, a farsa e o drama, o absurdo e a crueldade. Destinatário imediato da Justiça, aí está também o povo, em nome de quem esta se administra. Por isso também actor; e espectador da parte da história que não lhe compete representar, mas sempre deixando-se penetrar pela imagem forte do coro, umas vezes extraído da tragédia, outras emergindo de dentro do teatro brechtiano.

<sup>26</sup> *O Justo Ou A Essência Da Justiça*, Instituto Piaget, Lisboa, 1997, p. 164.

<sup>27</sup> Robert Abirached, In *Théâtre est Justice*, Cit. p. 91.

Em nome de uns e em nome de outros têm voz Advogados e Procuradores, os verdadeiros protagonistas do debate. Para cada um deles uma história, a da sua convicção, que as outras histórias vão moldando ao longo do drama. O enquadramento técnico, normativo, das suas intervenções retira-lhes a condição possível de actores, esta mais próxima dos seus representados, para lhes conferir a qualidade de sujeitos. Todavia, é esta, exactamente, que vai definir os contornos de uma nova conexão entre a audiência de julgamento e o teatro. Também aqui o texto e o discurso têm intenção persuasiva. Organizados em capítulos lógicos e cronológicos, neles há-de caber a sugestão das conclusões de facto, a análise do direito a aplicar e a proposta da decisão final, comparando valores, discorrendo sobre personalidades de modo a elevar umas, diminuindo outras, formulando censuras, argumentando no domínio da técnica jurídica, salientando virtudes e, finalmente, reclamando Justiça.

De novo se cruzam o contar e o encantar. Só que aqui não é aquele o instrumento natural deste. Agora são ambos, o conto e o encanto, objectivos finais. O conto é já a síntese, a proposta da história definitiva, aquela que ficará sendo a verdade. Não é por isso que ele gera o encanto, antes, este, ao invés, é agora seu instrumento. Aquele, o conto, varia de sujeito para sujeito, confrontando-se o que a defesa opõe à acusação. A verdade do Advogado não é, necessariamente, como afirma Maurice Garçon, a «verdade judiciária que o tribunal estabelecerá na decisão da causa. A verdade judiciária», acrescenta, «há-de resultar do confronto das alegações das partes»<sup>28</sup>. É, pois, aí, no confronto, que se joga o encanto traduzido, então, em razão e argumentação, em substância e técnica. Em defesa da razão apelar-se-à à inteligência, ao conhecimento e à ética; em apoio da argumentação recorrer-se-à à técnica que permite dizer melhor, para que melhor se ouça e compreenda, e exprimir adequadamente para que a comunicação seja fluida e possa, assim, estabelecer-se.

De novo aqui Teatro e Justiça se encontram, colhendo daquele as referências instrumentais que hão-de contribuir para um mais perfeito desempenho desta na linha, aliás, do peso que, há bem pouco ainda, e de forma incontestável, se atribuía à retórica da qual, por mero preconceito, se retinha, todavia, uma noção frouxa e redutora que em parte tendia a confundi-la com a *arte de dizer*.

Expressão corporal, colocação de voz, respiração e dicção constituem, assim, ingredientes essenciais à qualidade dos desempenhos profissionais na cena judiciária, não faltando mesmo sistemas como, por exemplo, o Norte-Americano, onde a magistrados e a advogados são ministradas aulas

---

<sup>28</sup> *O Advogado e a Moral*, Studium.

de linguagem corporal e de técnica de expressão oral, coisa que, aliás, é possível encontrar já, no século XVI, na Londres de Shakespeare, nos conhecidos *Inns of Court*, instituições encarregadas da formação dos juristas, localizadas próximo dos tribunais e onde, para os próprios e pelos próprios, eram representadas peças clássicas<sup>29,30</sup>.

Por aqui passa, pois, a capacidade de encantar, a qualidade da comunicação e, com importância não despreciable, a dimensão estética da acção no interior da cena judiciária.

É, aliás, esta dimensão estética que não poderá recusar-se como componente da construção formal do Epílogo, isto é, daquele momento temporalmente

---

<sup>29</sup> Cfr. Peter Ackroyd, *Shakespeare, A Biografia*, pp. 51-52.

