



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB

INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS – PÓSLIT

HOGAN WAKED DE BRITO

DRAMATURGIA E DIREITO: o teatro político de Aimé Césaire como palco para a defesa dos direitos humanos

Brasília – DF

2025



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB

Departamento de Teoria Literária e literaturas
Programa de Pós-Graduação em literatura

HOGAN WAKED DE BRITO

DRAMATURGIA E DIREITO: o teatro político de Aimé Césaire como palco para a defesa dos direitos humanos

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de mestre em Literatura.

Linha de pesquisa: Literatura e outras artes.

Orientadora: Prof.a Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis - UnB

Brasília – DF

2025

Ficha catalográfica elaborada automaticamente, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Waked de Brito, Hogan
WW147d DRAMATURGIA E DIREITO: o teatro político de Aimé Césaire como palco para a defesa dos direitos humanos / Hogan Waked de Brito; orientador Maria da Glória Magalhães dos Reis.
Brasília, 2025.
122 p.

Dissertação(Mestrado em Literatura) Universidade de Brasília, 2025.

1. Teatro Político. 2. Aimé Césaire. 3. Direitos Humanos.
4. Dramaturgia. I. Magalhães dos Reis, Maria da Glória, orient. II.
Título.

BANCA EXAMINADORA

A dissertação intitulada “DRAMATURGIA E DIREITO: o teatro político de Aimé Césaire como palco para a defesa dos direitos humanos”, de autoria exclusiva de Hogan Waked de Brito, foi julgada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis
Universidade de Brasília – UnB
Presidente

Prof. Dr. André Gomes
Examinador interno - UnB

Prof.ª Dra. Josilene Pinheiro-Mariz
Examinadora externa – UFCG

Prof. Dr. João Vicente Pereira Neto
Suplente – UnB

Data da defesa
Brasília, 15 de dezembro de 2025

AGRADECIMENTOS

Agradeço à orientadora, Professora Doutora Maria da Glória Magalhães dos Reis, pela determinação e pelo enriquecimento de minha vida acadêmica, pessoal, cultural e artística.

Agradeço aos meus companheiros de trajetória na Universidade de Brasília, especialmente aos integrantes do Grupo de Pesquisa em Literatura, Educação e Dramaturgias Contemporâneas – LEDrac, onde pude ampliar meus conhecimentos sobre literatura e participar de discussões profundas e gratificantes.

Agradeço aos participantes do grupo *En classe et en scène*, espaço onde a dramaturgia toma forma e se evidencia o poder da literatura na discussão de questões sociais.

Agradeço também aos professores das disciplinas cursadas no mestrado, por terem contribuído com doutrina especializada e com discussões que enriqueceram significativamente a minha pesquisa.

Agradeço, por fim, aos meus pais e irmão por sempre celebrarem cada novo projeto e empreendimento.

RESUMO

A pesquisa *Dramaturgia e direito: o teatro político de Aimé Césaire como palco para a defesa dos direitos humanos* se funda na ideia de que a literatura, no caso a dramaturgia, e o direito são áreas da produção humana ligadas de maneira importante, sendo o teatro o meio de propagação de normas jurídicas e o local onde o direito é questionado, analisado ou reconstruído, além de ser o espaço de resistência dos oprimidos, onde suas vozes silenciadas podem ser emitidas. A pesquisa buscou estudar a peça teatral *Uma temporada no Congo* como espaço de afirmação dos direitos humanos e de resistência social, explorar as relações entre a literatura e o direito baseadas nos eixos propostos por François Ost e analisar o teatro político na obra de Aimé Césaire e além de sua utilização de elementos do teatro épico. Por meio de pesquisa bibliográfica nos campos do direito, da literatura e dos teatros político e épico, além da análise da obra *Uma temporada no Congo*, de Aimé Césaire, percebe-se como o teatro político contribui para a promoção dos direitos humanos, ao expor desigualdades e opressões e dar voz às minorias. A pesquisa segue os eixos do direito pela literatura e do direito na literatura, mostrando como a escrita dramatúrgica pode contribuir para a discussão e para a resolução de questões ligadas à justiça, à lei e ao poder. Assim, o teatro político, ao instigar a consciência crítica dos espectadores, pode funcionar como instrumento de transformação social e jurídica, denunciando violações e preparando a sociedade para um futuro de respeito aos direitos humanos.

Palavras-chave: Teatro Político; Aimé Césaire; Direitos Humanos; Dramaturgia.

ABSTRACT

The research *Dramaturgy and Law: the political theater of Aimé Césaire as a stage for the defense of human rights* is grounded in the idea that literature—specifically dramaturgy—and law are areas of human production that are significantly interconnected. Theater functions both as a medium for the dissemination of legal norms and as a space in which law is questioned, analyzed, or reconstructed; it is also a space of resistance for the oppressed, where their silenced voices can be expressed. The research sought to study the literary work *Uma temporada no Congo* as a space for the affirmation of human rights and social resistance; to explore the relationships between literature and law based on the axes proposed by François Ost; and to analyze political theater in the work of Aimé Césaire, as well as his use of elements of epic theater. Through bibliographic research in the fields of law, literature, and political and epic theater, in addition to the analysis of *Uma temporada no Congo* by Aimé Césaire, it becomes evident how political theater contributes to the promotion of human rights by exposing inequalities and oppressions and giving voice to minorities. The research follows the axes of law through literature and law in literature, demonstrating how dramaturgical writing can contribute to the discussion and resolution of issues related to justice, law, and power. Thus, political theater, by fostering the critical awareness of spectators, can function as an instrument of social and legal transformation, denouncing violations and preparing society for a future grounded in respect for human rights.

Keywords: Political Theatre; Aimé Césaire; Human Rights; Dramaturgy.

Sumário

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 8 |
| 1. A relação entre literatura e direito: aproximação, complementaridade e enriquecimento | 10 |
| 1.2 Os eixos de relação entre literatura e direito | 37 |
| 1.2.1 Literatura como direito..... | 38 |
| 1.2.2 Direito pela literatura | 38 |
| 1.2.3 Direito como literatura | 40 |
| 1.2.4 Direito da literatura | 42 |
| 1.2.5 Direito na literatura | 44 |
| 2. Teatro político e épico e seu poder de transformação da realidade..... | 47 |
| 2.1 Um primeiro olhar sobre <i>Uma Temporada no Congo</i> | 47 |
| 2.2 Um olhar mais profundo sobre a dramaturgia de Aimé Césaire em <i>Uma temporada no Congo</i> .75 | |
| 3. <i>Uma temporada no Congo</i> : o palco onde a representação de uma sociedade oprimida denuncia as violações aos direitos humanos | 85 |
| 3.1 Direito à igualdade | 93 |
| 3.2 Direito à liberdade..... | 96 |
| 3.3 Direito à autodeterminação | 99 |
| 3.4 Direito à dignidade | 103 |
| 3.5 Direito à fraternidade | 106 |
| 3.6 Direito à resistência e autotutela | 109 |
| 3.7 <i>Uma temporada no Congo</i> e a defesa dos direitos humanos..... | 109 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 114 |
| REFERÊNCIAS | 117 |

INTRODUÇÃO

« **Et ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche,
ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir** »

Aimé Césaire.¹

A partir dessa afirmação emblemática de Aimé Césaire que, em tradução de Lilian Pestre de Almeida significa “E minha boca será a boca das desgraças que não têm boca, minha voz, a liberdade das que se curvam no cárcere do desespero”², surge o questionamento: em que lugar partes oprimidas de uma população, a quem é negada a possibilidade de se expressar, podem ter suas vozes erguidas e serem, enfim, escutadas? A resposta não é fácil, mas há um lugar onde tudo pode ser dito, questionado, analisado e onde as violências e os absurdos cometidos pela humanidade podem ser reparados: esse lugar é o teatro.

A obra *Uma temporada no Congo*, representante do teatro político como proposto por Erwin Piscator e Bertolt Brecht, se revela, a cada página, a cada ato e a cada cena, uma ferramenta, ou uma arma, por meio da qual Aimé Césaire oferece ao povo congolês, subjugado pela empreitada colonial belga, a possibilidade de se expressar em uma denúncia sobre a ausência e sobre a violação sistemática dos direitos humanos, consubstanciando-se em um manifesto em favor desses direitos ainda a serem estabelecidos no país recém-independente.

A pesquisa se baseia, portanto, na ideia de que o teatro, visto como a dramaturgia, e o direito são áreas da produção humana que estão ligadas de maneira especial: o teatro é, frequentemente, o meio de propagação de normas jurídicas e, mais importante, é muitas vezes o lugar onde o direito é questionado, analisado ou reconstruído. Além disso, é o local da resistência dos oprimidos, das minorias, enfim, daqueles que, no quotidiano, perdem suas vozes.

Com isso, este estudo teve por base a pesquisa bibliográfica tanto no campo da literatura como na seara do direito, além da leitura e da análise da obra *Uma*

¹ CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Présence Africaine, 1983, p. 55.

² CÉSAIRE, Aimé. *Caderno de um retorno ao país natal*. Tradução de Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 45.

temporada no Congo de Aimé Césaire, e buscou responder a perguntas tais quais: como a obra de Aimé Césaire é capaz de relacionar a independência do Congo com aspectos jurídicos relativos aos direitos humanos? De que maneira a obra traz à tona a necessidade de respeitar esses direitos? Como o teatro político de Aimé Césaire constrói, no texto e na cena, o mundo do devir ou do dever-ser jurídico a fim de consolidar o respeito aos direitos humanos?

Para tanto, começou-se pela análise de textos que estabelecem a relação entre a literatura e o direito, em especial pelos escritos do filósofo e jurista francês François Ost, compreendendo-se a dramaturgia e o texto dramático como uma forma literária voltada à organização do discurso dramático. Em seguida, a análise se voltou para os estudos referentes ao teatro, principalmente na sua faceta política proposta por autores como Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Peter Szondi e Jean-Pierre Sarrazac.

Finalmente, estabelecendo concretamente a relação entre a dramaturgia e o direito, em favor de como uma obra teatral pode ser o palco para a vozes dos oprimidos a fim de promover o questionamento acerca do desrespeito aos direitos humanos, estudou-se a obra *Uma temporada no Congo*, que representa o teatro político no qual os problemas sociais e as questões relativas do direito são analisadas, discutidas e colocadas em perspectiva pelo autor, pelos leitores e pela audiência.

1. A relação entre literatura e direito: aproximação, complementaridade e enriquecimento

A literatura e o direito são dois campos independentes com definições e características próprias: o direito, por exemplo, se refere às regulações, às disposições legais, às normas etc., que são determinadas pelo Estado, sendo uma forma de poder e de normatização. Ele é formulado e desenvolvido pelos governos para regular o comportamento das pessoas com o objetivo de manter a ordem social. A literatura, por sua vez, se refere ao trabalho criado por meio da linguagem e da arte, sendo uma forma de expressão e reflexão dos pensamentos das pessoas, das emoções e de suas vidas por meio da linguagem, conforme explicado pela pesquisadora Universidade de Silvicultura e Tecnologia do Centro-Sul – Departamento de direito, Chunxi Hu em *Law and Literature : Exploring the intersection of Two Fields* (Hu, 2023).

Como se percebe, então, o texto jurídico e o texto literário possuem elementos que os caracterizam particularmente e os diferenciam, uma vez que a norma positivada, ou a lei, é instituída num campo de obrigações a serem cumpridas possuindo uma linguagem denotativa que limita a sua significação, enquanto a literatura, ao seu turno, por ser arte, extrapola os limites estabelecidos, em razão da variedade de significações que pode alcançar (Hu, 2023). Assim caracteriza Hu ao explicar as particularidades de cada área:

Enquanto reguladora do comportamento das pessoas e da manutenção da ordem social, a lei também reflete a busca racional das pessoas por justiça e igualdade. Enquanto a literatura expressa o pensamento das pessoas, emoções e vida, ela também reflete a busca das pessoas por beleza, gentileza e verdade. Esses dois aspectos juntos constituem a riqueza e a variedade da civilização humana³ (Hu, 2023, p. 2, tradução nossa).

³ While regulating people's behavior and maintaining social order, laws also reflect people's rational pursuit of justice, justice, and equality. While literature expresses people's thoughts, emotions and life, it also reflects people's pursuit of beauty, kindness and truth. These two aspects together constitute the richness and variety of human civilization.

Além disso, conforme afirma a pesquisadora francesa Catherine Duplat, em *Droit et littérature : des liaisons dangereuses?* (*Direito e literatura: ligações perigosas?* em tradução nossa) o direito codifica a realidade enquanto a literatura questiona as convenções, o direito garante a segurança jurídica e enquanto a literatura pode incomodar, uma vez que para ela o real é tão somente uma das regiões do possível (Duplat, 2011).

Contudo, apesar das diferenças entre a literatura e o direito, os autores Charilaos Nikolaidis, professor(a) Sênior na Escola de direito da Universidade de Essex (2022), e Duplat (2011), consideram maneiras de como a literatura se apropria do direito, o que revela a aproximação entre os dois campos. Isso se dá, pois, no correr da história, obras célebres como *Antígona* de Sófocles, ou o *Mercador de Veneza*, de Shakespeare, foram o meio para debates morais, filosóficos e legais, de forma literária. Além disso, muitas vezes, as produções literárias foram meio de expressão do direito: podem ser tomadas como exemplos as tragédias gregas que eram obrigatórias à toda a população e se destinavam a revisar as regras da cidade e a tentar resolver os conflitos sociais. Também pode-se falar que existe todo um domínio da literatura baseado nos desafios éticos nos quais a moral é quase mais importante que a ficção que a conta: pode-se pensar em Albert Camus escrevendo e criticando a colonização francesa. Observa-se, ainda, que o direito foi tema e objeto da literatura em obras como *Fausto* (sobre as regras de contrato), *Robinson Crusoé* (questões sobre propriedade privada), *Ricardo II*, de Shakespeare (a doutrina “dos dois corpos do rei”) e a obra de Charles Dickens que trata dos juízes iníquos *A casa soturna*.

Retomando o fato de que as tragédias gregas eram voltadas para a população, o dramaturgo e professor de dramaturgia francês Jean-Pierre Sarrazac, em *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, estabelece de forma direta a relação entre a literatura e o direito, no verbete “Processo (Tribunal)”. Segundo o dramaturgo, entre o teatro e o tribunal está estabelecida uma relação de semelhança de estrutura, uma vez que ambos são o local onde tentativas de resolver as questões humanas são postas à vista, sendo ambos o local de incertezas e de conflitos. Também, diversas obras jogaram com a correspondência entre o tribunal e o palco, chegando ao propósito de Bertolt Brecht, dramaturgo e diretor de teatro alemão, no qual o personagem relata situações e ações que serão julgadas pelo público:

Entre teatro e tribunal vigora uma relação de homologia fundada num parentesco estrutural. Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, em *Mito e tragédia na Grécia antiga*, lembraram que, desde a origem, as instituições trágica e jurídica eram solidárias. A tragédia, dessa forma, extrai do direito seu vocabulário técnico. Ambos aparecem como o lugar de uma incerteza, de um conflito, pois questões morais ou políticas não se resolvem a golpes de leis absolutas, nem no teatro, nem por ocasião da sessão do tribunal.

Como sugere essa afinidade original, podemos então conceber o palco, a exemplo do tribunal, como lugar do debate e do confronto de interesses, ideias, teses antagônicas, segundo as regras de um protocolo rigorosamente estabelecido e mediante o uso de uma fala reportada à sua função agonística.

[...]

Foram incontáveis, durante a segunda metade do século XX, as tentativas teatrais que jogavam com a analogia entre o palco e o tribunal, quer recorressem elas à pura construção ficcional ou buscassem reproduzir as minutas de processo extraídas da realidade histórica.

[...]

Nos anos 1960, na França ou na Alemanha, o teatro adota em várias circunstâncias a forma do julgamento como que para melhor servir suas pretensões militantes. A utilização de um material documentário vai então de par com um esforço radical de formalização. Em *Chant public devant deux chaises électriques* [Canto público diante de duas cadeiras elétricas] (1964), Armand Gatti cria um dispositivo estilhacado no qual o julgamento de Sacco e Vanzetti realiza-se simultaneamente em cidades do mundo inteiro. O público, para o qual está apontada a luz no final, é intimado a decidir: “O que importa é saber se Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti serão mais uma vez (hoje à noite) executados nesta sala”.

Em *O interrogatório: oratório em 11 cantos* (1965), Peter Weiss confere ao processo de Auschwitz a forma do oratório, como que para colocar em tensão as realizações mais exemplares da civilização e da barbárie humanas: o teatro documentário* reivindica uma utilização retórica dos elementos da representação e opõe à ação*, fundamento da forma dramática, o discurso.

Quando a dramaturgia recorre ao agenciamento do tribunal, por exemplo, é acima de tudo a relação entre o palco e a plateia que está em pauta. Antes mesmo de disponibilizado aos seus herdeiros, o paradigma do processo acompanha a concepção do teatro épico brechtiano. Talvez convenha ler sob esse ângulo a famosa “cena da rua” de *A compra do latão: 1939-1955*, na qual é dito que o ator deve seguir o exemplo da testemunha que relata um acidente. Ponto crucial: é de suas ações (gestos, expressões, falas) que será deduzido o caráter dos personagens. A partir desses *gestus**, Walter Benjamin lembrava em “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht” que era possível incriminá-los. A representação teatral assemelhava-se então ao *depoimento*, relato e registro dos fatos prévios a um julgamento. É este de fato objeto do exercício brechtiano: “Imitando suas ações, ele permite julgá-las”, escreve ele a respeito da testemunha e dos protagonistas da cena de rua. Deduzir o caráter das ações, isto é,

romper com os estereótipos da comédia clássica, é orientar o palco do teatro para um funcionamento jurídico, pois, se as ações do personagem precedem seu caráter, é porque incumbe à plateia (e não diretamente à cena, ao autor) pronunciar seu veredito (Sarrazac, 2013, p. 124-126)

No Brasil, de forma fática, a relação entre a literatura e o direito foi evidenciada, por exemplo, no julgamento do ex-presidente do Brasil Jair Messias Bolsonaro. Conforme se observa das notícias veiculadas à época, julgadores e defensores se apropriaram de obras literárias não apenas para defenderem seus pontos de vista, mas para, de alguma forma, concretizar conceitos abstratos utilizados pelo direito, por meio da criação literária.

Nesse aspecto, a imprensa reportou⁴, exemplificadamente, que a ministra do Supremo Tribunal Federal Cármem Lúcia utilizou trechos do poema *Que país é Este?* de Affonso Romano de Sant'Anna e da obra de Victor Hugo *História de um crime*, manifesto contra o golpe de Estado posto em prática por Napoleão III. Além disso, os advogados de defesa do ex-presidente trabalharam em suas argumentações obras de Fernando Pessoa (*Poema em Linha Reta*), Gonçalves Dias (*I-Juca-Pirama*), Émile Zola (*Eu acuso!*)

Considerando-se essas explorações do direito na literatura, percebe-se com clareza que tais âmbitos não estão isolados, pois existem conexões, influências e interações entre eles, tendo em vista estão, ainda, proximamente ligados a questões sociais e humanas. Ademais, como a literatura privilegia os efeitos dramáticos e os conflitos, o direito oferece a ela uma fonte rica de inspiração. Assim, conforme a pesquisadora da Escola de Direito da Universidade Queen's, Belfast, Irlanda, Alice Diver (2023), é possível se observar como a Lei é representada em diferentes trabalhos de literatura, de forma que a relação entre os dois campos tem sido analisada e avaliada, especialmente em termos de justiça social e violação de direitos humanos. Por conseguinte, diversos trabalhos literários, como novelas, peças e

⁴ Notícias relacionadas: **As referências literárias no voto de Cármem Lúcia pela condenação de Bolsonaro** disponível em: <https://www.jota.info/stf/do-supremo/as-referencias-literarias-no-voto-de-carmen-lucia-pela-condenacao-de-bolsonaro>; **Fernando Pessoa, Gonçalves Dias, Émile Zola: advogados recorrem à literatura para defender acusados do golpe no STF** disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2025/09/03/fernando-pessoa-goncalves-dias-emile-zola-advogados-recorrem-a-literatura-para-tentar-livrar-acusados-da-trama-do-golpe.ghtml>.

poemas se exercitam para examinar e criticar questões de injustiça, como o racismo, o antisemitismo, a exclusão social e as barreiras para a justiça.

Essas aproximações entre a literatura e o direito não são por acaso, mas é importante perceber que essa intertextualidade não deve ser vista como se a literatura fosse simplesmente um repositório de exemplos para defender uma tese filosófica sobre o direito. Essa intertextualidade existe para aproximar não apenas as duas ciências, mas também esses dois imaginários e práticas: o imaginário e a prática jurídica e o imaginário e a prática da escrita conforme explicitado por Dieter Axt, advogado mestre em direito Público na Universidade do Vale do Rio dos Sinos, em *Direito e literatura: o poder das narrativas*:

É preciso tomar esses textos seriamente, por eles mesmos e na sua intertextualidade literária; não apenas direcionar a eles as questões dos juristas, mas se permitir também descentralizar e interpelar seu imaginário próprio. É uma condição de entrada indispensável na prática interdisciplinar, tão necessária que se aproximam aqui, mais que suas ciências (ciência do direito e ciência literária), dois imaginários e duas práticas (prática jurídica e prática da escritura literária ou teatral) (Axt, 2017, p. 261).

A relação entre os dois campos se revela, então, como a possibilidade de abertura a novos mundos, permitindo a reflexão crítica acerca dos acontecimentos sociais e jurídicos, observando-se que ambos os campos são produzidos por meio da linguagem e, enquanto discursos, criam regras, no direito, e possibilidades, no caso das obras literárias, que se apresentam, por fim, na realidade social (Nikolaidis, 2022).

Direito e literatura convergem de múltiplas maneiras. Eu me contento, nessa primeira questão, de evocar duas pistas de respostas. De uma parte, o fato, constatado, que, na sua formação e sua carreira, homens das letras e homens da lei são apenas um: singularmente numerosos são os autores que seguiram uma formação jurídica (Balzac, Flaubert, Dickens...) e muitos deles trabalharam como juristas em suas vidas (Kafka). A outra posta consistem em sublinhar como o ordenamento jurídico, e particularmente o ordenamento judiciário, é impregnado de narratividade: eu penso nas narrativas dos fatos na justiça, mas também nas narrativas dos “precedentes”: pensa-se em Dworkin e seus juízes “narradores morais da nação”, deixando a justiça no modelo de escritura “de um romance em cadeia, eu penso também na narrativa das conotações “encyclopédicas” que se prendem às palavras da lei (cf. U. Eco insistindo na importância de uma interpretação baseada nesta história “encyclopédica”, em oposição a uma simples definição analítica “lexical” destes termos), eu penso, enfim, à narrativa pragmática das peripécias do processo mesmo e dos diversos avatars do seu procedimento. É uma ponta à outra que a *jurisdictio* é penetrada pela narratividade, que é reconstrução imaginária do seu contexto e produção narrativa do seu sentido (Axt, 2017, p. 26).

Conforme explicado por Axt, no extrato acima, percebe-se que as aproximações entre a literatura e o direito são várias, especialmente ao se observar que diversos literatos tinham formação ou conhecimentos do mundo do direito, bem como que o direito, como um todo, é marcado por narratividade, seja nos processos propriamente ditos, que contam um acontecimento vivido pelas partes, seja na elaboração e na evolução das leis e das jurisprudências.

Ainda sobre os pontos de encontro entre os dois domínios, observa-se que a literatura pode levar ao campo jurídico novas ideias jurisprudenciais, pode promover o melhoramento de opiniões jurídicas, além de desenvolver a percepção de práticas sociais e de questões controversas com as quais a lei se confronta. Além do mais, ela pode beneficiar a lei cultivando um melhor entendimento acerca da posição em que se encontram diferentes pessoas e, assim, levar para uma cultura legal mais empática. Nesse sentido, a imaginação literária é um ingrediente essencial para uma instância ética que demanda uma preocupação com o bem do outro, cujas vidas podem parecer distantes (Nikolaidis, 2022).

Outro ponto em comum é que ambos os domínios da produção humana possuem herança cultural e origens históricas, uma vez que a emergência e o desenvolvimento do direito não são apenas influenciados pela história social e pelas tradições culturais, mas também refletem os desenvolvimentos necessitados pela sociedade e suas condições atuais. Do seu lado, a criação e o desenvolvimento da literatura também são influenciados pela história e pela cultura, e refletem tanto a orientação cultural da sociedade contemporânea quanto as necessidades das pessoas (Hu, 2023).

Nessa ótica de que a literatura é um lugar onde a vida e as relações sociais e jurídicas são analisadas, observa-se que a literatura é uma forma de discurso, de ação num espaço político livre, podendo promover, inclusive, a expansão de tal espaço, de maneira que o discurso do escritor revela quem ele é, quais são seus ideais e permite a sua propagação e o diálogo com o leitor/espectador no trabalho literário, estimulando a fusão de visões de mundo, o que pode mudar o leitor/espectador. Em muitos casos, o leitor/espectador permite-se ser modificado pelo trabalho literário enquanto estabelece um diálogo de compreensão (Mascaro, 2013).

Isso acontece quando se entra em contato, por exemplo, com a obra *Uma temporada no Congo* de Aimé Césaire, momento no qual o leitor/espectador quebra sua relação com o imediato e ultrapassa o mundo a sua volta, permitindo que o passado o toque profundamente e promova um novo projeto de futuro de uma forma enraizada. Laura Degaspare Monte Mascaro (2013) informa, em *The role of Literature in promoting and effecting Human Rights* (*O papel da literatura na promoção e na eficácia dos direitos humanos*, tradução nossa), que o entendimento e a apropriação da literatura, do passado e do seu sentido, carregam a possibilidade de retorno a fim de se encontrar novas possibilidades, e, a partir dessas rupturas com o passado, renovar-se o espírito e ver-se o mundo com novos olhos.

Assim explica a doutora e Coordenadora na área de Ciências jurídicas na Universidade Anhembi Morumbi, Laura Mascaro:

[...] a literatura atua por sua maneira de ser como um evento e experiência que é incorporada na existência de escritores e leitores, numa forma: (i) de entendimento do mundo e de construção de uma personalidade autêntica e de uma ética humana; (ii) de discurso e diálogo com o outro e com a tradição, pela fusão de horizontes e partilhamento de pontos de vista. Portanto, a literatura exerce um importante papel na formação da personalidade, da ética e no jeito de ser dos indivíduos, de maneira que as pessoas se tornam hábeis a “estar no mundo” e partilhá-lo de uma maneira autêntica, permitindo a compreensão e o entendimentos dos direitos humanos de uma maneira familiar, que faça sentido em suas existências (Mascaro, 2015, p. 860/861).

A partir dessa afirmação, percebe-se que, por meio da literatura, é possível o a compreensão do mundo jurídico, o conhecimento sobre como os conceitos e ideais de justiça evoluíram de forma a se permitir ao leitor (e ao operador do direito) entrar em contato com diversos pontos de vista.

Desse modo, a literatura e o direito são construídos numa continuidade histórica de textos que se sucedem, ao mesmo tempo que o pensamento jurídico é, frequentemente, uma representação, do mundo real de uma época determinada (Biet, 2007), isto é, ele é uma representação da realidade, como acontece na literatura e, no assunto em estudo, no teatro. Há que se observar, ainda, que ambos os campos são formados por aspectos da razão e da emoção humanas. Ao regular o comportamento das pessoas, o direito reflete o pensamento racional humano na

busca por justiça e igualdade. A literatura, por outro, expressa os pensamentos humanos, emoções e vidas, na busca por uma verdade.

Essa concepção se aproxima do afirmado por Hu ao corroborar o entendimento de que textos advindos da literatura muitas vezes trataram de assuntos legais, explorando questões que levaram à reflexão e ao desenvolvimento das normas, além de permitirem a consciência de que o ordenamento jurídico não é perfeito e acabado:

Trabalhos literários frequentemente envolvem questões legais. Eles podem ser baseados em temas legais ou na lei. [...] Trabalhos literários podem explorar profundamente questões legais, despertar a atenção e o pensamento das pessoas sobre a lei, e ajudar a promover o desenvolvimento e o melhoramento da lei. Em segundo lugar, trabalhos literários podem, também, revelar as limitações e problemas da lei através da discussão e reflexão sobre a lei. [...] Pela reflexão de trabalhos literários, pode-se ajudar as pessoas a conhecer e a entender a lei de forma mais compreensível e promover o aperfeiçoamento e a melhoria da lei [...]⁵ (Hu, 2023, p. 2-3, tradução nossa).

A partir dessa perspectiva de que a literatura pode ser um meio para a reflexão e para a compreensão do mundo jurídico, é possível se apropriar da consideração feita pelo sociólogo e crítico literário Antônio Cândido (2004) em *Vários escritos*, para quem a literatura, em geral, é uma ferramenta poderosa para a educação e para a instrução, pois ela é o lugar que confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, possibilitando se viver de maneira dialética os problemas. Importa salientar que tal função não se dá apenas no cânon literário, mas também na literatura dita proscrita, nascida dos movimentos de negação da realidade posta, como é o caso da obra de Aimé Césaire, que dá voz a uma população oprimida pela Colonização.

A doutora em Teoria Literária pela Universidade Federal de Pernambuco Silvana Maria Pantoja Santos (2012) explica, então, que a literatura põe em questão a realidade, as convenções e as normas, enquanto o teatro é, por sua vez, o momento de colocar em cena um debate imaginário e é o lugar onde o mito, o símbolo e a

⁵ Literary works often involve legal issues. They can be based on the theme of the law, or they can be based on the law. [...] Literary works can deeply explore legal issues, arouse people's attention and thinking about the law, and help promote the development and improvement of the law. Secondly, literary works can also reveal the limitations and problems of the law through the discussion and reflection on the law. [...] Through the reflection of literary works, it can help people to know and understand the law more comprehensively, Electronic copy available at: <https://ssrn.com/abstract=4382557> and promote the perfection and improvement of the law [...].

narrativa levam a pensar e repensar os conceitos jurídicos, permitindo a reflexão sobre os fenômenos sociais e jurídicos a partir da verossimilhança. Segundo a pesquisadora:

[...] a importância da relação entre direito e literatura enquanto possibilidade a mais de compreensão de fenômenos jurídicos, cuja articulação permite uma visão transdisciplinar do saber. Ademais, [...] a relevância da literatura enquanto espaço propiciador de reflexão crítica sobre temas de interesse jurídico (Santos, 2012, p. 29).

Nesse viés de que a literatura pode promover a compreensão de fenômenos legais, uma vez que ela propicia a reflexão crítica sobre temas de interesse jurídico, entende-se que a leitura de um texto literário leva ao entendimento de acontecimentos jurídicos e sociais, permitindo ao leitor/espectador a sua aproximação com outras realidades (Santos, 2012). Por meio das produções literárias, um conhecimento legal mais profundo pode ser apresentado, enquanto um conhecimento e um entendimento mais profundos podem ser providos ao leitor/espectador, quer dizer, pela representação permite-se aos leitores/espectadores um maior conhecimento da operação da lei na realidade social, estimulando o pensar e a atenção do público para questões jurídicas (Hu, 2023).

Nesse sentido, Santos considera que uma obra literária, ao abordar o conhecimento jurídico de maneira diversa daquela comum nos cursos de direito, contribui para permitir novas formas de análise e de compreensão da ordem jurídica:

A literatura contribui para dar visibilidade a outra dimensão de conhecimento que não é abordado nos métodos pedagógicos, ou seja, uma obra literária que tematiza um conflito judicial, dá visibilidade a personagens do universo jurídico [...], cujos discursos permitem a compreensão de possíveis recortes de normas jurídicas (Santos, 2012, p. 30)

Além dessa concretização dos conceitos jurídicos a partir da vida de personagens, deve-se ter em mente que o conhecimento do mundo pelo viés do imaginário literário afina o conhecimento técnico do direito, uma vez que a literatura permite aos juristas adquirirem qualidades de expressão, qualidades morais e qualidades de imaginação que são importantes para tratar dos casos jurídicos (Duplat, 2011). No mais, pela literatura, é possível apresentar aquilo que os juristas ainda nem podem imaginar, isto é, histórias que o direito ainda vai inventar, direitos ainda por serem descobertos e, somado a isso, o tratamento de problemas que se atualizaram

em face da dor daqueles que permanecem sem voz, conforme explicado pelo jurista e filósofo François Ost (2015) em *Droit et littérature : variété d'un champ, fécondité d'une approche* (*Direito e literatura: variedade de um campo, fecundidade de uma aproximação*, tradução nossa).

Apesar dessa relação de coexistência, no entanto, Duplat (2011) considera que é necessário alertar que o direito codifica a realidade, garante a segurança jurídica, trata de pessoas jurídicas e prevê leis para toda a coletividade de forma generalista, enquanto a literatura, por sua vez, questiona a realidade e as convenções, desafia a segurança das normas ao trabalhar com personagens e situa-se em um domínio do singular que alcança o universal.

Reiterando essas relações de aproximação e de oposição, Christian Biet, professor de literatura francês conhecido por seus trabalhos sobre as ligações entre direito e literatura, avalia que, em razão das aproximações entre as duas searas e em razão das suas oposições, a literatura pode trabalhar o direito, levando-o a extremos de maneira a explicitar suas contradições e suas falhas:

[...] Mas a literatura e o direito também têm relações de oposição, pois a literatura permite deslocar o direito, brincar com ele e levá-lo por meio de suas ficções a terrenos que ele não pôde, não pode ou não quer considerar. A literatura, por ser espetáculo (visto ou lido), revela, joga, evoca os fundamentos abstratos das noções que expressa concretamente, exemplifica as contradições internas ao direito, expõe as contradições do direito com as práticas sociais, sublinha que as ficções jurídicas também são, se o termo for tomado literalmente, ficções, e que têm uma origem histórica e não transcendental. Sobretudo, a literatura e, consequentemente, o teatro confrontam as certezas ou as regras jurídicas dentro e fora do terreno jurídico⁶ (Biet, 2007, p. 92, tradução nossa).

A partir dessa noção de que a dramaturgia (e a literatura, sem sentido amplo) confronta as certezas ou as regras jurídicas dentro e fora do terreno jurídico, observa-se que o teatro se configura como o momento de encenar um debate imaginário, sendo o lugar onde o símbolo, o mito e o relato permitem pensar e repensar conceitos

⁶ Mais la littérature et le droit ont aussi des rapports d'opposition, puisque la littérature se permet de décaler le droit, de jouer avec lui et de l'entraîner par ses fictions sur des terrains qu'il n'a pu, qu'il ne peut, ou ne veut, considérer. La littérature, parce qu'elle est spectacle (vu ou lu), dévoile, joue, évoque les fondements abstraits des notions qu'elle exprime concrètement, exemplifie les contradictions internes au droit, met en scène les contradictions du droit avec les pratiques sociales, souligne que les fictions juridiques sont aussi, si le terme est pris littéralement, des fictions et qu'elles ont une source historique et non transcendante, et surtout la littérature et partant le théâtre confrontent les certitudes ou les règles juridiques dans le, et en dehors du, terrain juridique.

à altura dos desafios da contemporaneidade, dando-lhes uma dimensão planetária, e não apenas nacional ou local. Essa dimensão planetária da modernidade exige muita discussão sobre questões de solidariedade e justiça social (Axt, 2017).

De acordo com Nilson Nobuaki Yamauti (2007), pesquisador em filosofia, sociologia e ciências políticas e professor associado da Universidade Estadual de Maringá, em *Literatura e Sociedade: a barbárie resultante da ausência de um Estado Democrático de direito no mundo de Augusto Matraga*, a partir da literatura é possível se ampliar o conhecimento de certos contextos históricos e sociais, isso porque os textos teóricos do direito, e a própria lei, por serem previsões abstratas e gerais, são distanciados da vida cotidiana, de maneira que reduzem a complexidade das relações humanas, indo em direção a um alto nível de abstração que gera distorções na percepção do objeto de investigação.

Por causa desse processo de abstração pelo qual passa o direito, são eliminadas algumas dimensões da realidade que possibilitam a operação conceitual do pensamento e, assim, termina-se produzindo um conhecimento que pode ser identificado apenas parcialmente com a verdade. Essa análise conceitual suprime o que ocorre concretamente na vida cotidiana das pessoas que enfrentam um determinado momento histórico, de maneira que o direito, vinculado ao positivismo, termina encobrindo sentimentos como o da injustiça, além do sofrimento e da dor física de inúmeras pessoas torturadas, destruídas moralmente, exiladas e oprimidas, isto é, de minorias que são silenciadas, sentimentos que, por sua vez, são trabalhados e concretizados na literatura:

Amparados em alguns princípios do materialismo dialético, ousaríamos afirmar que, de um modo geral, os textos teóricos das ciências sociais, em razão do seu maior ou menor distanciamento em relação ao processo empírico da vida cotidiana, tendem a reduzir a complexidade extraordinária que decorre das relações entre as dimensões objetiva e subjetiva da realidade humana e social a um esquema de interpretação abstrato. Dessa forma, determinados procedimentos disseminados pelo positivismo, quando adotados pelas ciências sociais para o desvendamento das relações estruturais essenciais, produzem, como efeito colateral, algumas distorções na percepção do objeto da investigação.

[...] As expressões literárias do movimento de Canudos, bem como da ditadura de Vargas, produzidas por escritores com elevada sensibilidade estética, revelaram uma dimensão da realidade que as teorias científicas abstratas jamais poderão exprimir (Yamauti, 2007, p. 203).

A expressão literária, portanto, revela uma zona de realidade que as teorias do direito e as leis positivadas não exprimem, traçando o quadro dramático de eventos sociais, aproximando o leitor/espectador da realidade. Assim, especificamente, a dramaturgia e o teatro permitem obter conhecimentos mais profundos sobre assuntos jurídicos que não são possíveis pelos métodos deterministas do direito, entregando percepções da diversidade das condições humanas, e permitindo a consciência e o contato com os sentimentos, que auxiliam na formação da cultura jurídica.

Nesse mesmo sentido, Zeynep Turhalli (2016), advogada na Corte de Paris e doutora em direito, explica que, como o ensino dos direitos é, em regra, direto e autoritário, excluindo o processo indireto da sensibilização, sendo limitado em sua finalidade, a literatura, em sentido amplo, como ferramenta de análise dos direitos, pode criar uma atmosfera imaginária num processo dialógico que enriquece o imaginário das pessoas e cria empatia pelo respeito aos direitos humanos. De modo complementar, Yamauti (2007) considera que a concretização da realidade efetuada pela literatura permite que ela apresente indivíduos que representam uma personalidade e um papel dentro de um enredo criado pelo escritor para reproduzir ações que ocorrem no cotidiano, exprimindo relações que a ciência do direito não pode operar. Em síntese, a obra literária humaniza a realidade social, ao contrário das normas jurídicas:

Podemos sublinhar, assim, que a obra literária não desumaniza a realidade social que procura reconstituir. Vale dizer, o escritor pode sondar as regiões mais sombrias da alma humana mediante a construção de um personagem passível de ser identificado pelo público como seu semelhante seguindo o princípio de que nada do que é humano nos é estranho (Yamauti, 2007, p. 204).

Essa humanização do direito, segundo Ost (2015), se dá pois o objeto da literatura é a condição humana, de modo que um leitor que comprehende um bom texto se torna conhecedor do ser humano, e essa preparação literária seria especialmente importante para todas as profissões baseadas em tais tipos de relação, como é o caso do direito. Em outras palavras, conforme Axt (2017) a literatura pode oferecer respostas quando as leis não são suficientes, apesar de fornecer essas respostas de maneira indireta, oblíqua, e não por meio da técnica jurídica.

Axt (2011) e Ost (2015) partilham do mesmo entendimento no sentido de que a literatura permite a discussão e a confrontação de situações sociais, funcionando como um laboratório para experimentar o humano e, a partir das discussões propostas, alcançar o "julgamento reflexivo" proposto por Immanuel Kant, filósofo alemão, possível graças aos "relatos inspiradores", ou seja, as produções literárias. Esse julgamento reflexivo resulta dos questionamentos realizados pelo Juiz ao buscar os critérios que serão utilizados no julgamento – considerado reflexivo porque é construído de forma progressiva, diferente do "julgamento determinante", que subsume o caso real a uma regra fixa e disponível:

Bem entendido, tais exemplos literários e discussões filosóficas são de grande valia para os magistrados, encarregados de “dizer o direito” no quotidiano, e que são confrontados, numa grande solidão, às situações sociais extremamente complexas diante das quais os textos de lei oferecem apenas uma ajuda relativa. É a experiência que eu tomo de meus contatos frequentes com os magistrados franceses que seguem as formações “direito e literatura” organizadas pelo Instituto de Altos Estudos da Justiça. O juiz americano Breyer não hesitava em declarar, durante sua audição diante do senado americano por causa de sua nomeação à Corte suprema dos Estados Unidos, que “a leitura da literatura era uma das ocupações mais úteis ao exercício de sua profissão de magistrado”. Além da experiência de humanidade que a literatura oferece, sobre a qual T. Todorov dizia que ela era “laboratório experimental do humano”, a ficção acostuma o jurista a passar do “caso” singular à regra generalista. É o que Kant chamava de “julgamento reflexivo” (em oposição ao julgamento dedutivo clássico, o julgamento “determinante”; e – não é por acaso – Kant explica ainda que tal tipo de salto do caso ao critério, do singular ao geral, se apoia apenas nos “exemplos” ou “narrativas inspiradoras” (Axt, 2017, p. 268-269).

Nesse sentido de que a literatura permite a reflexão, Christine Baron (2021), professora de literatura na Universidade de Poitiers, salienta que os textos literários, por serem exteriores à linguagem codificada das leis, podem permitir aos Magistrados, por exemplo, abrir um espaço crítico que lhes permita apreciar as ressonâncias da lei na sociedade civil e de lhes oferecer uma melhor compreensão da natureza humana, longe da tecnicidade do direito, de maneira que se trata, assim, de fazê-los tomar uma distância reflexiva em relação à disciplina do direito e de incitá-los a se debruçar sobre as realidades sociais que lhes escapam na experiência quotidiana.

Toda essa base teórica tem o condão de validar a ideia de que a literatura, e no caso específico, a dramaturgia, é um meio de propagação do direito e, também,

um veículo para discutir normas contraditórias ou em conflito na sociedade. O teatro político, como será visto, é uma ferramenta importante para debater temas e conflitos presentes em uma comunidade e, por vezes, é capaz de propor soluções para impasses que o raciocínio jurídico ainda não está pronto para responder.