<sup>30</sup> Também entre nós que há muito o Centro de Estudos Judiciários, mais formal ou mais informalmente, se socorre do teatro utilizando-o, em várias das suas múltiplas componentes, na formação de magistrados. Disso constitui documento, além de vários outros, o excelente texto de autoria de Jorge Listopad «Antígona no CEJ», publicado em O Centro de Estudos Judiciários e o Limoeiro (Centro de Estudos Judiciários, Almedina, Lisboa, 2007, p. 57). Por sua vez, de uma experiência de trabalho em torno de textos de Gil Vicente e de Bertolt Brecht levada a cabo também no CEJ, dá conta a obra «Do Pobre B.B. Em Portugal – Aspectos Da Recepção De Bertolt Brecht Antes E Depois Do 25 De Abril De 1974». Trabalho coordenado por Maria Manuela Gouveia Delille, inclui estudos da própria e de Maria Esmeralda Castendo, Ana Maria Ramalheira, Maria Tereza Cortez e Maria Cristina Carrington (Editora Estante, 1991). A pp 175, depois de uma síntese da cronologia das cenas principais que integram a peça «Justiça de Gilbrecht», resultante de uma colagem de textos dos autores referidos, afirma-se que «é notória a perfeita simetria existente entre o primeiro e o segundo actos desta peça: Gil Vicente fornece o enquadramento alegórico, ilustrado pela transformação da Justiça Velha numa Justiça Nova, com o que se abre e se fecha o espectáculo dos saltimbancos; com a história de Grucha, Brecht fornece o pano de fundo de uma sociedade em mutação, que confere uma dimensão social ao conceito de e prática da justiça e ilumina a praxis dos dois juizes – a justiça evolui a par das transformações sociais e em sintonia com elas; uma revolução é em última análise, um julgamento dos códigos e práticas da sociedade que a precede, entre os quais se contam as normas jurídicas e a sua aplicação. No 2.º acto assiste-se a um outro julgamento da justiça que, em síntese, clarifica o sentido da nova, mas imperfeita, prática judicativa dos dois juizes (as marcas de ligação que estes mantêm com a Justiça Velha são nítidas) e justifica a sua absolvição, pois a sua praxis contem o gérmen da mudança e significa uma mais perfeita adaptação à realidade social em que se exerce. É significativo que até este ponto da acção dramática se tenham alternado textos de Gil Vicente e de Bertolt Brecht e que personagens dos dois autores apenas se encontrem neste quadro de síntese. A intervenção directa do autor desta colagem, para além da criteriosa escolha e ordenação de textos, «limita-se» á escrita de um significativo texto em que o Saltimbanco e o Miúdo fecham o espectáculo, anunciando o do dia seguinte, exactamente do mesmo modo como tinham iniciado a sua representação. Fazendo a reintrodução do círculo, repetindo o início do espectáculo e anunciando que no dia seguinte se vai repetir o que se acabou de passar, o autor «demonstra que os factos narrados devem ser entendidos numa perspectiva dialéctica».

desligado do período da produção da prova e da discussão em audiência e no qual se procede à leitura da sentença e à alocução final.

É então que o Juiz, investido sempre do poder soberano que lhe dá a nota de solenidade e o reveste de uma especial dignidade, e perante o povo, em nome de quem o exerce, assume na simbólica do seu traje, na distância que o projecta num espaço de silêncio expectante, na humildade da sua condição humana e na estatura ética do seu compromisso de honra, a imagem formidável da Justiça.

Encerrada a audiência, desnudada a sala, ali permanece, no espaço deixado ao público, feito, de novo, Coro, o espírito de um povo, em nome de quem se administra a Justiça e por quem vale a pena prosseguir, com Albert Camus, a procura de «Os Justos».

Na teia, ao fundo, a figura da Justiça.

Nas belas palavras de José Pereira da Graça, «a sua fisionomia é estática, austera, insensível, mítica. A espada que exhibe representa a força dos seus ditames. A balança significa o senso, o equilíbrio, a ponderação, a justeza das suas decisões»<sup>31</sup>.

Mas quem olhar atentamente verá ainda, mais ao fundo, para lá do «véu do templo», nos confins da História, Calígulas e Antígonas, Édipos e Prometeus que, lá longe, pelas mãos de Sófocles ou de Esquilo, de Péricles ou de Aristófanes, e perante a imagem tutelar de Témis, mulher de Zeus, tecem ainda essa outra teia onde, um dia, se deixaram prender e ficaram para sempre cativos da cultura, o Teatro e a Justiça.

Todavia, tal como adverte Roland Kessous, «com a diferença essencial, de que enquanto no teatro, logo que se representa a última cena, nos sabemos regressados à vida real, na vida judiciária, terminada a última cena, nada mais se apagará e dela saem, muitas vezes, homens e mulheres em sofrimento»<sup>32</sup>.

Eis que é, então, outra violência que volta, e com ela tudo recomeça, neste envolvimento circular e permanente entre Teatro e Justiça, onde é sempre possível imaginar um narrador comum que, chegado ao proscénio, trazido pelas pancadas de Molière, proclame, em nome do radical da Arte do Teatro e da Justiça:

«The Show Must Go On».

<sup>31</sup> *Témis – A Deusa da Justiça*, Coimbra, Almedina.

<sup>32</sup> In *Théâtre est Justice*, Cit. p. 97