De acordo com Biet (2007), é possível partir do direito para confrontá-lo, já dentro da literatura, a fim de entender as questões que esses campos abordam, ou, ao contrário, partir da literatura para mostrar como a ficção literária é construída a partir de ficções jurídicas. Em outras palavras, o direito é baseado em ideias de "como se", que são ficções usadas para oferecer uma perspectiva sobre a sociedade e ordená-la, enquanto a literatura, por sua vez, atualiza o direito, colocando-o em questão e proporcionando espaço para reflexão, de forma que, com o jogo teatral, o público (e os leitores) testemunha e julga as ficções apresentadas, analisa as condutas humanas problemáticas e se questiona:

[...] com base em que critérios se julga e deve-se, pode-se julgar? Em nome de quê se deve julgar? Do direito? Da sociedade? De uma ideia de justiça? De uma suposta 'equidade'? De uma convicção íntima? Daí surge uma segunda questão: é necessário julgar? Sempre? Apesar de tudo? E com quais ferramentas teóricas e práticas? Em outras palavras, o direito é suficiente para julgar, e que tipo de testemunhas somos para fazê-lo?⁷ (Biet, 2007, p. 91, tradução nossa).

A ligação entre a dramaturgia e o direito, portanto, é possível porque ambos lidam com o mesmo mundo, a mesma sociedade, os mesmos seres vivos, considerando-se, ainda, que a literatura não se resume apenas a um reflexo de sua época, mas também como é maneira de intervir nos jogos sociais, na economia, na política e, inclusive, no campo jurídico (Biet, 2007).

A arte literária, dentre as quais o teatro, seguem o direito de perto, mas há momentos em que ultrapassa a prática jurídica, relativizando normas sem necessariamente causar rupturas. Ela é capaz de produzir especulações e críticas sobre o que é justo ou sobre uma justiça que vai além das fronteiras estabelecidas pela ciência jurídica, abrindo outras possibilidades sociais ou subjetivas (Biet, 2007). Por isso, o discurso literário opera no conceito de "autor-advogado" proposto por

⁷[...] à quel aune juge-t-on et doit-on, peut-on juger ? au nom de quoi faut-il juger ? du droit ? de la société ? d'une idée du juste ? d'une supposée « équité » ? d'une intime conviction ? d'où une seconde question : faut-il juger ? toujours ? malgré tout ? et avec quelles armes théoriques et pratiques ? en d'autres termes, le droit suffit-il pour juger et quels témoins sommes-nous pour le faire ?

Richard Weisberg (1992) onde o autor cria personagens, intrigas, suas falhas e responsabilidades, enquanto o público atua como "leitor-juiz", analisando os casos com base tanto nas normas jurídicas quanto em suas próprias vivências e noções de justiça. Essa articulação entre direito e dramaturgia promove uma rica interseção, permitindo reflexões ético-políticas e sociais que ampliam os horizontes de ambos os campos, sendo uma ferramenta para a análise e discussão sobre as violações e o estabelecimento dos direitos humanos, por exemplo.

O que se tem é que a literatura e, no caso, a dramaturgia, amplia e enriquece o conhecimento concreto da realidade jurídica produzida pelo direito, tendo um papel fundamental enquanto ferramenta de mobilização, expressão e resistência. Ela sempre foi um meio poderoso para os cidadãos se exprimirem e fazerem ouvir suas vozes. Além disso, a literatura é uma plataforma que permite abordar temas sensíveis e controversos e pode ser a voz de um povo, das pessoas oprimidas, daqueles que não têm a oportunidade de falar. Na luta pelo estabelecimento e pelo respeito aos direitos humanos, a literatura representa um papel crucial que auxilia a conscientizar sobre problemas sociais e jurídicos, já que cria um espaço de diálogo e de soluções aos desafios aos quais os cidadãos são confrontados. Assim ela é, além de um modo de expressão, uma potente ferramenta de mobilização, como explorado no artigo *La place de l'art dans les luttes citoyennes pour la démocratie* (O lugar da arte nas lutas cidadãs pela democracia, tradução nossa), datado de 2023, encontrado no site Agir Ensemble pour les droits humains":

Nas lutas cidadãs pela democracia, a arte desempenha um papel crucial ajudando a conscientizar sobre os problemas sociais e políticos. Ela suscita a empatia, estimula a reflexão crítica e favorece o questionamento do *status quo*. A arte permite criar espaços de diálogo e debate, nos quais os cidadãos e cidadãs podem trocar ideias e colaborar para encontrar soluções para os desafios com os quais são confrontados (AGIR ENSEMBLE POUR LES DROITS HUMAINS, 2023).

Sob esse ponto de vista de tomada de consciência e de reflexão sobre o *status quo*, o trabalho literário influencia os pensamentos das pessoas e seus comportamentos por meio de técnicas e formas artísticas, e possui grande influência social (Hu, 2023). Essa reflexão dialoga com o observado pelo dramaturgo e ensaísta Augusto Boal (1991), escritor de *O teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, ao informar que se pode considerar que os oprimidos podem usar a contra comunicação, a contracultura, o contra dogmatismo, como diálogo, criatividade e liberdade para a

sua liberação consciente e solidária e para a criação de uma sociedade democrática. Em vista disso, a autora britânica Alice Diver (2023) e o diretor de teatro francês Didier Bezace entendem que a produção literária permite aos escritores expor faláciais injustas presentes na realidade, de maneira que, nos lugares onde há opressão, o teatro, por exemplo, tem um papel importante, sendo um espaço de liberdade, uma ferramenta na luta dos cidadãos e o modo de expressão de uma dignidade democrática, cuja missão mais importante é a de resistência.

Compartilha de tal entendimento Silvana Santos, ao indicar que produção literária pode trazer à superfície problemas sociais e jurídicos que estão longe do olhar:

A recriação da realidade, ao passar pelo crivo de seu criador, muitas vezes revela injustiça, impunidade, intolerância e desonestidade que remetem à vivência em sociedade, mas que podem tornar-se imperceptíveis aos olhos de sujeitos sociais acomodados a uma neblina de alienação e/ou conformismo (Santos, 2012, p. 31).

Logo, o que se percebe é que a literatura reúne pessoas ao redor de uma causa comum e os incita a agir, podendo envolver questões jurídicas e ter um pano de fundo legal, ou podendo explorar profundamente questões legais, estimulando a intenção das pessoas e seus pensamentos sobre a lei. Além disso, ela pode promover o desenvolvimento e o melhoramento da lei (Hu, 2023).

Outra atuação da literatura pode ser em revelar, como na obra teatral de Aimé Césaire, as limitações e os problemas legais por meio da discussão e reflexão sobre a própria lei (Hu, 2023):

Por exemplo, a crítica à lei em "1984" revela o abuso da autoridade legal e a violação de direitos individuais. A fim de buscar conhecimento e poder, o protagonista de "Fausto" destrói as regras legais, mostrando a limitação que a lei não pode restringir, completamente, os desejos humanos. Pela reflexão de trabalhos literários, pode-se ajudar as pessoas a saberem e a compreenderem a lei de forma mais palpável, e promover o aperfeiçoamento e o melhoramento da lei⁸ (Hu, 2023, tradução nossa).

⁸ For example, the criticism of the law in "1984" reveals the abuse of legal authority and the violation of individual rights. In order to pursue knowledge and power, the protagonist in "Faust" destroys the legal rules, showing the limitation that the law cannot completely restrain human desires. Through the reflection of literary works, it can help people to know and understand the law more comprehensively, and promote the perfection and improvement of the law.

A dramaturgia, ilustrativamente, já demonstrou sua eficácia na organização de manifestações e reuniões, permitindo aos cidadãos reivindicar seus direitos e defender valores de igualdade, fraternidade e democracia, já que a arte permite dar uma voz aos sem voz, desafiar as estruturas de poder e promover o ideal de democracia, como se depreende do artigo *La place de l'art dans les luttes citoyennes pour la démocratie* (O lugar da arte nas lutas cidadãs pela democracia, tradução nossa). Não é à toa, conforme já visto, que diversas obras trataram e tratam de temas de interesse jurídico, como conflitos que envolvem as violações de direitos com suas cargas de justiça ou injustiça e como questionamento sobre a validade de uma norma jurídica e os motivos de sua obediência ou desobediência (Santos, 2012):

São inúmeras as obras literárias que propõem discussão sobre o papel da justiça institucionalizada de proporcionar segurança e proteção à sociedade; outras que realçam a luta por tratamento igualitário às minorias por parte do direito e do Estado, para tanto, põem em evidência a mulher, o negro, o homossexual, figuras estigmatizadas, silenciadas pelo viés dogmático da religião, dos bons costumes e de valores cultuados por segmentos sociais elitizados (Santos, 2012, p. 32).

Conforme já demonstrado, a literatura pode promover o melhoramento e o aperfeiçoamento da lei pela reflexão e pela crítica. Assim, alguns problemas, como a ausência ou a violação dos direitos humanos, podem atrair a atenção social e, por conseguinte, a atenção literária para a sua discussão, uma vez que os trabalhos literários podem se aprofundar nas questões jurídicas, permitindo aos leitores/espectadores sentirem de forma mais intuitiva os impactos da lei, ou de suas violações, na vida humana (Hu, 2023). Assim exemplifica Hu:

Por exemplo, a obra do autor americano Harper Lee “O sol é para todos” revelou o fenômeno da discriminação racial e da injustiça no Sul, o que promoveu o desenvolvimento e o progresso do movimento em favor dos direitos Civis Americanos⁹ (Hu, 2023, tradução nossa).

No que concerne ao trabalho literário de Aimé Césaire, por exemplo, observa-se que em *Rei Christophe* há a crítica ao despotismo. Em *Uma temporada no Congo*, ao seu turno, há a busca pela dignidade humana, pela liberdade, pela igualdade e

⁹ For example, American author Harper Lee's novel *To Kill a Mockingbird* revealed the phenomenon of racial discrimination and injustice in the South, which promoted the development and progress of the American civil rights movement.

pela autodeterminação, detalhando as situações de injustiça e de violação do princípio da dignidade da pessoa humana em relação aos povos oprimidos pela colonização (Santos, 2012).

Nesse sentido, a relação entre os direitos humanos e a literatura se estabelece para construir ideias sobre tais direitos de forma mais rica. Em adição a isso, obras literárias fazem mais fácil o entendimento dos direitos humanos, uma vez que eles têm como pré-requisito a empatia, enquanto a empatia se mostra como a essência da própria arte. Assim explica Lynn Hunt, historiadora e professora universitária americana, em *A invenção dos direitos humanos: uma história*:

Se os proponentes dos direitos humanos naturais, iguais e universais excluíam automaticamente algumas categorias de pessoas do exercício desses direitos, era primariamente porque viam essas pessoas como menos do que plenamente capazes de autonomia moral.

Entretanto, o poder recém-descoberto da empatia podia funcionar até contra os preconceitos mais duradouros. Em 1791, o governo revolucionário francês concedeu direitos iguais aos judeus; em 1792, até os homens sem propriedade foram emancipados; e em 1794, o governo francês aboliu oficialmente a escravidão. Nem a autonomia nem a empatia estavam determinadas: eram habilidades que podiam ser aprendidas, e as limitações "aceitáveis" dos direitos podiam ser — e foram — questionadas. Os direitos não podem ser definidos de uma vez por todas, porque a sua base emocional continua a se deslocar, em parte como reação às declarações de direitos. Os direitos permanecem sujeitos a discussão porque a nossa percepção de quem tem direitos e do que são esses direitos muda constantemente. A revolução dos direitos humanos é, por definição, contínua (Hunt, 2007, p. 27).

Portanto, a literatura expressa os direitos humanos movendo os sentimentos dos seres humanos. Conforme se observa, a arte sempre teve uma grande influência no desenvolvimento desses direitos, pois ela pode permitir que as pessoas entrem em contato com outras realidades, com a vida de outras pessoas e, estimulando a empatia, levar ao entendimento de que todos os seres humanos possuem direitos básicos que devem ser respeitados.

A questão da empatia e do desenvolvimento dos direitos humanos também é tratada por Song Young-Hyun e Lee Hye-Kyoung, pesquisadores Sul-Coreanos do Departamento de Lei da Universidade Nacional de Chungnam e do Departamento de conteúdos digitais da Universidade de Konyang, respectivamente, segundo os quais

os absurdos causados pelo ser humano contra outros seres humanos foram levados à arte, e em especial, à literatura, de modo a gerar denúncia e expor sofrimentos por meio da criação:

A devastação da guerra, calor e frio e a aparição de pessoas morrendo depois de sofrerem, e as pessoas sem poder sendo esmagadas por aqueles no poder podem ser escritas em novela, desenhadas em quadros e expressadas na música. Por um longo tempo, a humanidade tem acusado o absurdo da sociedade pelo poder de criação. Paradoxalmente, direitos humanos podem ser entendidos pelo comportamento de artistas culturais. Artistas culturais expressam a dor social e o sofrimento ou a reflexão pela publicação de quadrinhos, concertos, exibições de arte, leituras públicas, poesia ou contos¹⁰ (Young-Hyun e Hye-Kyoung, 2015, p 03, tradução nossa).

A esse prisma de que o trabalho artístico expressa a dor e o sofrimento social, Hunt adiciona que a leitura permite o desenvolvimento da empatia para além das fronteiras com as quais cada pessoa está associada, de maneira que o leitor/espectador passa a ver as outras pessoas como semelhantes. Nesse sentido, sem tal processo, um conceito jurídico como o da igualdade talvez não chegasse a ter um significado real e nem uma consequência política. Como forma de comprovar que a literatura auxiliou no desenvolvimento dos direitos humanos, a autora informa que o auge do romance epistolar, por exemplo, é contemporâneo ao nascimento dos direitos humanos (Hunt, 2007):

A empatia só se desenvolve por meio da interação social: portanto, as formas dessa interação configuram a empatia de maneiras importantes. No século XVIII, os leitores de romances aprenderam a estender o seu alcance de empatia. Ao ler, eles sentiam empatia além de fronteiras sociais tradicionais entre os nobres e os plebeus, os senhores e os criados, os homens e as mulheres, talvez até entre os adultos e as crianças. Em consequência, passavam a ver os outros — indivíduos que não conheciam pessoalmente — como seus semelhantes, tendo os mesmos tipos de emoções internas. Sem esse processo de aprendizado, a "igualdade" talvez não tivesse um significado profundo e, em particular, nenhuma consequência política. A igualdade das almas no céu não é a mesma coisa que direitos iguais aqui na terra. Antes do século XVIII, os cristãos aceitavam prontamente a primeira sem admitir a segunda.

¹⁰ The devastation of war, heat and cold and the appearance of people dying after suffering, and the powerless people being trampled by those in power can be written in novel, drawn in pictures and expressed in music. For a very long time, the mankind has accused the absurdity of society through the power that can create. Paradoxically, human rights can be understood through the behaviors of cultural artists. Cultural artists express the social pain and suffering or reflection through the publishing of comics, concerts, art exhibitions, photo exhibitions, public reading, poetry or short stories.

A capacidade de identificação através das linhas sociais pode ter sido adquirida de várias maneiras, e não me atrevo a dizer que a leitura de romances tenha sido a única. Ainda assim, ler romances parece especialmente pertinente, em parte porque o auge de determinado tipo de romance - o epistolar - coincide cronologicamente com o nascimento dos direitos humanos (Hunt, 2007, p. 39-40).

Sendo assim, por meio da literatura, foi possível que pessoas diversas entrassem em contato com outras realidades sociais e jurídicas, de maneira a estimular os sentimentos contra a injustiça e a desigualdade. Aimé Césaire, por exemplo, usa a dramaturgia para a mudança social, política e jurídica na busca pelos direitos humanos catalisando as mudanças sociais e jurídicas, de maneira que sua obra propõe novas perspectivas e leva as pessoas a se levantarem contra as injustiças, a lutarem pela igualdade (entre outros direitos) e a defenderem os princípios democráticos. Ao entrar em contato com sua obra, o leitor/espectador alcança uma realidade violenta na qual os direitos humanos são negados ou violados, o que propicia ao leitor/espectador questionar tal realidade e pensar nas possibilidades de solução do problema apresentado.

Com isso, não se pode negar que a literatura pode ter o papel de promover o progresso social e o desenvolvimento da civilização sendo um importante meio para esclarecimento ideológico e herança cultural, estimulando o progresso da sociedade e o desenvolvimento da civilização pela exploração e pela crítica dos desafios jurídicos e sociais (Hu, 2023). Conforme Song Young-Hyun and Lee Hye-Kyoung (2015, p. 1) “literaturas e pinturas direcionaram forças que acordaram mudanças graduais nas pessoas. Tal fenômeno ainda existe até hoje¹¹” (tradução nossa).

Em síntese, a literatura, por conseguinte, a dramaturgia, é uma experiência que incorpora a existência de escritores e leitores/espectadores, sendo um caminho para compreender o mundo e para construir uma personalidade autêntica e uma ética humana. É, também, um discurso e um diálogo com o outro e com a tradição, pela fusão de horizontes e partilhamento de pontos de vista e, consequentemente, ela exerce um papel importante na formação de personalidade, na ética e no modo de agir das pessoas, permitindo a compreensão e o entendimento dos direitos humanos de uma forma familiar (Mascaro, 2013).

¹¹ Literatures and paintings were the driving force that has awakened gradual changes to the people. Such phenomenon still exists even to now.

Adentrando especificamente no âmbito dos direitos humanos, cumpre informar que eles são direitos e liberdades básicos, invioláveis e inalienáveis, como os direitos à vida e a liberdade, a liberdade de pensamento e expressão e a igualdade perante a lei. Todos os seres humanos são dotados de tais direitos e eles estão em prioridade quando postos em face do poder do Estado, de tal modo que eles não podem ser limitados pela lei ou pelos direitos das outras pessoas e incluem, não apenas o direito de liberdade em face do Estado, mas também de as pessoas serem protegidas e se beneficiarem da atuação estatal (Young-Hyun e Hye-Kyoung, 2015). Esse entendimento é partilhado por Valério de Oliveira Mazzuoli, professor doutor Titular de direito Internacional da Faculdade de direito da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), que acrescenta, em *Curso de direitos humanos*, que os direitos humanos também são protegidos na ordem internacional:

Os direitos humanos são, portanto, direitos protegidos pela ordem internacional (especialmente por meio de tratados multilaterais, globais ou regionais) contra as violações e arbitrariedades que um Estado possa cometer às pessoas sujeitas à sua jurisdição. São direitos indispensáveis a uma vida digna e que, por isso, estabelecem um nível protetivo (standard) mínimo que todos os Estados devem respeitar, sob pena de responsabilidade internacional. Assim, os direitos humanos são direitos que garantem às pessoas sujeitas à jurisdição de um dado Estado meios de vindicação de seus direitos, para além do plano interno, nas instâncias internacionais de proteção (Mazzuoli, 2019, p. 24).

Assim sendo, os direitos humanos são comumente entendidos como direitos a que toda pessoa tem inherentemente, pelo fato de ser um ser humano, e pertencem a todos independentemente de sua nação, localidade, língua, religião, origem étnica ou qualquer outro status (Hezam, 2016). Nesse aspecto, observe-se o explicado por Young-Hyun e Hye-Kyoung :

Tradicionalmente, direitos humanos são o direito baseado na igualdade natural, independentemente dos atributos sociais das pessoas, e possuem fortes implicações morais, revelando que são direitos inalienáveis, imprescritíveis, invioláveis, universais e independentes¹² (Young-Hyun e Hye-Kyoung, 2015, p. 2, tradução nossa).

¹² Traditionally, human rights is the right based on the natural equality, regardless of social attributes of people, and has very strong moral implications, making the right inalienable, imprescriptible, inviolable, universal, and independent.

No entender da doutora em direito pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Flávia Piovesan (2013), em *Direitos Humanos e o direito Constitucional Internacional*, tais direitos são configurados de forma a atender reivindicações políticas e morais que, de acordo com um consenso de determinada época, todo ser humano deve ter em face da sociedade e dos governos. Essas reivindicações são reconhecidas como de direito das pessoas e não como resultado de graça ou caridade e, por isso, eles aparecem como um agrupamento de faculdades e instituições que, de acordo com cada período histórico, consumam demandas de liberdade, igualdade, fraternidade e dignidade humanas.

Segundo Mazzuoli, os direitos humanos são dotados das características de historicidade (nesse aspecto que se encontra, como visto, a importância da literatura no seu desenvolvimento), universalidade (em favor dessa característica trabalha a literatura para mostrar que todas as pessoas devem ter proteção a tais direitos), essencialidade, irrenunciabilidade, inalienabilidade, inexauribilidade, imprescritibilidade e vedação do retrocesso:

Os direitos humanos são dotados de características próprias, capazes de distingui-los de outros tipos de direitos, especialmente os da ordem doméstica. É possível apresentar as características dos direitos humanos como sendo as seguintes, relativamente à sua titularidade, natureza e princípios:

- a) Historicidade. direitos que se vão construindo com o decorrer do tempo. Foi tão somente a partir de 1945 – com o fim da Segunda Guerra e com o nascimento da Organização das Nações Unidas – que os direitos humanos começaram a, efetivamente, desenvolver-se no plano internacional, não obstante a Organização Internacional do Trabalho já existir desde 1919 (garantindo os direitos humanos dos trabalhadores desde o pós-Primeira Guerra).
- b) Universalidade. Significa que são titulares dos direitos humanos todas as pessoas, bastando a condição de ser pessoa humana para se poder invocar a proteção desses direitos, tanto no plano interno como no plano internacional, independentemente de sexo, raça, credo religioso, afinidade política, status social, econômico, cultural etc. [...].
- c) Essencialidade Os direitos humanos são essenciais por natureza, tendo por conteúdo os valores supremos do ser humano e a prevalência da dignidade humana (conteúdo material), revelando-se essenciais, também, pela sua especial posição normativa (conteúdo formal), permitindo-se a revelação de outros direitos fundamentais fora do rol de direitos expresso nos textos constitucionais.
- d) Irrenunciabilidade. Diferentemente do que ocorre com os direitos subjetivos em geral, os direitos humanos têm como característica básica a irrenunciabilidade que se traduz na ideia de que a autorização

de seu titular não justifica ou convalida qualquer violação do seu conteúdo.

e) Inalienabilidade. Os direitos humanos são inalienáveis, na medida em que não permitem a sua desinvestidura por parte do titular, não podendo ser transferidos ou cedidos (onerosa ou gratuitamente) a outrem, ainda que com o consentimento do agente, sendo, portanto, indisponíveis e inegociáveis.

f) Inexauribilidade. Os direitos humanos são inexauríveis, no sentido de que têm a possibilidade de expansão, a eles podendo ser sempre acrescidos novos direitos, a qualquer tempo [...].

g) Imprescritibilidade. São os direitos humanos imprescritíveis, não se esgotando com o passar do tempo e podendo ser a qualquer tempo vindicados, não se justificando a perda do seu exercício pelo advento da prescrição. [...]

h) Vedação do retrocesso. Os direitos humanos devem sempre (e cada vez mais) agregar algo de novo e melhor ao ser humano, não podendo o Estado proteger menos do que já protegia anteriormente. Ou seja, os Estados estão proibidos de retroceder em matéria de proteção dos direitos humanos [...] (Mazzuoli, 2019, p. 30-32)

Aliando-se a tais características, Hunt informa, ainda, que os direitos humanos são, também, naturais, iguais e universais:

Os direitos humanos requerem três qualidades encadeadas: devem ser *naturais* (inerentes nos seres humanos), *iguais* (os mesmos para todo mundo) e *universais* (aplicáveis por toda parte). Para que os direitos sejam direitos *humanos*, todos os humanos em todas as regiões do mundo devem possuí-los igualmente e apenas por causa de seu status como seres humanos. Acabou sendo mais fácil aceitar a qualidade natural dos direitos do que a sua igualdade ou universalidade. De muitas maneiras, ainda estamos aprendendo a lidar com as implicações da demanda por igualdade e universalidade de direitos. Com que idade alguém tem direito a uma plena participação política? Os imigrantes — não-cidadãos — participam dos direitos ou não, e de quais?

Entretanto, nem o caráter natural, a igualdade e a universalidade são suficientes. Os direitos humanos só se tornam significativos quando ganham conteúdo político. Não são os direitos de humanos num estado de natureza: são os direitos de humanos em sociedade. Não são apenas direitos humanos em oposição aos direitos divinos, ou direitos humanos em oposição aos direitos animais: são os direitos de humanos *vis-à-vis* uns aos outros (Hunt, 2007, p.19).

Cabe destacar, ainda, que os direitos humanos evoluíram por meio do sofrimento de diversas pessoas, na busca por igualdade e liberdade. Apesar de, obviamente, se poder dizer que trabalhos teóricos e doutrinários lembraram às pessoas que todos os seres humanos são livres e iguais, foram as obras artísticas

que deram maior ressonância no coração das pessoas. Além do mais, tendo em conta que tais direitos são dinâmicos e refletem a realidade, depender apenas da lei para interpretá-los tem a desvantagem de não se ser hábil o suficiente para responder às mudanças sociais, que promovem mudanças na própria lei. Com isso, a análise dos direitos humanos na literatura permite e estimula discussões mais ricas e interessantes e mais próximas da realidade social e das mudanças que o direito positivado não ainda não tenha alcançado (Young-Hyun e Hye-Kyoung, 2015).

Conforme Young-Hyun e Hye-Kyoung (2015) pobreza, fome e guerras, além de ambientes em situação de extremismo, são fatores que ameaçam os direitos humanos ainda na sociedade contemporânea. Por diversas maneiras, então, escritores tem acusado, pelo poder da criação, o absurdo impregnado nas sociedades, expressando a dor social e promovendo a reflexão, pois os direitos humanos progrediram quando se foi possível tomar consciência das crueldades e violências na história humana, e a arte, como a literatura, foi um meio indispensável para essa tomada de consciência.

Assim, no que concerne aos direitos humanos, é possível vislumbrar o papel da literatura na sua promoção, permitindo a experiência de liberdade, de autenticidade e de reconhecimento na vida daqueles que entram em contato com ela. A literatura, e com isso a dramaturgia, atua pelo caminho de ser um evento e uma experiência que está incorporada na existência tanto de escritores quanto de leitores/espectadores, promovendo o entendimento do mundo e a construção de uma personalidade autêntica e de uma ética humana. Ela é, também, o discurso e o diálogo com o outro e com a tradição, pela fusão de horizontes e pelo partilhamento de pontos de vista, o que permite a compreensão e o entendimento dos direitos humanos de uma maneira familiar, que faz sentido nas existências dos leitores/espectadores (Mascaro, 2013).

De acordo com a pesquisadora em literatura e direitos humanos Jenny Cockrill, a literatura promove a compreensão dos direitos humanos ao desenvolver leitura crítica e consciência de responsabilidade social nos estudantes:

A literatura pode cultivar o melhor entendimento dos direitos humanos através da avaliação crítica dos personagens, da análise de cenários, e do exame de diversas vozes históricas. Estudantes vão ganhar não apenas capacidades pragmáticas da leitura crítica, mas também vão começar a entender sua responsabilidade em criar uma mudança,

enquanto percebem que são responsáveis por suas ações¹³ (Cockrill *apud* Hezam, 2016, p. 37, tradução nossa).

Dessa forma, a literatura tem papel significante em fazer as pessoas entenderem os direitos humanos e isto se misturou ao próprio desenvolvimento de tais direitos, porque a literatura permitiu que os leitores desenvolvessem sentimentos e passassem a pensar nas outras pessoas como semelhantes:

Os leitores aprendiam a apreciar a intensidade emocional do comum e a capacidade de pessoas como eles de criar por sua própria conta um mundo moral. Os direitos humanos cresceram no canteiro semeado por esses sentimentos. Os direitos humanos só puderam florescer quando as pessoas aprenderam a pensar nos outros como seus iguais, como seus semelhantes em algum modo fundamental. Aprenderam essa igualdade, ao menos em parte, experimentando a identificação com personagens comuns que pareciam dramaticamente presentes e familiares, mesmo que em última análise fictícios (Hunt, 2007, p. 58).

Por isso, a literatura presta um grande serviço ajudando as pessoas a explorar e trazer emoções à superfície, reforçando o caráter emocional e humano que fundamenta os direitos humanos, levando o público a entendê-los como algo além de uma construção legal (Nikolaidis, 2022). Além disso, ela pode ajudar a explorar essa realidade com mais profundidade, sendo um veículo ideal para se transitar no que se descreve como a face pessoal e emocional dos direitos humanos, trazida por Hunt:

Os direitos humanos são difíceis de determinar porque sua definição, e na verdade a sua própria existência, depende tanto das emoções quanto da razão. A reivindicação de autoevidência se baseia em última análise num apelo emocional: ela é convincente se ressoa dentro de cada indivíduo. Além disso, temos muita certeza de que um direito humano está em questão quando nos sentimos horrorizados pela sua violação. [...] qualidade mais importante dos direitos humanos: eles quereriam certo "sentimento interior" amplamente partilhado (Hunt, 2007, p. 24-25).

Enquanto a face regulatória e legal se mantém inegavelmente válida e necessária para o gozo dos direitos no sistema judicial, a face pessoal e emocional se mostra importante pois permite celebrar e comunicar a significância dos direitos dentro

¹³ Literature can cultivate a better understanding of Human Rights through critical evaluation of characters, analysis of scenarios, and examination of diverse historical voices. Students will not only gain pragmatic skills for critical reading, but will also begin to understand their responsibility in creating change while realizing they are accountable for their actions.

e fora do campo jurídico, focando nas emoções partilhadas que os fizeram se estabelecer. Assim, focando nessa faceta pessoal dos direitos humanos, a dramaturgia fomenta o lado regulatório através de fazer o sistema jurídico mais sensível e responsável às emoções dos indivíduos, levando o sistema a ser mais aberto e relacionável, como informado por Nikolaidis:

Assim, a poesia dos direitos pode estabelecer outro canal de celebração, comunicação, debate e até de reimaginação dos direitos humanos, em referência às emoções que lhe deram origem, além das limitações em que se encontram uma profissão em particular ou uma estrutura acadêmica e metodologias¹⁴ (Nikolaidis, 2022, p. 294, tradução nossa)

Em razão disso, vários gêneros literários lidam com problemas relativos aos direitos humanos e promovem, direta ou indiretamente, valores a eles referentes, colocando-se em relevo o enorme poder da literatura de levar a mudanças e à tomada de consciência nas pessoas sobre quais são seus direitos e quais são os direitos dos outros. Por isso, segundo Abdulrahman Mokbel Mahyoub Hezam, professor de literatura inglesa e estudos comparados, “a literatura pode ser usada para promover direitos humanos em países não desenvolvidos e criar conscientização nas novas gerações”¹⁵ (Hezam, 2016, p. 37), por essa razão, inúmeras obras literárias se dedicam a mapear as emoções advindas do testemunho ou do sofrimento de violações aos direitos humanos. Isso ocorre pois os escritores possuem uma relação íntima com a época em que escrevem, de maneira que não conseguem escapar das realidades política, social e intelectual que o circundam, precisando enfrentar os desafios do seu tempo e empenhar-se em contar às pessoas a verdade de tal momento (Hezam, 2016).

Ainda conforme Hezam (2016), por exemplo, a poesia tem sido um forte meio pelo qual os poetas se esforçam para levar mudanças à sua sociedade. Para ilustrar, no mundo Árabe, ela se associou a movimentos de liberdade e com a luta contra o colonialismo, sendo usada para difundir os direitos humanos, de forma que existem muitos caminhos pelos quais problemas referentes aos direitos humanos podem ser

¹⁴ Hence, the poetry of rights can establish yet another channel for celebrating, communicating, debating and even re-imagining human rights, with reference to the emotions that give rise to them, outside the limitations of particular professional or academic frameworks and methodologies.

¹⁵ Literature can be used to promote human rights in undeveloped countries and create awareness among the young generation.

vocalizados com sucesso na poesia. Ainda segundo o professor, a poesia pode lidar com a discriminação racial, com a injustiça social, com os direitos das crianças etc. Além disso, continua o pesquisador, escritores podem agir como jornalistas, capturando protestos, tomando testemunhos, tanto quanto historiadores, fazendo a ligação das histórias do passado com temas do presente, o que revela o poder a literatura na educação voltada para os direitos humanos.

No mesmo sentido, Nikolaidis informa que, além da poesia, formas narrativas da literatura auxiliam no avanço do entendimento dos direitos humanos, uma vez que estimulam respostas emocionais no público, promovendo os valores relativos a esses direitos essenciais:

Formas literárias outras que a poesia podem nos ajudar a avançar nosso entendimento dos direitos humanos. Por exemplo, já foi sugerido que “o trabalho sobre os direitos humanos é, em seu coração, um caso de contar história”, e tais histórias tem o poder de engatilhar respostas emocionais e éticas que podem ajudar a promover valores de direitos humanos. As contribuições das narrativas literárias – novelas, especialmente – na evolução dos direitos humanos também foi notada como matéria de análise histórica¹⁶ (Nikolaidis, 2022, p. 293, tradução nossa).

Seguindo tal premissa, Hunt evoca, também, a participação da literatura, por exemplo, nos movimentos de abolição da escravatura:

Capitalizando o sucesso do romance em invocar novas formas de identificação psicológica, os primeiros abolicionistas encorajavam os escravos libertos a escrever suas autobiografias romanceadas, às vezes parcialmente fictícias, a fim de ganhar adeptos para o movimento nascente. Os males da escravidão adquiriram vida quando foram descritos em primeira mão por homens como Olaudah Equiano, cujo livro *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano or Gustavus Vassa, the African*, foi publicado pela primeira vez em Londres, em 1789 (Hunt, 2007, p. 67).

Assim, no sentido de se trazer vida aos males de uma sociedade, entende-se que, a partir da leitura ou do assistir de uma peça teatral, as pessoas são compelidas a se colocar na perspectiva do que é apresentado, o que é um exercício não apenas do pensar, mas também de julgar, abrindo-se um horizonte de possibilidades, que

¹⁶ Literary forms other than poetry may help us advance our understanding of human rights. For instance, it has been suggested ‘that human rights work is, at its heart, a matter of storytelling’; and that stories have the power to trigger emotional and ethical responses that may help promote human rights values. The contributions of literary narration – especially novels – in the evolution of human rights have also been noted as a matter of historical analysis.

opera o enriquecimento do mundo pela representação, pelo texto, estabelecendo o jogo entre o dito e o não dito, restaurando um olhar original sobre o mundo, o que faz possível com que as pessoas encarem as questões sobre os direitos humanos e as relações com o outro de uma forma autêntica e pessoal (Mascaro, 2013).

Segundo Baron (2021), ao entrar em contato com uma obra literária, o jurista pode se aproximar de virtudes que o simples estudo da lei promulgada pode não permitir, aguçando o entendimento da aplicação da justiça:

Em “A arte de ser justo”, Martha Nussbaum não hesita em comentar passagens literárias para aguçar o sentido do justo e do injusto nos e nas estudantes e, assim, os levar a se identificar com o Juiz nas situações complexas; trata-se, segundo ela, de desenvolver nos juristas, pela leitura, uma capacidade de “se colocar no lugar do outro”, passando pelas virtudes humanistas que o estudo estrito dos textos da lei não necessariamente favoriza¹⁷ (Baron, 2021, p. 108, tradução nossa)

Finalmente, é inegável o potencial da literatura de levar à mudança social pela narração de histórias capazes de provocar respostas emocionais e éticas, de forma que ela pode ser empregada para se ajudar na análise do significado dos direitos humanos num sentido mais amplo, especialmente quanto promove a incorporação de temas que pertencem à implementação de tais direitos.

1.2 Os eixos de relação entre literatura e direito

De forma mais concreta, as interrelações entre a literatura e o direito apresentam-se por diversas correntes. A fim de estabelecer essas relações, o filósofo e jurista François Ost propõe cinco eixos de interação entre os dois campos, que são: o “direito da literatura”, o “direito como literatura”, o “direito pela literatura”, o “direito na literatura” e a “literatura como direito”.

¹⁷ Dans *L'art d'être juste*, Martha Nussbaum n'hésite pas à commenter des passages de textes littéraires³ pour aiguiser le sens du juste et de l'injuste chez ses étudiants et étudiantes, et ainsi les pousser à s'identifier au juge dans des situations complexes ; il s'agit, selon elle, par la lecture de développer chez les juristes une capacité à «se mettre à la place d'autrui⁴ », passant par des vertus humanistes que la stricte étude des textes de loi ne favorise pas nécessairement.

1.2.1 Literatura como direito

O eixo “literatura como direito” é o caso no qual um *corpus* literário é utilizado como fonte do direito (Ost, 2015), como ocorre no Quebec:

[...] onde é organizado, anualmente, um *Moot court*, julgamento fictício apresentado a um grupo de estudantes de direito e Letras, com a instrução de discutir o caso exclusivamente com base no *corpus* representado pelas peças de Shakespeare. Por mais surpreendente que pareça, o formato funciona e, ano após ano, constitui-se uma ‘jurisprudência shakespeariana’ que, por sua vez, enriquece o material disponível para os julgamentos futuros (Axt, 2017, p. 252).

A experiência trazida por Axt (2017) revela a capacidade da literatura de ultrapassar os limites estéticos e entrar em áreas concretas do conhecimento humano, como o direito. Ao promover julgamentos fictícios fundamentados em textos literários, essa prática reforça a concepção de Antônio Cândido (2004) sobre a função humanizadora da literatura, pela qual o contato com o texto literário cria no indivíduo uma compreensão mais profunda do outro e da realidade social, uma vez que a literatura constitui um direito universal justamente por possibilitar a formação ética e crítica do sujeito. Assim, a chamada “jurisprudência shakespeariana”, construída ao longo dessas atividades de julgamento fictício, ilustra o modo como a literatura pode gerar reflexão sobre valores morais e jurídicos, confirmando a tese de Cândido de que a arte literária participa ativamente da construção de uma consciência humanizada e coletiva, que se revela útil aos operadores do direito.

1.2.2 Direito pela literatura

O eixo “direito pela literatura”, por sua vez, são os textos produzidos por juristas ou políticos com o objetivo de falar sobre um tema e fazer avançar a sua discussão na sociedade, como os escritos de Victor Hugo a fim de abolir a pena de morte. Ele visa as hipóteses nas quais um ator jurídico (um parlamentar, por exemplo, como é o caso de Aimé Césaire) mobiliza a escritura literária para assegurar uma maior difusão das teses que ele defende (Ost, 2015).

Esse eixo, assim, é formado por textos escritos por juristas ou políticos com o objetivo de abordar um tema e promover discussões na sociedade, como os panfletos literários de Voltaire para denunciar os abusos do antigo regime. Esses autores, em algumas ocasiões, foram atores do mundo jurídico que escolheram o meio literário para alcançar um público mais amplo.

Como outros exemplos, pode-se pensar em Montesquieu e as *Cartas Persas* ou em Voltaire e seus panfletos na *Affaire Calas*. O gênero do olhar exterior lançado por um estrangeiro sobre as instituições nacionais, inaugurado por Montesquieu, continua eficaz, assim como a transposição de uma história clássica para uma problemática atual (Ost, 2015).

François Ost destaca, ainda, os exercícios de Balzac, Tolstói e Dostoiévski na análise do ordenamento jurídico:

Para ficar com o exemplo de *César Birotteau*, de Balzac, encontramos ali uma ‘avaliação legislativa’ da lei de 1807 sobre as falências, que poderia servir de modelo para muitos trabalhos atuais de sociologia jurídica. Sabemos, aliás, que essa lei foi modificada dez meses após a publicação da obra. Outro exemplo: a lucidez criminológica de Tolstói, que em *Ressurreição*, destrói as teorias de Lombroso, Garofalo e Ferri em uma época em que elas dominavam os congressos de criminologia na Europa erudita. Antes dele, Dostoiévski já havia feito o mesmo, colocando em cena a liberdade irrestrita do homem contra todos os determinismos biológicos e outros atavismos sociológicos¹⁸ (Ost, 2004, p. 23, tradução nossa).

Em resumo, atores políticos usam a literatura para denunciar violações aos direitos e para promover o debate em relação às injustiças sociais, econômicas e políticas, além de estimularem a discussão sobre questões jurídicas que o direito positivado não alcança, quebrando a sua rigidez institucional e alcançando um público não alcançado pela lei e pelas decisões judiciais.

¹⁸ Pour en rester au *César Birotteau* de Balzac, par exemple, on y trouve une « évaluation législative » de la loi de 1807 sur les faillites qui pourrait servir de modèle à bien des travaux actuels de sociologie juridique. On sait du reste que cette loi fut modifiée dix mois après la parution de l’ouvrage. Autre exemple : la lucidité criminologique de Tolstoï qui, dans *Résurrection*, réduit en miettes les théories de Lombroso, de Garofalo et de Ferri à une époque où elles faisaient les beaux jours des congrès de criminologie dans toute l’Europe savante. Avant lui, Dostoiévski s’était déjà livré au même exercice, mettant en scène l’irréductible liberté de l’homme contre tous les déterminismes biologiques et autres atavismes sociologiques.

1.2.3 Direito como literatura

O eixo “direito como literatura”, ao seu turno, aproxima os discursos jurídicos aos métodos da análise literária, isto é, é a maneira de serem aplicados os métodos da crítica literária no domínio jurídico, uma vez que há uma similaridade entre os métodos de interpretação das leis e dos textos (Ost, 2004). Referido eixo se interessa pela qualidade literária do texto jurídico, por exemplo, no que se refere às decisões judiciais, revelando o contato do direito com o campo literário em razão de seus aspectos estéticos, semióticos, linguísticos, podendo chegar até mesmo à análise de seu caráter tanto narrativo quanto ficcional (Júnior e Júnior, 2024, p. 178). Sob esse prisma, afirma Ost:

Ora destacam-se as semelhanças que existem entre os métodos de interpretação das leis e dos textos literários (a exegese jurídica do século XIX, por exemplo, devia muito aos métodos filológicos prevalentes naquela época nos domínios literário e teológico), ora se coloca à luz a contribuição do estilo jurídico, seus raros bons momentos de escritura, para o sucesso de sua magia social, para o êxito das performances que ele tenta impor. Mas esses estudos permanecem ainda parciais; nos Estados Unidos, em compensação, certos autores, alargando o olhar, conseguiram propor uma concepção literária do direito como um todo: pensa-se notadamente à *Poetic Justice* de Martha Nussbaum e à *The Legal Imagination* de James Boyd White¹⁹ (Ost, 2004, p. 24, tradução nossa).

Partilha tal entendimento Baron, para quem uma das relações entre direito e literatura se dá na interpretação:

Mas, é sobretudo em torno da interpretação que se forma a parentalidade entre direito e literatura. Tradição da exegese dos textos de lei e hermenêutica literária obedecem a regras próximas. Todas as duas derivadas da exegese dos textos sagrados, a *hermenêutica juris* e a *hermenêutica profana* se caracterizam por uma forte reflexividade no que concerne à implicação das subjetividades e dos contextos

¹⁹ Tantôt on souligne les parentés qui existent entre les méthodes d’interprétation des lois et des textes littéraires (l’exégèse juridique du XIXe siècle, par exemple, devait beaucoup aux méthodes philologiques prévalant à la même époque dans les domaines littéraire et théologique), tantôt on met en lumière la contribution du style juridique, ses rares bonheurs d’écriture, à la réussite de sa magie sociale, au succès des performatifs qu’il tente d’imposer. Mais ces études demeurent encore partielles ; aux États-Unis, en revanche, certains auteurs, élargissant le regard, ont réussi à proposer une conception littéraire du droit tout entier : on pense notamment à Poetic Justice de Martha Nussbaum et à The Legal Imagination de James Boyd White.

históricos na arte de interpretar²⁰ (Baron, 2021, p. 117, tradução nossa).

Tal foco pode, inclusive, propor uma concepção literária do direito como um todo, fazendo apelo à imaginação dos juristas, de maneira que, como grandes escritores, um Juiz deve ser capaz de dar voz aos “sem voz”, retirar temas do anonimato e dos clichês redutores nos quais o discurso dominante os prende (Ost, 2015). Essa capacidade de dar voz aos “sem voz” é, inclusive, aquela desejada por Aimé Césaire, ao afirmar, em *Caderno de um retorno ao país natal*:

[...] E minha boca será a boca das desgraças que não têm boca,
minha voz, a liberdade das que se curvam no cárcere do desespero.
E, vindo, direi a mim mesmo:
“E sobretudo, meu corpo tanto quanto minha alma,
guardai-vos de cruzar os braços
na atitude estéril do espectador,
pois a vida não é um espetáculo,
pois um mar de dores não é um proscênio,
pois um homem que grita não é um ursa que dança [...] (Césaire, 2012,
p. 45).

Assim, retomando a ideia de direito como literatura, Santos (2012) e Ost (2004) compartilham o mesmo entendimento ao considerarem que a construção discursiva do texto jurídico se assemelha a procedimentos literários, de maneira que se aborda o discurso jurídico com os métodos da análise literária. Daniel Prado, doutor em direito pela Universidade Federal da Bahia, por sua vez, considera que a vertente em análise busca aprimorar a hermenêutica jurídica, aplicando métodos da crítica literária para resolver ambiguidades e lacunas da linguagem normativa:

Quando se investiga o “direito como literatura”, é comum que se tenha uma finalidade prática: ao conhecer melhor o funcionamento dos métodos hermenêuticos consagrados pela crítica literária, o jurista pretende compreender os seus próprios métodos, e encontrar soluções mais apropriadas, em especial nas situações limite, para as quais a teoria jurídica não dá respostas satisfatórias, normalmente diante da polissemia da linguagem normativa (Prado, 2007, p. 4).

O “direito como literatura”, então, parte do material jurídico com intuito de que seja enriquecido, através da literatura, e de alcançar uma visão mais abrangente do

²⁰ Mais c'est surtout autour de l'interprétation que se noue la parenté entre droit et littérature. Tradition de l'exégèse des textes de loi et herméneutique littéraire obéissent à des règles proches. Toutes deux dérivées de l'exégèse des textes sacrés, l'hermeneutica juris et l'hermeneutica profana se caractérisent par une forte réflexivité concernant l'implication des subjectivités et des contextes historiques dans l'art d'interpréter.

texto jurídico, tendo como foco a lógica argumentativa, a linguagem e a estética empregadas e, inclusive, a semântica da lei (Júnior e Júnior, 2024).

Conforme sustenta a advogada brasileira Alice Barbosa, a partir da abordagem em comento é possível compreender que os atores jurídicos e os atores judiciais são, no fim das contas, pessoas, inseridas na realidade social e que podem, pelo trabalho da literatura, tratar de assuntos úteis ao direito:

Na relação direito e literatura, e mais especificamente direito como literatura, percebe-se que tanto o julgador como o escritor são sujeitos – de carne e osso – inseridos em contextos históricos e sociológicos ímpares. Assim sendo, não há como tornar insonsa toda a realidade em que vivem; pelo contrário, deve-se avivar os pré-conceitos – que participam da formação de cada um -, com o fim de evidenciar, ali, o que pode ser útil ao direito (Barbosa, 2012, p. 83).

Em resumo, o “direito como literatura” é a corrente na qual o direito é comparado à literatura, na perspectiva de se verificar o papel da retórica, considerando que a linguagem é um elemento comum entre os dois campos, que operam através do discurso; de se verificar o papel da função narrativa, considerando a relevância que a noção de narrativa possui nas argumentações e fundamentações de cunho jurídico; além de se verificar a capacidade narrativa de dar voz às minorias excluídas; e ainda, das possibilidades de interpretação por métodos da análise literária.

1.2.4 Direito da literatura

A vertente “direito da literatura” estuda a maneira como a lei e a jurisprudência tratam os fenômenos advindos da escritura literária, como o direito de autor, o direito à liberdade de expressão etc. Tal eixo é uma abordagem transversal que reagrupa questões de direito privado, de direito penal (e toda a variedade de delitos que podem ser cometidos, como injúrias, calúnias, proposições racistas etc.), e de direito público, como a liberdade de expressão e a censura, representando a abordagem entre o direito privado, o direito penal e o direito público que têm relação com a produção literária, como o já dito direito autoral. Podem ser citados, como exemplo, os processos por ofensa à moral pública sofridos pelas obras *Madame Bovary* e *Fleurs du mal* (Ost, 2015):

Sem mesmo evocar aqui os processos ocorridos no século passado em relação à *Flores do Mal* e à *Madame Bovary* por “atentado à moral pública”, contentar-se-á a se referir a um trabalho recente que dá uma ideia da variedade de questões que os tribunais franceses tiveram de examinar apenas ao longo da segunda metade do século XX. Citamos notadamente, sem se preocupar com a exaustividade, a revisão do processo de Baudelaire em 1949 (a câmara criminal da Corte de cassação reconhecerá que a decisão de 1857 “se revelou arbitrária e não foi ratificada nem pela opinião pública nem pelo julgamento dos lettrados” – reconhecimento bastante excepcional da pertinência do julgamento oferecido pelo público), os desentendimentos editoriais opondo Montherland ao seu editor Grasset, os numerosos casos de apreensão e censura de textos denunciando a tortura à ocasião da guerra da Argélia (pretendo atentado à “segurança do Estado), os contenciosos de abusos do direito de citação [...], a saga judicial relativa ao “preço único” do livro (lei Lang), as ações judiciais propostas em face dos autores de *Suicide, mode d'emploi* (uma lei será adotada, que levará à interdição da segunda edição do livro, os desentendimentos entre herdeiros [...] de J. Lacan, R. Barthes e M. Foucault sobre a edição de seus escritos póstumos, as acusações de plágio voltadas a Régine Desforges (*La bicyclette bleue*) pela sociedade detentora dos direitos de *E o vento levou* de Margaret Mitchell...²¹ (Ost, 2004, p. 24, tradução nossa).

Assim, trata-se de abordar questões ligadas à maneira como o ordenamento jurídico tutela problemas, desde o texto constitucional, no que tange à liberdade de expressão, até o âmbito civil. Nesse sentido, o eixo “direito da literatura” se vincula especificamente ao sistema jurídico, levando em consideração a literatura como produto intelectual, isto é, que se refere aos domínios do direito que discutem direitos e garantias, propriedade intelectual, crimes da ou contra a imprensa. Em resumo, o eixo observa o texto literário como objeto do direito. Tal é a observação de Edilane Figueirêdo, mestre em literatura e interculturalidade pela Universidade Estadual da

²¹ Sans même évoquer ici les procès faits au siècle dernier aux *Fleurs du mal* et à *Madame Bovary* pour « atteinte à la morale publique⁹⁹ », on se contentera de renvoyer à un ouvrage récent qui donne une idée de la variété des questions dont les tribunaux français ont eu à connaître rien qu’au cours de la seconde moitié du XXe siècle¹⁰⁰. Citons notamment, sans souci d’exhaustivité, la révision du procès de Baudelaire en 1949 (la chambre criminelle de la Cour de cassation reconnaîtra que la décision de 1857 « s’est révélée arbitraire et n’a pas été ratifiée ni par l’opinion publique ni par le jugement des lettrés » – reconnaissance assez exceptionnelle de la pertinence du jugement rendu par le public), les démêlés éditoriaux opposant Montherlant à son éditeur Grasset, de nombreuses affaires de saisie et de censure de textes dénonçant la torture à l’occasion de la guerre d’Algérie (atteinte prétendue à la « sûreté de l’État »), les contentieux de l’abus du droit de citation (le journaliste André Passeron assigné par les héritiers du général de Gaulle), la saga judiciaire relative au « prix unique » du livre (loi Lang), les poursuites intentées à l’encontre des auteurs de l’ouvrage *Suicide, mode d’emploi* (une loi sera même adoptée, qui entraînera l’interdiction de la seconde édition du livre), les déchirements entre héritiers (spirituels et/ou matériels) de J. Lacan, R. Barthes et M. Foucault à propos de l’édition de leurs écrits posthumes, les accusations de plagiat adressées à Régine Desforges (*La Bicyclette bleue*) par la société détentrice des droits d’Autant en emporte le vent de Margaret Mitchell...²¹

Paraíba, e de Neurivaldo Júnior e Lúcio Flávio Júnior ao revelarem que o eixo em análise se limita a cuidar de questões meramente normativas:

[...] este eixo da divisão dos estudos está vinculado apenas às leis e normas jurídicas que protegem a atividade literária. Por isso, talvez, não corresponda propriamente a uma corrente vinculada àquilo que se vem denominando direito e literatura, mas configure uma aproximação transversal, na medida em que se limita a reunir questões específicas e de caráter eminentemente normativo (Figueirêdo, 2011, p. 40)

Sendo assim, aquela corrente não apresenta nada de novo no que diz respeito aos estudos interdisciplinares entre direito e literatura, cumpre ao direito tutelar as relações jurídicas no exercício literário, bem como as normas de regulação da criação e difusão da literatura, bem como os direitos por ela gerados. (Júnior e Júnior, 2024, p. 178).

1.2.5 Direito na literatura

Por fim, o eixo “direito na literatura”, que é o paradigma principal utilizado nesta pesquisa, consiste em mostrar que os escritos literários podem contribuir à criação e a resolução de questões relacionadas à justiça, à lei e ao poder. Este eixo se baseia na maneira como a literatura trata as questões referentes à justiça e ao poder subjacentes da ordem jurídica (Ost, 2015, Ost, 2004), por exemplo, quando se admite a contribuição da literatura para a percepção do lado obscuro dos seres humanos ou para a reflexão sobre questões jurídicas como a aplicação da lei penal, o destino a ser dado a um criminoso, o papel da anistia etc. Com isso, esse eixo tem como objetivo, de acordo com Ost (2004, p. 45) “mostrar que a literatura contribui diretamente para a formulação e a elucidação das principais questões relativas à justiça, à lei e ao poder”.

O eixo citado analisa narrativas literárias que têm como temática questões jurídicas ou legais, de sorte que, além de analisá-las, expõe a incorporação indireta do direito na literatura, respondendo a certos questionamentos, que são, como exemplificados por Neurivaldo Júnior e Lúcio Flávio Júnior:

[...] “como se mostra o direito?”, “quem o faz?”, “quem levanta a espada da Justiça?”, “quem julga e quem é punido?”, “como é vista a impunidade?”, “como o direito pode ser injusto?”, etc. Todas estas análises, entretanto, buscam fornecer uma visão do mundo do direito, sem a pretensão da científicidade; anseiam compreender como o

fenômeno jurídico se mostra e é social e culturalmente recepcionado (Júnior e Júnior, 2024).

Essa análise não se limita à descrição objetiva e explícita do direito no texto, uma vez que as representações que se fazem em torno do âmbito jurídico podem estar no comportamento dos personagens ou no plano de fundo de suas ações, e podem ser mais bem tratadas do que nas doutrinas especializadas. Sobre tal aspecto, veja-se o informado por Figueirêdo:

O direito na literatura é a corrente que estuda as formas sob as quais o direito é representado na literatura, com base na premissa de que certos temas jurídicos encontram-se melhor formulados e elucidados em grandes obras literárias do que em tratados, manuais e compêndios especializados. Cada forma de tratamento pode interessar a um determinado campo jurídico (Figueirêdo, 2011, p. 41).

A relevância dessa corrente está na possibilidade de se pôr em prática as questões relacionadas ao direito e à Justiça. Assim, conforme explicado por Figueirêdo (2011), a literatura pode representar o direito de diferentes maneiras: uma primeira maneira é pela recriação literária de processos judiciais; outra maneira é a representação do modo de ser e do caráter dos juristas, aí compreendidos advogados, Juízes, entre outros, sendo uma oportunidade para se estudar a ética profissional, por exemplo; ainda, a representação pode se dar pela utilização simbólica do direito, sendo a exteriorização de uma sociedade a respeito de suas normas jurídicas; por fim, a representação pode ocorrer na verificação de como o Estado e o direito dispensam tratamento aos grupos oprimidos e às minorias, de maneira que a literatura se revela um instrumento crítico sócio-legal, “uma vez que é transformada em porta-voz para denunciar, repudiar e criticar, o tratamento que o direito e o Estado conferem aos grupos socialmente excluídos, marginalizados, espoliados, como: mulheres, imigrantes, raças, religião, entre outros” (Figueirêdo, 2011, p. 40), tal qual ocorre na obra *Uma temporada no Congo*, conforme será demonstrado.

Em resumo, a relação entre a literatura e o direito pode se dar de diversas maneiras, de forma que cada uma delas oferece ao direito a oportunidade de colocar em questionamento suas normas e suas deficiências, a fim de se buscar soluções não apenas teóricas, mas práticas, para os conflitos jurídicos postos na sociedade. O teatro político, por sua vez, se revela uma ferramenta, ou uma “arma”, pela qual o

texto e o palco se torna o lugar de análise, de questionamento e de reparação às injustiças e às violações aos direitos humanos.

2. Teatro político e épico e seu poder de transformação da realidade

O teatro político é um tipo de teatro com missões: pôr em cena conflitos, divergências, questionamentos, revelar absurdos e, muitas vezes, se não propor soluções, projetar para o futuro uma fagulha de esperança e de mudança. Por isso, sua relação com o direito pode ser estreita. A partir do teatro político de Aimé Césaire, a ausência e as violações aos direitos humanos são colocadas em cena, são discutidas e, por meio da reflexão proposta por esse modelo teatral, os leitores/espectadores podem compreender que tais direitos são devidos a todas as pessoas, devendo sempre ser resguardados, sem exceção.

2.1 Um primeiro olhar sobre *Uma Temporada no Congo*.

Alguns teóricos, como o dramaturgo e poeta alemão Bertolt Brecht, segundo o informado por Marie-Claude Hubert (2008) em *Les grandes théories du Théâtre* (As grandes teorias do teatro) e Jean Jacques Roubine (2000), em *Introduction aux grandes théories du Théâtre* (Introdução às grandes teorias do teatro) atribuem ao teatro uma função política, dando-lhe a missão de desatar as causas dos conflitos sociais com a instigação dos espectadores em relação a uma consciência política, isto é, ele se mostra como um lugar de questionamento da sociedade. No sentido do teatro épico brechtiano, por sua vez, através da mediação estética, com a apresentação da vida de forma crítica, se ativa politicamente o espectador, como explica Anatol Rosenfeld, crítico e teórico de teatro teuto-brasileiro, autor de *Brecht e o teatro épico*, no que se refere ao teatro político que:

[...] torna o espectador um observador
mas
desperta a sua atividade
força-o a tomar decisões
concepção do mundo
é posto em face de algo
argumento
são impelidos a atos de conhecimento (Rosenfeld, 1985, p. 149)

Assim, Bertolt Brecht (1978), em *Estudos sobre o teatro*, formula um tipo teatral que valoriza o contexto histórico e social e que possui uma função social e

crítica de questionar a realidade, por ser didático e transformador, promovendo a reflexão política, através do chamado efeito de distanciamento, efetuando um diálogo com o público, e não necessariamente uma identificação emocional.

Por isso, segundo Rosana de Araújo Correia (2021), doutora em Letras pela Universidade de Brasília, o conjunto da obra de Brecht é fundado na concepção da arte como representação de um mundo que pode ser transformado, suscetível de modificação. Com isso, suas peças teatrais se configuram nessa procura por uma expressão artística que serve à ideia de fazer refletir o público a fim de promover a transformação social, concepção que é fortemente ligada à função política da arte. Assim, a arte se confunde com a consciência política, de maneira que essa paixão política se configura numa forma dramática na qual o espírito crítico é capaz de mover o mundo. Assim, a obra de Brecht:

[...] é baseada numa concepção central da arte enquanto representação de um mundo passível de transformação. “Eu creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas unicamente se ele for concebido como um mundo suscetível de modificação” (Brecht, 1978, p. 7, tradução nossa). Suas peças de teatro serão, então, a expressão dessa procura de uma expressão artística que se presta a fazer refletir o público em vista da mudança das relações sociais. Essa concepção é, então, fortemente centrada no papel político da arte, inegável para esse artista marxista. Num ensaio sobre Brecht, Barthes (2002a) sublinha três lições deixadas pelo dramaturgo que decorrem dessa compreensão que a arte se confunde com a consciência política. [...] A reflexão está sempre no coração de sua produção, o espírito crítico sendo o que tem a vocação de mover o mundo. Em seguida, Barthes considera que enquanto Brecht inventou as leis do funcionamento do Grande teatro crítico, “ele reivindicou para a matéria teatral um *status* inteiramente novo e inteiramente submisso, não a qualquer pretexto de engajamento, mas a uma verdadeira eficácia política” (p.164). Numa estética eminentemente coerente, nele a paixão política transborda em forma dramática. A terceira lição decorre dessa segunda e se liga à relação de forma-conteúdo numa lógica na qual as técnicas também são responsáveis pelo processo de desalienação, e não apenas o repertório, elas são então também políticas e participam “do mesmo combate revolucionário que o texto” (p.164)²² (Correia, 2021, p. 72, tradução nossa).

²² [...] est basé sur une conception centrale de l'art en tant que représentation d'un monde possible de transformation. « Je crois que le monde d'aujourd'hui peut être reproduit, même au théâtre, mais uniquement s'il est conçu comme un monde susceptible de modification » 57 (BRECHT. 1978, p.7, je traduits). Ses pièces de théâtre seront alors l'expression de cette recherche d'une expression artistique qui se prête à faire réfléchir le public en vue du changement des relations sociales. Cette conception est donc fortement centrée sur le rôle politique de l'art, indéniable pour cet artiste marxiste . Dans un essai sur Brecht, Barthes (2002a) souligne trois leçons laissées par le dramaturge qui découlent de cette compréhension que l'art se confond avec la conscience politique. La réflexion est toujours au cœur de sa production, l'esprit critique étant ce qui a vocation de mouvoir le monde. Ensuite, Barthes considère que lorsque Brecht a inventé les lois du fonctionnement du Grand Théâtre critique, « il

Em consonância do afirmado por Correia, Gabriela Lírio, professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, entende que o teatro de Brecht cria perspectivas que, por sua vez, levam à reflexão:

O teatro épico brechtiano, [...] fundamenta-se em uma perspectiva relacional, exigindo uma abertura para novas articulações, fugindo da linearidade dos acontecimentos, a fim de criar novos enquadramentos. Deles, nascem ações que descontam os sentidos da memória histórica e estimulam a reflexão sobre a esfera de intervenção dos artistas, em direção a possibilidades de escritura de cenas de resistência (Lírio, 2021, p.108).

Aliás, esse mesmo entendimento de que o teatro pode levar a mudança na sociedade é partilhado por Erwin Piscator (1968, p. 52), escritor de *O teatro político*, além de diretor, dramaturgo e produtor teatral alemão, que afirma que “nossa teatro é um teatro de luta. Ele não se propõe a ilustrar, mas a intervir. Queremos um teatro que não descreva a realidade, mas que a transforme”.

Essas afirmações se direcionam ao defendido tanto pelo diretor teatral e ensaista brasileiro Augusto Boal (1991, p. 9-12) que considera que, “o teatro é uma arma, e é o povo quem deve empunhá-la” e que “o teatro pode ser uma arma de libertação. É o meio pelo qual o oprimido se expressa e descobre a sua própria capacidade de transformar o mundo.”, quanto por Piscator (1968, p. 15) que assevera que “o teatro político é o teatro da época das revoluções. Ele nasce quando o palco deixa de ser espelho do mundo para se tornar sua arma”.

Em adição a tal entendimento, inclusive, Ingrid Dormien Koudela (2001), escritora, tradutora, encenadora e professora universitária brasileira, afirma que toda arte é política, sendo, de fato, não apenas uma possibilidade da liberdade humana, mas uma tentativa de criação de uma nova realidade. Seguindo essa lógica de promoção de renovações, Kimiko Uchigasaki Pinheiro, doutora em literatura pela Universidade de Brasília, ao tratar do pensamento de Augusto Boal, explica que a

a revendiqué pour la matière théâtrale un statut entièrement neuf et tout entier soumis, non à quelque alibi d’engagement, mais à une véritable efficacité politique » (p. 164). Dans une esthétique éminemment cohérente, chez lui la passion politique déborde en forme dramatique. La troisième leçon découle de cette deuxième et se lie au rapport forme-contenu dans une logique où les techniques aussi sont responsables du processus de désaliénation, et non seulement le répertoire, elles sont donc aussi politiques et participent « du même combat révolutionnaire que le texte.

arte, e no caso, o teatro, modifica os transformadores da sociedade, isto é, há no teatro a possibilidade de se atuar no mundo real:

Ainda de acordo com Boal (1987), a ciência atua diretamente sobre a realidade, modificando-a. No entanto, a arte modifica os modificadores da sociedade, transforma os transformadores. Portanto, a ação pode também ser indireta, pois é exercida sobre a consciência dos que vão atuar na vida real (Uchigasaki Pinheiro, 2020, p.115).

Esse também é o entendimento do mestre em literatura pela Universidade de Brasília Danilo de Sousa Nascimento Barbosa, para quem o teatro pode ser uma arma de comunicação e de propaganda a fim de promover a emancipação das pessoas:

O teatro é uma linguagem artística que consegue mostrar ao-à-s leitor-e-a-s espectadores as contradições da sociedade na qual vivemos. [...] Desde o fim do século 19 e ainda mais fortemente no início do século 20, o teatro serviu como uma espécie de arma de contra comunicação, agitação e propaganda, organização social, e se posicionou em projetos pedagógicos importantes, sempre a serviço da emancipação dos indivíduos (De Sousa Nascimento Barbosa, 2020, p. 39).

De acordo com Maria da Glória Magalhães dos Reis (2017), professora pós-doutora da Universidade de Brasília, por exemplo, o teatro é o ambiente onde os absurdos criados pelos seres humanos, além das tragédias e das injustiças, podem ser reparados, como já considerado pelo crítico literário francês Roland Barthes, para quem o mal dos homens está nas suas mãos, de forma que o teatro pode ser concebido como um engenho transformador capaz de proporcionar reflexões nas pessoas e, com isso, modificar a realidade (Barthes, 2002).

Observe-se o informado por Magalhães dos Reis, ao sublinhar que o teatro é o lugar para reparação dos acontecimentos absurdos que se passam em tempos sombrios:

Jean- Pierre Sarrazac em seu *Critique du théâtre: Tome 2, Du moderne au contemporain, et retour* afirma que o teatro é um lugar a partir do qual podemos refazer nossas forças e ao mesmo tempo pedir “reparação das catástrofes, das injustiças, dos massacres, dos genocídios... que os homens vão provocar, consumar, deixar se consumar”.

Observando nossa sociedade atual, o que vemos são, efetivamente, “catástrofes, injustiças, massacres e genocídios”. Vivemos hoje tempos “sombrios” como aqueles discutidos por Hannah Arendt em

sua obra *Homens em tempos sombrios* (Magalhães dos Reis, 2017, p. 390).

Corrobora com tal entendimento a mestre em Letras pela Universidade Estadual Paulista – UNESP, Milca Tschernne, ao afirmar que diversos movimentos teatrais se desenvolveram em razão de acontecimentos absurdos e desumanizadores:

No ocidente, a tendência para um envolvimento político, ou ao menos por um comportamento cívico mais consciente, em face de tantos acontecimentos, formou estéticas – umas mais engajadas, outras menos - politicamente comprometidas com alguns temas. O teatro do Absurdo, o teatro Existencialista, o teatro épico, o teatro político, o teatro Pobre, o teatro do Oprimido são alguns exemplos que demonstram como a arte teatral posicionou-se diante dos efeitos desumanizadores dos inúmeros acontecimentos que marcaram a primeira metade do século XX (Tschernne, 2005, p. 104).

À vista dessa luta contra os absurdos e contra as violências praticadas pelos seres humanos, os adeptos do teatro político o propõem como um espaço de reflexão e o consideram uma ferramenta de propaganda:

Não existe teatro popular que não seja revolucionário, proclama-se. Isso supõe que sejam reabilitadas as noções de *militância*, portanto de *propaganda*. A função desse teatro deve ser a de incitar o povo a aderir a uma causa, a apoiar as ideias e o partido que trabalham a favor dessa causa (Roubine, 2000, p. 130).

Assim sendo, a força de tal criação humana vem da paixão política para se criar um instrumento dramático que instigue as pessoas a se ligarem a uma causa específica (Barthes, 2002; Roubine, 2000). No mesmo sentido, Ricardo César Gomes da Silva (2020, p. 12), mestre em Artes pela Universidade de Brasília, pensa “que o teatro não deveria ser tão somente entretenimento, mas também ser capaz de articular formação cultural ao exercício da crítica, com vistas a construir uma identidade social e política para o país”.

Nesse passo, o teatro é capaz de possuir, dentre vários objetivos, o de fazer nascer ou crescer uma capacidade crítica nos leitores e espectadores, de maneira a levar as pessoas a uma transformação revolucionária e popular (De Sousa Nascimento Barbosa, 2020), entendimento que é compartilhado por Correia, para quem o teatro tem a função de promover a mudança social:

Seu papel potencial de transformação social é aquele que acompanha nossas pesquisas e nossa prática da cena. Um teatro que faz transbordar seu caráter “ontologicamente político” (Dort, 2011) sobre seus textos e técnicas estaria a ponto de concorrer com uma sensibilidade de um mundo onde sua dimensão política é a única capaz de comunicar o impulso para a transformação social²³ (Correia, 2021, p. 73, tradução nossa).

No que se refere, por sua vez, à faceta épica que pode ser assumida pelo teatro político, vê-se que ela apela à meditação e à reflexão sobre as consequências de certos atos, e nela os acontecimentos e atitudes são manipulados e submetidos a experiências, para mostrar a possibilidade de mudança na vida real. Nesse passo, o teatro se mostra o espelho da cultura de um povo, com a missão de analisar os conflitos da sociedade, ajudar a história, como uma arte de explicação, uma arte crítica (Barthes, 2002; Hubert 2008). Conforme Tscherne (2005, p. 113), “o teatro político, aliado à linguagem épica, tentará tirar o homem do isolamento tanto psicológico e físico quanto do ideológico e inseri-lo num mundo de coletividade”.

O teatro épico, é preciso salientar, é uma forma de fazer teatro encontrada desde a Grécia antiga, seja nas comédias seja nas tragédias, nas quais, por exemplo, um coro narrava o que estava sendo mostrado ou o que ia acontecer, ou o próprio autor se manifestava interrompendo diálogos e a ação, por meio de comentários em posição de distanciamento (Gomes da Silva, 2020).

Essa é a consideração encontrada no *Dicionário de teatro de Patrice Pavis*:

Encontramos elementos épicos no drama bem antes do teatro de BRECHT. Os mistérios da Idade Média, os teatros clássicos asiáticos, até mesmo os relatos no teatro clássico europeu, são também elementos épicos inseridos no tecido dramático da obra. Trata-se sempre, porém, de procedimentos técnicos e formais que não colocam em questão a direção global da obra e a função do teatro na sociedade (Pavis, 2008, p. 110).

O *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* organizado por Jean-Pierre Sarrazac também informa que o épico é uma tendência estética que incorpora

²³ Son rôle potentiel de transformation sociale est celui qui accompagne nos recherches et notre pratique de la scène. Un théâtre qui fait déborderson caractère « ontologiquement politique » (DORT, 2001) sur ses textes et techniques serait donc à même de concourir à une sensibilité d'un monde où sa dimension politique est la seule qui s'apprête à communiquer l'élan pour la transformation sociale.

elementos narrativos sem abandonar o drama. Epicizar é usar a narrativa como recurso crítico, não apenas contar uma história:

Diferentemente de um gênero literário, o épico constitui uma tendência mais do que um modelo, um ingrediente mais do que uma forma estabelecida.

Epicizar o teatro, portanto, não é transformá-lo em epopeia ou romance, nem torná-lo puramente épico, mas incorporar-lhe elementos épicos no mesmo grau em que tradicionalmente lhe incorporamos elementos dramáticos ou líricos.

Logo, a epicização (ou *epização*, segundo o modelo do alemão *Episierung*) implica o desenvolvimento da narrativa sem que isso signifique uma simples narrativização do drama.

[...] O teatro épico moderno e contemporâneo – de Piscator e Brecht até Heiner Müller ou Edward Bond – testemunha conflitos entre interesses, classes, nações e ideologias, e lembra ao espectador os sofrimentos e as ações dos indivíduos medianos.

Põe em cena seus gestos: sejam operários, mães de família, soldados, autores dramáticos ou prostitutas, eles são confrontados com a história e inseridos em problemáticas econômicas, sociais e políticas (Sarrazac, 2013).

Com isso, a ideia de que o teatro épico é o lugar onde se testemunham diversos conflitos e onde se lembra ao espectador os sofrimentos e as ações dos indivíduos, se alia ao trazido pelo filósofo alemão Walter Benjamin, em sua análise, para quem o palco tornou-se tribuna, uma vez que tal espécie de teatro surge da tentativa de modificar a conexão entre palco e público, texto e encenação, diretor e ator, de maneira que o palco não representa mais um lugar encantado onde se tenta representar o mundo fielmente, mas sim um espaço de exibição, que não representa mais o mundo, mas apenas cria a sua imagem, sendo iluminado para revelar que algo está sendo mostrado nele. Em razão dessa mudança, o público deixa de ser uma massa de pessoas hipnotizadas e se revela como uma reunião de pessoas interessadas, com demandas a serem atendidas, suprimindo a “cena de ilusão e de passividade” em benefício do “conhecimento e da ação” (Benjamin , 2017; Szondi, 2001; Plana, 2014).

Esse entendimento já era trazido por Piscator (1968, p. 78), que assinalava que “o espectador deve deixar de ser um consumidor passivo de ilusões e tornar-se participante do processo histórico. O teatro político não é feito para entreter-lo, mas para esclarecer-lo”. Observe-se, por sua vez, a definição de teatro “Brechtiano” trazida pela *Dicionário de teatro* de Patrice Pavis:

Adjetivo derivado do nome do dramaturgo alemão Bertolt BRECHT (1898-1956), representante de um teatro (alternadamente denominado épico, crítico, dialético ou socialista) e de uma técnica de atuação que favorece a atividade do espectador, graças principalmente ao caráter demonstrativo do jogo do ator.

Muitas vezes, o termo é empregado a propósito de um estilo de encenação que insiste no caráter histórico da realidade representada (historicização) e propõe ao espectador que tome distância, que não se deixe enganar por seu caráter trágico, dramático ou simplesmente ilusionista (Pavis, 2008, p. 34).

No mesmo sentido explica Walter Benjamin, em *Magia e Técnica, Arte e Política*, para quem o teatro épico altera as relações os elementos que compõem a cena:

O teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações. Para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de “tábuas que significam o mundo” (ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável. Para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembleia de pessoas interessadas cujas exigências ele precisa satisfazer (Benjamin, 1987, p. 79).

O filólogo e crítico literário húngaro Peter Szondi (2001), autor de *Teoria do drama moderno*, ensina que, segundo Brecht, o teatro deve retratar a discordia dos homens. Tal afirmação pode ser complementada pelo informado por Rosenfeld (2008, p. 32) para quem “o fito principal do teatro épico – tal como concebido por Brecht – é a desmistificação, a revelação de que as desgraças do homem não são necessárias e eternas, mas, sim, históricas, podendo ser por isso superadas”.

Observe-se a explicação de Barbosa para quem um dos objetivos do teatro é o de questionar a realidade e aquilo que é visto como natural e imutável:

Questionar a realidade e suas diferentes organizações e também refletir sobre as ações dos indivíduos no contexto dentro do qual eles estão inseridos. Estes indivíduos são vistos, segundo Brecht, dentro de classes sociais determinadas e os laços que existem entre eles são estabelecidos através da organização do trabalho. Porém, o autor diz que estes laços podem ser modificados pois eles são, assim como os indivíduos, resultado de uma construção histórica.

Consequentemente, aquilo que poderia ser visto como “natural” deve ser questionado, pois, ainda segundo Brecht, não existe uma ordem universal. Baseados nestas afirmações poderíamos dizer que o indivíduo precisa construir, e se construir, coletivamente e consciente de seu lugar, de suas funções, direitos e deveres, no meio social no qual ele está inserido (De Sousa Nascimento Barbosa, 2020, p. 40).

Assim, a forma épica de teatro narra a ação, despertando a atividade do espectador, fazendo dele um observador, ao contrário do teatro aristotélico, dramático, que enreda o espectador e consome sua atividade. De acordo com o *Dicionário de teatro* de Patrice Pavis (2008, p. 24), a dramaturgia que se vale de Aristóteles é uma dramaturgia “[...] baseada na ilusão e na identificação. O termo tornou-se sinônimo de teatro *dramático*, teatro *ilusionista* ou teatro de identificação.”

Rosenfeld tem do mesmo entendimento ao informar que no teatro dramático não há espaço para o espectador tomar uma atitude crítica:

O teatro "dramático" não mantém esta atitude distante, pois o mundo objetivo apresenta-se com a apaixonada subjetividade do gênero lírico, segundo a concepção de Hegel (I, 3, b); a ação passa-se em plena atualidade, rigorosamente encadeada, precipitando-se com terrível tensão para o desfecho, a ponto de sugar o espectador para o vórtice do seu movimento inexorável, sem lhe dar folga para observar, criticar, estudar (Rosenfeld, 2021, p. 156).

O teatro político, portanto, exige dos espectadores a tomada de decisões que, por sua vez, leva ao conhecimento, pressupõe uma eficácia e uma certa distância: ele não faz agir o espectador e não se converte em uma tese, mas o convida a gozar, a pensar, a conhecer, a compreender e a interrogar a realidade, o que deixa o espectador/leitor mais suscetível e talvez desejoso de agir sobre a realidade, como informa Muriel Plana (2014), professora em estudos teatrais na Universidade de Toulouse – Jean Jaurès, na obra *Théâtre Politique. Pour un Théâtre Politique Contemporain* (*Teatro político. Por um teatro político Contemporâneo*, tradução nossa). Partilha desse pensamento o mestre em artes cênicas Ricardo César Gomes da Silva, ao explicar que o público deve participar da encenação ativamente para poder refletir sobre o que está sendo apresentado:

Foi Brecht que teve uma grande dedicação ao teatro épico como uma forma de teatro que poderia trazer transformação social. Considerado um autor e diretor importante do século XX pelo seu trabalho por um teatro dialético, pedagógico e didático. Criador do estranhamento cênico, método que coloca o intérprete como um agente da ação, consciente do seu fazer e que a todo o momento lembra a plateia que o que eles estão vendo é um jogo teatral e que sendo assim devem

participar ativamente, saindo de um estado de contemplação e passando a uma reflexão sobre o que estão observando.

Para Brecht toda a encenação já deve promover este distanciamento. A ilusão cénica deve e precisa ser quebrada para lembrar ao público de que ele se encontra em um teatro. Tanto a cenografia, figurinos, sons, cartazes, voz em off, slides, efeitos sonoros tudo tem que ter a preocupação de ajudar neste distanciamento, porém, o agente principal desta mecânica é o intérprete.

Para Brecht, o palco é um lugar de embate de desnudamento onde é importante um diálogo profundo sobre o que se está observando. A plateia não pode ficar inerte ao acontecido, algo tem que ser feito para que este diálogo transpareça antes, durante e depois do efeito teatral. Esse embate de ideias e pensamentos acerca do tema que está sendo observado precisa existir para que haja uma transformação pessoal e social (Gomes da Silva, 2020, p.34).

Sob essa ótica de que a encenação deve lembrar a plateia que o que eles estão vendo é um jogo teatral e que, em assim sendo, devem participar ativamente, o teatro épico rompe com o palco naturalista, que é ilusório e objetiva representar a realidade, mantendo uma consciência viva e produtiva do “ser teatro”, de maneira que trata os elementos do real no sentido de uma ordem experimental, enquanto as situações não são aproximadas do espectador, mas afastadas dele, e o espectador, por sua vez, as reconhece como verdadeiras com espanto, o que desperta o seu interesse. Com isso, o teatro épico não se limita a reproduzir situações, mas as revela (Benjamin, 2017).

Quanto ao referido afastamento das situações e da montagem naturalista, observe-se o informado por Kimiko Uchigasaki Pinheiro ao explicar que, em razão disso, pelo teatro épico, é possível conhecer e redescobrir situações:

Trata-se de conhecer as situações, com isso, podemos também entender como distanciá-las dos eventos que ocorrem a partir das interrupções em cena: “Nesse interregno de deposição, a plateia é interpelada de modo a tomar consciência crítica das relações sociais subjacentes à ficção da cena” (Benjamin, 2017, p. 27)

Dessa forma, o enfoque da peça passa a ser o de apresentar situações, mas, diferentemente do sentido naturalista, é no sentido de redescobrir as situações. Para Brecht (1978), criar a condição do efeito de distanciamento, a partir, por exemplo, das interrupções dos processos, é uma das possibilidades de desalienação do homem, ou seja, opor-se ao sujeito-objeto social (Ushigasaki Pinheiro, 2020, p. 112-113)

Com isso, a citada desteatralização auxilia o despertar do senso crítico do público mantendo-o em estado de alerta. Essa desteatralização se dá quando, em uma cena, algum elemento inesperado quebra o realismo (que deixa o espectador passivo e hipnotiza sua mente), gerando o distanciamento (Hubert, 2008), que rompe a condição passiva do espectador e o deixa consciente dos discursos presentes na obra, sendo seu objetivo permitir ao público uma crítica fértil (De Sousa Nascimento Barbosa, 2020).

Assim leciona o *Dicionário de teatro* de Patrice Pavis sobre o “distanciamento brechtiano”:

BRECHT chegou a uma noção próxima daquela dos formalistas russos, ao procurar modificar a atitude do espectador e ativar sua percepção. Para ele, “uma reprodução distanciada é uma reprodução que permite seguramente reconhecer o objeto reproduzido, porém, ao mesmo tempo, torná-lo insólito” (*Pequeno Organon*, 1963: § 42). O distanciamento é “um procedimento que permite descrever os processos representados como processos bizarros” (1972: 353). “O efeito de distanciamento transforma a atitude aprovadora do espectador, baseada na identificação, numa atitude crítica. [...] Uma imagem distanciante é uma imagem feita de tal modo que se reconheça o objeto, porém que, ao mesmo tempo, este tenha um jeito estranho” (*Pequeno Organon*, 1963, § 42).

Para BRECHT, o distanciamento não é apenas um ato estético, mas, sim, político: o efeito de estranhamento não se prende a um a nova percepção ou a um efeito cômico, mas a um a dessa alienação ideológica (*Verfremdung* remete a *Entfremdung*; alienação social: cf. BLOCH, 1973). O distanciamento faz a obra de arte passar do plano do seu procedimento estético ao da responsabilidade ideológica da obra de arte (Pavis, 2008, p. 106).

Segundo Brecht (1978, p. 107-108), então, “o chamado efeito de distanciamento confere aos acontecimentos um cunho de sensacionalismo [...] passam a exigir uma explicação [...] dentro de uma perspectiva social.” Somado a isso, Piscator (1968, p. 103) considera que “o teatro político não pode mais contentar-se com os meios tradicionais. É preciso recorrer ao filme, à fotografia, à estatística, ao documento, para colocar o espectador diante dos fatos da vida real.”

Outras formas, a título de exemplo, de se promover o distanciamento são: momentos em que as personagens falam de si mesmas na terceira pessoa, ou quando o ator não desaparece dentro da personagem; no caso em que o palco não representa mais o mundo, mas apenas cria a sua imagem, sendo iluminado para revelar que algo está sendo mostrado nele, podendo se transformar em uma tela com textos e

documentos visuais que mostram o contexto em que a ação se processa (Szondi, 2001); e, ainda, no que se refere ao próprio cenário, que não simula mais um lugar real, mas cita, narra, prepara e recorda.

A promoção desse também chamado “efeito V” pode ocorrer, ainda, pela utilização de prólogo, de prelúdio ou de projeção de títulos, fazendo do jogo algo explicitamente apresentado, como ocorre na literalização, em que são utilizados enunciados e letreiros no correr da peça. Além disso, é interessante que os acontecimentos apresentados sejam previamente conhecidos, sendo os eventos históricos os mais adequados a serem representados (Benjamin, 2017), tal qual ocorre na obra *Uma temporada no Congo*.

No caso da referida obra, pode-se considerar que a sua fábula é, como o seu título explicita, uma temporada que reflete a história de um mito conhecido todos os espetadores (durante o processo de independência do Congo e os últimos meses de vida de Patrice Lumumba) e anterior à obra. Com isso, ela é fundada na figura de Lumumba e no seu governo e se mostra, também, a intenção de Césaire de mostrar o homem negro rebelado e revoltado, e não aquele humilde e humilhado pela empreitada colonizadora. Assim, Lumumba é o sujeito da estória cujo objeto é a construção de uma pátria depois da independência, sendo o povo congolês o destinatário desse objetivo e, por isso, também personagem da peça. No que se refere ao povo como personagem, leve-se em consideração o afirmado por Rodney E. Harris, em *L'humanisme dans le Théâtre d'Aimé Césaire* (*O humanismo no teatro de Aimé Césaire*, tradução nossa):

O povo é, de fato, um personagem importante do drama cesariano. Observa-se que [...] o autor lhe concede mais e mais lugar ao seu senso de responsabilidade pessoal. [...] Em *Uma temporada no Congo*, enfim, o povo toma um lugar mais importante. Se a peça coloca em cena alguns grupos pouco esclarecidos, ela mostra em outros uma tomada de consciência política²⁴ (Harris, 1973, p. 160, tradução nossa).

Seguindo na análise da construção do personagem principal e da participação do povo, leva-se em conta a afirmação de Piscator (1968, p. 121) no sentido de se

²⁴ Le peuple est, en effet, un personnage important du drame céSarien. On constate [...] que l'auteur accorde de plus en plus de place à son sens de la responsabilité personnelle. [...] Dans *Une Saison au Congo* enfin, le peuple prend une place plus importante. Si la pièce met en scène quelques groupes peu éclairés, elle montre chez d'autres une prise de conscience politique.

distanciar do teatro burguês, que gira ao redor do indivíduo isoladamente: “o nosso, ao contrário, deve mostrar as massas em movimento, os conflitos coletivos. O herói do novo teatro é o homem social.”

Como visto, para distanciar o curso da ação, que não mais se orienta linearmente rumo a uma meta, nem tem a necessidade da ação dramática, o dramaturgo pode se valer da projeção intercalada de textos, dos coros, das canções e até mesmo do pregão de “vendedores de jornal” na sala de espetáculo, que interrompem a ação e a comentam (Szondi, 2001).

Na criação teatral de Césaire, há a figura do Tocador de kalimba, por exemplo, que pode ser visto como um personagem rapsodo na medida em que costura os acontecimentos, chamando a atenção do povo e do público. Ele pode ser interpretado, também, como a voz do próprio escritor e, além do mais, é responsável pela antecipação do futuro trágico do Congo, por meio de alertas, configurando-se como um trovador por meio da música e da poesia, que atua como um anunciador, comentador e até mesmo profeta visionário: ele se dirige ao público, antecipa a ação.

Observe-se:

Tocador
de kalimba (*Passa, ele canta*)
Kongo Mpaka Dima
 [Meus irmãos, estejam atentos, o Congo se agita.]
 (Césaire, 2022, p. 48)

Tocador
de kalimba O tempo que anuncio é tempo de
 [sangue vermelho,
 A liberdade é para amanhã. (Césaire, 2022, p. 44)

Tocador
de kalimba Africanos, esse é o drama! O caçador descobre
 o grou-coroadado no alto da árvore. Por sorte, a tartaruga
 notou o caçador. O grou está salvo, diriam vocês! E, de
 fato, a tartaruga avisa a grande folha, que deve avisar a
 trepadeira,
 que deve avisar o pássaro! Mas não me importo! Cada
 um por si! Resultado: o caçador

mata o pássaro; pega a grande folha para guardar o pássaro; corta a trepadeira para enrolar na grande folha... Ah! Ia esquecendo! E, de quebra, leva a tartaruga! Africanos, meus irmãos, quando finalmente vocês entenderão? (Césaire, 2022, p 131).

Tocador de kalimba (*Ele se levanta e canta, e o canto é retomado pela multidão*)

Venha o tempo de chuva,
Virá também a guerra,
O tempo de sangue vermelho
É o tempo que anuncio,
Poderoso é o búfalo, e poderoso o elefante,
Mas para onde fugir?
Ela não previu a ciência deles
Nem a porta, nem o chão
Logo cairá o búfalo, e também o elefante
De Deus eles sentirão a temida mão (Césaire, 2022, p. 43).

Sobre o Tocador de Kalimba, observe-se o assinalado por Césaire:

Para mim, ele incarna o povo: é o espírito popular, o espírito do bom senso que sobrevive a todas as ocupações. Não é nem dentre as elites ocidentalizadas, nem nos poderosos que o encontramos. Ele está ali, ele sobrevive, esse espírito, no nível do folclore, no nível do povo simples, e é o Congo eterno que o Tocador de Kalimba representa²⁵ (Césaire *apud* Harris, 1973, p. 125, tradução nossa).

A obra de Césaire possui, como já salientado, exemplos de coralidade, que revelam a dissonância e as contradições existentes na sociedade congolesa. É uma coralidade, e não um coro propriamente dito, na medida em que suas intervenções permanecem distintas e individualizadas, com diversidade de posições e de atitudes. Essa coralidade pode ser encontrada, a título de exemplo, nos seguintes extratos da obra:

Primeiro Fodeu. Um governo de traidores está banqueiro [vendendo nosso Império no grito.

²⁵ Pour moi il incarne le peuple: c'est l'esprit populaire, l'esprit de bon sens qui survit à toutes les occupations. Ce n'est ni parmi les élites qui sont occidentalisées, ni chez les puissants qu'on le trouve. Il est là, il survit, cet esprit, au niveau du folklore, au niveau du petit peuple, et c'est le Congo éternel que représente le joueur de sanza

Segundo É isso, eles marcaram a data da independência!
Banqueiro

Terceiro Fazer o quê! Desse macaco, aceitaram
banqueiro [o *Diktat!*]

Quarto Coragem, senhores, coragem, é preciso sempre
Banqueiro [ter coragem, caramba!
É preciso desposar seu tempo! Não digo amá-lo,
[basta desposá-lo!]

Nessa independência nada há que me atrapalhe (Césaire, 2022, p. 49).

Um cidadão ... E o que é exatamente a Dipenda
de vocês?

Segundo cidadão Idiota, é a festa, a nossa festa;
está na cara: é quando são os Negros
que mandam e os Brancos que
obedecem!

Primeiro Cidadão Ah! Entendi! Muito, muito bom! Um carnaval,
isso sim! Pois bem: viva Dipenda!

(*Segundo grupo*)

Uma mulher Como ela chega, essa Dipenda? De carro,
de barco, de avião?

Um homem Ela chega com o reizinho branco, o Bwana
Kitoko, é ele que vai trazer (Césaire, 2022, p.52).

Sobre esses os recursos utilizados em cena e a literalização, marcas do teatro de Brecht utilizados por Césaire, destaca Rosenfeld:

Entre os recursos teatrais, mais de perto cênicos, se distinguem os títulos, cartazes e projeções de textos os quais comentam epicamente a ação e esboçam o pano de fundo social. Se Brecht tende a teatralizar a literatura ao máximo - traduzindo nas suas encenações os textos em termos de palco - por outro lado procurou também "literarizar" a cena (Rosenfeld, 2021, p. 158).

Assim, as contradições organizadas entre os elementos da cena (música, cenário, jogo do ator, iluminação etc.), impedem a identificação do espectador e mantém a lembrança de que estão assistindo uma representação (Benjamin, 2017).

Continuando a análise da criação teatral de Césaire, outras características do teatro épico são encontradas, em concordância com o sustentado por Jean-Pierre Ryngaert (1996), escritor de *Introdução à análise do teatro* e professor de Estudos Teatrais na Universidade de Paris III, segundo o qual as personagens e os atores se dirigem ao público sob a forma de *songs*, isto é, as canções inseridas no meio do texto, para romper com a ilusão teatral, muitas vezes voltadas ao espectador, além de sinais, de avisos etc.:

Luzes. Em um campo de treinamento em Catanga. Um mercenário; diante dele, um manequim representando um negro no qual ele irá atirar logo mais. Enquanto espera, ele limpa sua arma cantarolando.

Mercenário (Cantando)

No norte, no sul
no deserto, sob os trópicos,
relva ou selva
ou mangues dos deltas
chuva, febre ou mosquitos
pele que o sol bronzeou
jovem cavaleiro
sente seu coração se inflar
é pelo direito e para se libertar! (Césaire, 2022, p. 170)

Thysville, campo Hardy, cela de prisão.

M'Polo, Okito, Lumumba, em leitos estreitos, é de manhã: Lumumba dorme, gême e se vira.

Tocador (Cantando)

de kalimba Oh, pequeno gavião, ah! ah!
Oh, pequeno gavião, estenda suas asas!
O sol bebe sangue, ah! ah!
Pequeno gavião, pequeno gavião,
Qual sangue o sol bebe! (Césaire, 2022, p. 140)

Também é possível ver a quebra da ilusão na montagem da cena em frente ao público e a quebra da quarta parede (frontalidade), que, segundo Brecht (1978, p. 102-103), “deve ser rejeitada [...] e o ator pode voltar-se diretamente para o público”. A réplica do Tocador de kalimba usa da citada frontalidade, direcionando-se e comunicando-se diretamente com o espectador:

Cena 2

Uma voz se levanta atrás do teatro e se intensifica progressivamente,

enquanto no vaivém dos garçons e dos consumidores se instala um bar africano. (Césaire, 2022, p. 39).

(Na hora de desaparecer, ele volta pelo mesmo caminho e encara o público, gira seu mpiya de penas de galo: o espanador divinatório)

Tocador Mulheres! Canto! Homens, me deem
de kalimba seu canto!
 Na areia da perdição eu cisco!
 Espora, eu cisco! Até à verdade, eu cisco!
 Espora ciscadora
 Eu, o *nganga*

o galo divinatório! (Césarie, 2022, p. 177)

Outros elementos que buscam quebrar a ilusão e chamar a atenção do público são as placas e letreiros adicionados à cena:

Cena 4

Uma placa cai dos urdimentos, onde se lê: "Bruxelas, sala da Mesa-Redonda".
É a antecâmara de uma sala do palácio onde se realiza a Mesa-Redonda dos partidos africanos (Césaire, 2022, p. 49)

Cena 8

Escuro, em seguida luzes.
Um letreiro indica: julho de 1966.
Praça pública em Quinxassa, o dia da comemoração da independência (Césaire, 2022, p. 182)

Observe-se a explicação de Correia sobre o distanciamento e o “efeito-V”, caracterizando-os como imprescindíveis para a crítica social e para a promoção da transformação social:

O dramaturgo recusa, portanto, qualquer efeito ilusório no teatro, pois este impede a reflexão e a própria essência da arte. O efeito-V é imprescindível para a crítica social, pois, na sua ausência, o/a espectador(a) pode acabar tão imerso(a) na obra que a empatia acaba por dominar o raciocínio, o que reduziria a arte a um simples papel de entretenimento próprio da arte burguesa, ou ao caráter dramático do teatro, não deixando espaço para a relação histórica com as transformações sociais. Brecht considera, na mesma obra, que “a nova arte dramática deve incluir metodologicamente, em sua forma, a experiência” (p. 29, minha tradução). Quando o espetáculo mostra que o que está em cena não é uma reprodução exata da realidade, mas sim uma representação da realidade feita por atores que deixam claro

que estão no palco, e não na vida real, ele consegue alcançar a dimensão experencial da vida²⁶ (Correia, 2021, p. 73, tradução nossa).

Nesse passo, Brecht (1978, p. 107-109) considera que “o chamado efeito de distanciamento confere aos acontecimentos representados um cunho de sensacionalismo [...] passam a exigir uma explicação [...] dentro de uma perspectiva social”. Igualmente Jean-Jacques Roubine, doutor em letras e professor de estudos teatrais, explica que o efeito do distanciamento leva à estranheza com o objetivo de causar uma reflexão crítica:

Ele se apoia em um princípio essencial, o *Verfremdungseffekt*, termo de difícil tradução. A comunidade teatral acabou por adotar a expressão efeito de distanciamento.

Trata-se de colocar o objeto da representação à distância do espectador para que este experimente a sensação de sua estranheza. Para que o considere não mais como evidente, como “natural”, mas como problemático. Para que provoque sua reflexão crítica (Roubine, 2003, p. 153).

Por meio disso, o espectador é colocado em contraposição à ação, não sendo mais levado para dentro dela, de maneira que se trabalha com argumentos para que os sentimentos despertados levem ao conhecimento, sendo que o teatro épico representa o mundo não apenas como ele vem a ser, mas como ele será, trazendo as motivações dos homens, revelando o que o ser humano não pode deixar de fazer, uma vez que o social determina o pensamento (Szondi, 2001). Essa ideia de representação do mundo como ele será se aproxima sobremaneira do conceito jurídico de “dever-ser”, que faz referência ao mundo normativo no qual se estabelece o que é esperado, isto é, o que deve acontecer.

Em vista dessa necessidade de estimular o conhecimento, deve se ter em mente que o distanciamento, conforme consignado por Kimiko Pinheiro, não acaba

²⁶ Le dramaturge refuse donc tout effet illusoire dans le théâtre car il empêche la réflexion et l'essence elle-même de l'art. L'effet-V est incontournable pour la critique sociale, faute de quoi le.spectateur.trice peut se retrouver à un tel point immergé.e dans l'œuvre que l'empathie finit par avoir de l'emprise sur le raisonnement, ce qui souscrirait l'art dans un simple rôle de divertissement propre à l'art bourgeois, ou au caractère dramatique du théâtre, ne laissant pas de place au rapport historique des changements sociaux. Brecht considère, dans la même œuvre, que « le nouvel art dramatique doit inclure méthodologiquement, dans sa forme, l'expérience » (p. 29, je traduis)60. Lorsque le spectacle montre qu'il s'agit sur scène non pas d'une reproduction exacte de la réalité, mais d'une représentation de la réalité faite par des acteurs qui donnent à voir qu'ils sont sur scène, et non pas dans la vie réelle, il arrive à atteindre la dimension expérientielle de la vie.

com a emoção, mas possui um objetivo, que é levar ao raciocínio, à reflexão sobre esse mundo que pode ser criado:

Brecht (1967, p. 14) reitera que o distanciamento não deve destruir a emoção, mas simplesmente colocá-la em perspectiva crítica: "os sentimentos nos levam a pedir da razão esforços extremos e a razão ilumina nossos sentimentos". Essa explicação nos mostra que as emoções devem levar ao esclarecimento, e serem elas próprias esclarecidas. Para o dramaturgo, o importante é elevar a emoção ao raciocínio, canalizá-la em um sentido inteligente e lúcido. A emoção deve ser imbuída de raciocínio, para possibilitar uma ação transformadora (Uchigasaki Pinheiro, 2020, p. 116)

Em resumo, depreende-se do ensinado por Szondi (2001), que o teatro épico promove o distanciamento ao revelar a representação como construção, usando recursos como prólogos, projeções e cenários não realistas. Segundo ele, os atores não se confundem com os personagens, mantendo uma postura crítica e narrativa, e elementos como canções, coros e legendas interrompem e comentam a ação, rompendo com a linearidade dramática:

O espetáculo em sua totalidade pode ter efeito de distanciamento mediante o prólogo, o prelúdio ou a projeção de títulos. Explicitamente representado, ele não possui mais a condição absoluta do drama e é referido ao momento da "representação", posto agora a descoberto - como objeto dela. As diversas *dramatis personae* podem se distanciar de si mesmas ao se representarem ou falarem de si em terceira pessoa [...]

O distanciamento em relação ao papel é intensificado pelo ator, que no teatro épico não pode se metamorfosear por inteiro na personagem. [...]

Não significando agora mais o mundo, mas se limitando a retratá-lo, o palco perde, junto com seu caráter absoluto, a ribalta graças a qual ele parece distribuir luz por si próprio. Ele é iluminado por refletores instalados entre os espectadores, como sinal evidente de que algo lhes vai ser mostrado. O cenário causa distanciamento na medida em que deixa de simular uma localidade real e passa a ser um elemento autônomo do teatro épico que "cita, narra, prepara e recorda. Além das indicações de cena, o palco pode possuir também uma tela: nesse caso, os textos e imagens documentais mostram - como em Piscator - os contextos em que se desenrola o processo. Para causar distanciamento em relação ao decurso da ação, que já não tem mais a sistematicidade e a necessidade linear da ação dramática, vale recorrer a projeções de legendas, coros, canções ou mesmo gritos de "jornaleiros" pelo auditório. Eles interrompem a ação e a comentam (Szondi, 2001, p. 137-138).

A dramaturgia épica de Brecht descarta, com isso, a catarse prevista por Aristóteles, o extravasamento dos afetos pela empatia com o destino emocionante do herói. Por essa razão, o que ocorre é o interesse relaxado do público, uma vez que a empatia do espectador quase não é mobilizada. Segundo Walter Benjamin (2017) a audiência, em vez de sentir empatia pelo herói, aprende a se espantar com a situação em que o personagem se encontra. Por isso, o teatro épico não se preocupa tanto com o desenvolvimento de ações, mas sim com a apresentação de situações, que não segue a fórmula naturalista, deixando de preencher o público com sentimentos, mas fazendo com que a audiência sinta um estranhamento duradouro em relação às condições em que vive.

Segundo Correia:

O efeito-V age, então, como um efeito de desalienação, o espectador se encontra nas peças, ele encontra esse mundo do qual ele faz parte, sua situação política no mundo. Ele opera uma descentralização da cena, as peças não trazem conclusão nem resolução ou síntese, os conflitos políticos chamam o espectador à ação²⁷ (Correia, 2021, p. 73-74, tradução nossa).

Em adição ao afirmado por Correia, pode-se observar o argumento de Pierre Médéhouégnon (2010), chefe do Departamento de Artes e Diretor do Labo teatro na Universidade de Abomey-Calavi, ao explicar, em *Le Théâtre francophone de l'Afrique de l'ouest* (O teatro francófono da África do oeste, tradução nossa), que o distanciamento é uma técnica usada para afastar o objeto da representação dramática e romper a ilusão teatral para, assim, criar um teatro dito histórico, no qual os atores e os personagens têm reações por vezes insólitas em meio a outras possíveis em relação às situações postas em cena.

Em consequência disso, o espectador, no teatro épico, não é deixado fora do jogo cênico, mas também não é envolvido por ele, iludido, sendo posto diante da ação, sobre a qual deve refletir e, no caso, o olhar do espectador deve se manter atento a todo o andamento da peça e tudo que se passou, não apenas ao final do curso da ação, uma vez que, no lugar da direção dramática rumo a uma meta, o teatro épico se permite se deter e refletir (Szondi, 2001).

²⁷ L'effet-V agit donc comme un effet de désaliénation, le spectateur se retrouve dans les pièces, il retrouve ce monde dont il fait partie, sa situation politique dans le monde. Il opère un décentrement de la scène, les pièces n'apportent pas de conclusion, ni résolution ou synthèse, les conflits politiques appellent le spectateur à l'action.

Sendo assim, o teatro épico extrai os elementos tradicionais do drama e de sua encenação, que o público já conhece, isolando-os e distanciando-os como elementos épicos da cena. O que se tem é que público não é mais convidado a se perder na fábula e a se deixar ser levado por ela, de maneira que o juízo crítico possa se interpor aos acontecimentos.

Ocorre, em síntese, que Brecht opõe seu teatro épico ao teatro Dramático aristotélico, que cria a ilusão. Isso, pois, conforme visto, o teatro épico é aquele que conta, mostra aquilo que ele pretende mostrar, torna o espectador testemunha da cena, o colocando em frente à ação, no qual o ser humano é um objeto de análise suscetível de ser alterado e de alterar o ser social, aquele que determina o pensamento (Correia, 2021).

Nesse mesmo sentido é a explicação trazida no *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* de Jean-Pierre Sarrazac :

Em *Estudos sobre teatro*, Brecht opõe teatro dramático aristotélico e teatro épico: um baseia-se na ação; o outro, na narração. O primeiro sustenta por sua própria forma o *status quo* (e, por conseguinte, a classe que detém o poder), pois, falando apenas às emoções, arrastando o público no encadeamento das ações rumo a um fim, sacrificando o realismo* à continuidade, o rigor da análise ao equilíbrio formal da obra, ele não estimula o senso crítico do espectador. Num teatro epicizado, mais narrativo, são introduzidas descontinuidade, distância, mensagens, reflexividade: perante a *fábula** que lhe contam, o espectador deve recorrer à razão. Deve decifrar o sentido dessa fábula, dessa parábola*. Todavia, a ação não é expulsa do teatro brechtiano. A narração joga contra e com ela. Acontecimentos e pontos de vista sobre os acontecimentos dialogam (Sarrazac, 2017).

Já para Walter Benjamin (2017), a forma básica do teatro épico é a do choque, isto é, o embate das situações individuais, distintas umas das outras. As canções e os letreiros diferenciam as situações entre si, gerando intervalos que atrapalham a ilusão do público e prejudicam sua disposição para a empatia pura e simples. Tais intervalos provocados são o momento para que o público exerça sua tomada de posição crítica. O teatro épico, aliado à faceta política, revela, assim, um testemunho de como artistas se vingam daquilo que a política faz, de forma que a sua recepção, a fim de ser adequada, deve ser organizada coletivamente para produzir consequências sociais. Assim explica do filósofo sobre o teatro épico:

Sua forma básica é a de choque – o embate das situações individuais, claramente distintas umas das outras. As canções, os letreiros, as

convenções gestuais diferenciam essas situações entre si. Dessa maneira, surgem intervalos que estorvam a ilusão do público e prejudicam sua disposição à empatia. Tais intervalos estão reservados à sua tomada de posição crítica (diante do comportamento encenado das pessoas e do modo como ele é encenado) (Benjamin, 2017, p. 27-28).

Nesse mesmo sentido afirma Rosenfeld, para quem o distanciamento é a negação da própria negação, que leva, por meio do choque do desconhecimento ao conhecimento em si mesmo:

O distanciamento passa então a ser negação da negação; leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tomar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido. A função do distanciamento é a de se anular a si mesma (Rosenfeld, 2021, p.152).

Retornando ao argumento do filósofo alemão Walter Benjamin, esse modelo teatral constitui a compreensão crítica, e o objeto da encenação é determinado em função de um ponto de vista exterior, amplo, dado pelas relações sociais, o que demanda do espectador o juízo crítico quanto ao seu comportamento moral. Tal modo crítico solicita ao ator e ao espectador uma atitude moral e um confronto crítico com a realidade, o que dá margem à ampla reflexão (Benjamin, 2017).

No caso do teatro político aliado ao épico, o texto precisa trabalhar sobre a razão do público, de maneira que ele questione os temas abordados, julgue o desenvolvimento da ação e faça do espaço teatral o lugar para pensar a própria sociedade, como informam Hubert (2008) e Roubine (2000). Por isso há a possibilidade e o dever de o teatro ser utilizado ao serviço de uma causa em um momento determinado, com a missão de fazer o espectador tomar consciência, conhecer os grandes eventos de uma nação e aderir a um sistema de valores comuns da comunidade (Roubine, 2000). Em consonância com isso, é possível se pensar na possibilidade de que questões jurídicas, como as reflexões sobre os direitos humanos, sejam objeto do teatro épico político, de maneira que o público, em contato com a obra teatral, pense num futuro em que referidos direitos sejam resguardados.

Esse entendimento, inclusive, é compartilhado por Bernard Dort, teórico do teatro francês, no que se refere à posição do espectador e à possibilidade de criação de uma realidade diferente da representada:

Para além de sua participação individual no destino de tal ou tal personagem, o que ele descobre também é a sua própria situação no mundo. Ele é remetido, por meio da arte, à realidade – uma realidade que não é mais somente destino e fatalidade, mas também a possibilidade de uma nova liberdade²⁸ (Dort, 2001, p. 245, tradução nossa)

Seguindo o mesmo entendimento de Dort, Kimiko Uchigasaki Pinheiro destaca que a partir da situaçãoposta em cena e sendo utilizados os artifícios inerentes ao teatro épico e político, ao espectador é permitida a tomada de consciência:

A função do distanciamento pode ser compreendida, portanto, como “a de anular-se a si mesma”, como a visão de uma análise crítica da situação imposta (encenada), que estabelece ao espectador um processo de reflexão própria, de tomada de consciência das contradições humanas e sociais. É um distanciamento que aproxima; resignados ao “choque da incompreensão (momentânea), chegamos ao estalo da compreensão” (ROSENFELD, 2008, p. 35). Mas essa compreensão crítica não acontece de forma unilateral, ela se reveste de suficiente ambiguidade para impor ao espectador um processo de compreensão das questões dos acontecimentos sociais vividos (Uchigasaki Pinheiro, 2020, p.113).

Busca-se, então, no teatro épico que o público se sinta chamado a um posicionamento imediato, considerando que tal posicionamento deve ser refletido, isto é, de pessoas interessadas. Por isso, como já dito, uma fábula antiga é mais proveitosa que uma nova, sendo os eventos históricos os mais adequados (Benjamin, 2017). Nesse diapasão, Brecht (1978, p. 110-111) determina que “a finalidade do teatro épico é descobrir meios que impeçam a criação de situações injustas [...] não em nome da moral, mas em nome de todos os que sofrem danos.”

Essa historicização é uma intervenção eficaz que interrompe a história da história e visa inscrever na narrativa silêncios e fraturas eficazes por meio do distanciamento dos acontecimentos do passado. Assim, a relação do autor com o passado é uma atualização do seu potencial para a experiência do presente. Nesse passo, o passado individual e coletivo precisa ser invocado, de maneira que uma das funções do dramaturgo é a evocação dos mortos, fazendo com que o diálogo com

²⁸ Au-delà de sa participation individuelle au destin de tel ou tel personnage, ce qu'il [le spectateur] découvre aussi, c'est sa propre situation au monde. Il est renvoyé, par le moyen de l'art, à la réalité – une réalité qui n'est plus seulement destin et fatalité, mais aussi possibilité d'une nouvelle liberté.

eles torne conhecida a parcela de futuro que está a eles ligada. Essa relação do dramaturgo com a história permite a revisão crítica do presente à luz do passado (Koudela, 2001).

Em adição, observe-se a definição trazida pelo *Dicionário de teatro* de Patrice Pavis, na qual se percebe que a historicização é expor um evento ou personagem em relação às questões sociais, históricas e políticas, que são passíveis de modificação:

Termo introduzido por Brecht, historicizar é mostrar um acontecimento ou uma personagem à sua luz social, histórica, relativa e transformável. Trata-se de "mostrar os acontecimentos e os homens sob seu aspecto histórico, efêmero" (BRECHT, 1967, vol. 15: 302), o que levará o espectador a pensar que sua própria realidade é histórica, criticável e transformável (reportando-se à história).

Na dramaturgia brechtiana, bem como numa encenação inspirada no realismo crítico brechtiano, historicizar consiste em recusar-se a mostrar o homem em seu caráter individual e anedótico, para revelar a infraestrutura sócio-histórica que sustenta os conflitos individuais. Nesse sentido, o drama individual do herói é recolocado em seu contexto social e político, e todo o teatro torna-se histórico e político. A historicização põe em jogo duas historicidades: a da obra em seu próprio contexto e a do espectador, nas circunstâncias em que assiste ao 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, 1976: 109).

O recurso essencial da historicização é o distanciamento. O espectador "distancia" a representação teatral, mas também a sua própria realidade referencial (Pavis, 2008, p. 197).

Essa possibilidade de modificação do mundo é defendido por Brecht (1978, p. 106-107/109-110), para quem "o teatro épico deve oferecer ao público um espaço para a livre discussão das questões vitais, visando à sua solução" e "o teatro épico deve mostrar o mundo como um mundo suscetível de modificação."

Dessa forma, como visto, muda-se a função do expectador, que não permanece mais passivo e se ativa na tentativa de solucionar o problema político proposto pela representação, por meio da reflexão, o que significa que a apresentação teatral se completa quando os espectadores se tornam, então, intérpretes ativos elaborando sua própria tradução e se apropriando da narrativa para a transformar em suas próprias histórias (Hubert, 2008; Rancière, 2008), funcionando como uma ferramenta para intervenção social ao mobilizar o senso crítico das pessoas a fim de se chegar a uma verdade mais complexa que aquela esperada no começo da apresentação (Médéhouégnon, 2010; Roubine, 2000).

O escritor, ao recriar um contexto social e histórico, inserindo personagens envolvidos na situação, difunde uma maneira de observar a realidade que é reflexo do grupo social no qual está inserido. Com isso, a obra literária pode exprimir, com ou sem a consciência do autor, sua posição ideológica. Além desse papel ideológico, a literatura e, mais especificamente, a dramaturgia, podem, como amplamente visto, desempenhar um papel político pois, ao trabalhar com valores, com conflitos sociais, com conflitos jurídicos e subjetivos, produz na plateia reações de ordem emotiva que podem instigar certas tomadas de posição na realidade social, isto é, a obra contribui não apenas para a reprodução, mas para a transformação da realidade (Yamauti, 2005).

Com isso, pode-se dizer que o teatro possui duas funções, a de agradar e a de ensinar. Ensinar sobre o ser humano e sobre o mundo. Levando-se em conta que o teatro é uma arte total, que movimenta a realidade e é o lugar onde o sentido da vida pode ser renovado, entende-se que ele provoca no espírito de um indivíduo ou de um grupo diversas alterações, pois libera o inconsciente repreendido, encaminha o público a uma revolta virtual e força as coletividades reunidas a tomarem atitudes heroicas e difíceis (Owsu-Sarpong, 2002).

Assim, conforme delineado anteriormente, o teatro desata os conflitos, libera as forças e provoca as possibilidades, além de oferecer respostas aos entraves que pesam sobre as coletividades, sendo uma fonte de vitalidade e fidelidade para um grupo ameaçado, como ocorre em ambientes onde há a violação, o desrespeito ou, até mesmo, a ausência dos direitos humanos, de forma que a dramaturgia chama o espectador e o leitor para provocar ações coletivas e convida o público a participar e a mergulhar suas ações na realidade.

Para Plana, o teatro político não se trata de um teatro posto a serviço da política, simplesmente, mas de um teatro que leva em conta o político em seus fundamentos e em seus fins. Além disso, Plana (2014) informa que o teatro é usado para pensar, interrogar e representar as questões políticas e jurídicas de maneira radicalmente crítica e autônoma.

Com isso, a dramaturgia (e, por conseguinte, o teatro em si) vai aonde a política e o direito não se permitem ir, pois ela não é limitado pelas amarras da vida real e porque, em tese, nenhum campo ou discurso lhe é proibido já que ele é, como já afirmado, um laboratório no qual se representam as relações políticas (relações de

força, de dominação, de poder) considerando-as como realidades da sociedade e como problemas a serem resolvidos nessa mesma sociedade (Koudela, 2001). Essa possibilidade laboratorial se apresenta no caso da obra de Aimé Césaire, na qual se busca questionar a ausência, a violação e o desrespeito aos direitos humanos no país recém independente.

Esse é também o entendimento de Sarrazac, para quem o texto e a cena são vistos como um laboratório cênico que analisa criticamente os comportamentos humanos, formulando hipóteses e explorando possibilidades. Mais que crítico, é um experimento que confronta o real com o que poderia ser:

De preferência a encadear ações, que procedem de decisões das personagens, formular hipóteses, jogar contraditoriamente com exemplos, situar-se no cruzamento dos sentidos, submeter os comportamentos humanos ao estudo, fazendo com que o teatro funcione então como um verdadeiro laboratório. É essa, ao menos, a atitude que Enst Bloch saúda em Brecht. Para além da ideia de um teatro crítico, o filósofo da utopia concreta reconhece no promotor do teatro épico um experimentador que consegue multiplicar o que é por aquilo que poderia ser (Sarrazac, 2017, p. 30).

Pondo em contraste diversas questões, testando questionamentos e permitindo respostas plurais e contraditórias, a dramaturgia concede ao escritor e ao espectador/leitor a possibilidade interrogar as finalidades, além das justiças e das injustiças, falando dos princípios da lei, do poder e da comunidade, transformando a cena no lugar de um debate racional, em que os fatos do mundo são reconstituídos, os pontos de vista são expostos contraditoriamente, para que sejam mais bem compreendidos, colocando o leitor/espectador na medida de julgar sua verdade ou legitimidade (Plana, 2014).

Tal é o entendimento de Plana (2014), ao explicar que o espectador cidadão toma posição face ao espetáculo, que se mostra como um “discurso” que ele interpreta e dele se serve para repensar os problemas do ponto de vista da justiça e da lei:

Confrontando vários elementos, testando questionamentos e respostas plurais e contraditórias, o teatro permite ao autor e ao espectador interrogar, no plano ético e filosófico, as finalidades (justiças ou injustiças) da própria política.

[...] O teatro político tem [...] por princípio que a cena [...] é o lugar de um debate profano e o mais racional possível, como um processo em que os fatos do mundo são “reconstituídos” ou figurados, os pontos de vista são expostos contraditoriamente, para melhor os compreender e

de se estar em medida de julgar sua verdade ou legitimidade²⁹ (Plana, 2014, p. 19-27, tradução nossa).

A autora continua sua explicação no sentido de que teatro político é o lugar de questionamento e de uma pesquisa sobre o estado do mundo e sobre a ação dos homens em seus aspectos políticos e públicos. No interior da obra, o artista explora teses contraditórias, sem necessariamente modos de explicação, sem se arriscar a uma síntese final: ele não é, necessariamente, uma revelação da verdade, mas um questionamento (Plana, 2014).

A autora analisa, ainda, que o teatro teria tido um papel basilar na passagem de um sistema teocrático e aristocrático para um sistema democrático, no qual são analisados os lugares, os conceitos imutáveis e as ordens herdadas, e onde a voz é dada aos sem voz (Plana, 2014). No caso da peça teatral em análise, Aimé Césaire dá voz aos colonizados e questiona as bases de igualdade, fraternidade e liberdade no mundo decolonial:

O teatro teria tido, de fato, [...] um papel ativo na passagem de um sistema teocrático e aristocrático a um sistema democrático, sistema no qual são colocados em causa, para parafrasear as definições de J. Rancière [...] em um certo número de seus outros textos, e em particular em *O Espectador emancipado*, os lugares fixos e as ordens herdadas e onde voz é enfim dada não ao poderoso, não ao expert, não ao filósofo, mas ao [...] “sem voz”.³⁰ (Plana, 2014, p. 82, tradução nossa).

Assim, pensar o espectador/leitor na relação teatral é pensar o cidadão na relação política com o Estado, na qual se toma o partido dominado contra o dominante para a tomada de consciência, assegurando uma resposta democrática, levando-se em conta que as representações do teatro político podem contribuir a desenhar novas

²⁹ En confrontant des éléments entre eux, en testant des questions et des réponses plurielles et contradictoires, il permet à l'auteur et au spectateur d'interroger, sur le plan éthique et philosophique, les finalités (justice ou injustice) de la politique elle-même. [...] Le théâtre politique prend [...] pour principe que la scène [...] est le lieu d'un débat profane et le plus rationnel possible, voire d'un procès, où les faits du monde sont « reconstitués » ou figurés, les points de vue exposés contradictoirement, afin de mieux les comprendre et d'être en mesure de juger de leur véracité ou de leur légitimité.

³⁰ Le théâtre aurait eu, en effet, [...] un rôle actif dans le passage d'un système théocratique et aristocratique à un système démocratique, système dans lequel sont remis en cause, pour paraphraser les définitions de J. Rancière [...] dans un certain nombre de ses autres textes, et en particulier *Le Spectateur émancipé*, les places fixes et les ordres hérités et où voix est enfin donnée non au puissant, non à l'expert, non au philosophe, mais [...] au « sans-voix ».

configurações do visível, do dizível e do pensável, criando uma nova paisagem do possível (Plana, 2014), inclusive no que se refere à questão dos direitos humanos, sua ausência e sua possibilidade de implementação nas sociedades:

Essa « paisagem nova do possível » que nós nomeamos, no que nos concerne, elaboração criativa ou utópica de uma arte que vai, [...] se tornar força de proposição, lugar de invenção, abertura à alteridade.

[...] Articulando a negação da realidade ao desejo de uma outra realidade, a obra redesenha a “paisagem dos possíveis”. [...] Ela cria um futuro e abre espaços não razoáveis, mas não irracionais onde o espectador/leitor pode [...] criar³¹(Plana, 2014, p. 32, tradução nossa).

De toda essa análise, conclui-se que o teatro, especialmente em sua vertente política, ultrapassa os limites do simples entretenimento e se configura como um instrumento de transformação social, ou uma arma, como defende Augusto Boal. O teatro se torna, assim, um espaço privilegiado para discutir injustiças, provocar reflexões e propor alternativas para a realidade social, assumindo a responsabilidade de intervir na História e colaborar para a construção de uma sociedade mais consciente e justa, especialmente no que se refere ao estabelecimento e ao respeito aos direitos humanos.

Ao abandonar o realismo tradicional, naturalista, e adotar mecanismos de distanciamento e de surpresa, o teatro político rompe com a passividade do espectador, exigindo dele uma postura crítica diante daquilo que é encenado. Com isso, o público atua como agente reflexivo, capaz de questionar e reinterpretar o conteúdo apresentado.

Essa perspectiva de um espectador ativo, defendida por pensadores como Rancière, reforça o papel do teatro como catalisador e promotor de mudanças, de maneira que a encenação se torna um meio para o espectador compreender sua própria realidade, confrontar contradições sociais e jurídicas e repensar os valores que sustentam as estruturas políticas, culturais e normativas.

³¹ Ce « paysage nouveau du possible » que nous nommons, en ce qui nous concerne, élaboration créative ou utopique d'un art qui va [...] devenir force de proposition, lieu d'invention, ouverture à l'altérité. [...] En articulant la négation de la réalité au désir d'une autre réalité, l'œuvre redessine le « paysage des possibles ».[...] Elle crée un avenir, elle ouvre des espaces non raisonnables (mais pas nécessairement irrationnels) où le spectateur/lecteur peut [...] créer à son tour.

Portanto, o teatro político reafirma sua relevância contemporânea ao se colocar como uma ferramenta de crítica, de educação e de mobilização, que instiga o pensamento, estimula o debate e promove a conscientização, contribuindo ativamente para a formação de cidadãos mais engajados e atentos aos desafios do mundo em que vivem.

2.2 Um olhar mais profundo sobre a dramaturgia de Aimé Césaire em *Uma temporada no Congo*.

É possível se dizer que as origens de um autor influenciam elementos de sua obra, de maneira que os escritores são produtos de sua época e de sua sociedade, e seus trabalhos podem exprimir a visão de mundo do seu grupo social (Yamauti, 2005).

Nesse sentido, Aimé Césaire, poeta, dramaturgo, ensaísta e político da negritude martinicano, é um dos nomes mais conhecidos no que se refere à tradição de crítica colonial e na busca pela identidade negra a partir da sua própria experiência como sujeito colonial. Além de escritor, ele teve grande atuação política, tendo sido membro da Assembleia Nacional Francesa em 1945, e foi forte defensor da departamentalização da Martinica, para sua incorporação como um departamento francês ultramar. Essa mudança elevou os martiniquenses ao *status* de cidadãos franceses, o que revela seu interesse na defesa dos direitos políticos e direitos humanos.

A época de Césaire é aquela que marcou o fim da Segunda Guerra Mundial, no qual os países Europeus repudiavam as políticas nazistas, mas aplicavam a diferença de raça como parte do esquema colonial, uma época que revela a incongruência entre os que lutavam pelo fim da barbárie nas terras metropolitanas sem se preocupar com o que ocorria nas terras colonizadas, como explicam Thiago Stadler e Naiara Krachenski (2019) professores da Universidade Federal e Estadual do Paraná, em *História, colonialismo, epistemologia: Aimé Césaire, Frantz Fanon e o pensamento decolonial*:

Devemos lembrar, dessa forma, o contexto político e, especialmente, o contexto discursivo e cultural no qual o continente europeu estava mergulhado quando da publicação do *Discurso*. O ano de 1955 marca o fim da primeira década pós-II Guerra Mundial, momento recheado

de discursos e atitudes contrárias à violência e ao racismo como política de Estado, que deram origem à barbárie do genocídio do povo judeu.

No entanto, devemos colocar em perspectiva que, nesse mesmíssimo contexto de repúdio às políticas nazistas, países metropolitanos incorporavam a diferença de raça como parte integrante da burocracia estatal colonial. Um exemplo: em 1948, a Grã-Bretanha assinou a institucionalização da política de segregação racial, o apartheid, na África do Sul (Stadler e Krachenski, 2019, p. 4).

Segundo Françoise Vergès (2005), na obra *Nègre je suis, nègre je resterai – Aimé Césaire. Entretiens avec Françoise Vergès (Negro eu sou, negro eu permanecerei – Aimé Césaire. Entrevistas com Françoise Vergès, tradução nossa)* a problemática pós-colonial questiona duas promessas, aquela da Europa defensora dos direitos da igualdade, da fraternidade e da liberdade e aquela das colônias, onde tais direitos eram constantemente violados. Assim, surge o questionamento de que, se todos os homens nascem livres e são iguais em direito, por que alguns o são naturalmente enquanto outros precisam se tornar? De acordo com Vergès, nas colônias, as metrópoles criaram o abuso de poder de uma burguesia nacional ávida de privilégios e riquezas dos colonizadores, menosprezando o povo, as vezes com mais violência que os antigos dominadores.

Na visão de mundo de Césaire, portanto, a colonização não é a extensão do direito metropolitano, mas um ato de pilhagem, em consonância do afirmado por Stadler e Krachenski:

É unicamente a partir do entendimento de que o processo colonial é um saque que podemos começar a compreender as falácia propagadas em seu nome – e, ao mesmo tempo, iniciar um processo de resgate histórico dos sujeitos que foram silenciados nesse caminho (Stadler e Krachenski, 2019, p. 4).

Para Albert Owusu-Sarpong (2002), professor de francês na Universidade de Ciência e Tecnologia de Kumasi de Gana, em *Le temps historique dans l'oeuvre théâtrale d'Aimé Césaire (O tempo histórico na obra de Aimé Césaire, tradução nossa)*, entende-se que no teatro de Aimé Césaire é possível se ver a vida ser analisada, visto que ele atinge o público, o coloca em contato com o ardor revolucionário e permite a tomada de consciência de seus problemas, sendo a mais enraizada e engajada das artes. Pelo teatro e por suas utilidades sociais e políticas,

Césaire quer lapidar o homem africano e levá-lo à luta pela realização da liberdade, um direito humano fundamental.

Deve-se observar que Césaire não busca uma descrição do passado como ele ocorreu de fato, mas sim, busca fazer aparecer esperanças não realizadas, inscrevendo-as no presente como um apelo a um futuro diferente (Koudela, 2001). Com isso, ele mergulha na realidade política dos povos dominados e apresenta temas que respondem às suas preocupações, preparando um amanhã melhor para o homem colonizado.

Por isso, o autor utiliza a História para transmitir sua mensagem, com a criação de mitos que galvanizam o povo e o coloca em relevo. A leitura da obra de Césaire permite entrar em contato com uma voz que testemunhou seu século de vida, aquele das questões que essa voz fala, especialmente sobre a igualdade, outro dos direitos humanos básicos. Ele exprime o cansaço do homem que se explica frequentemente, mas que é, por vezes tão mal compreendido (Vergès, 2005).

Na obra do dramaturgo e homem político, portanto, se encontra o pleito pela igualdade, pela fraternidade, pela liberdade, entre outros direitos, pondo em relevo a noção de que todas as pessoas têm direitos a elas inerentes pelo simples fato de serem pessoas. Assim, o escritor faz teatro para expor os problemas, colocar em cena a história para a compreensão de todos e para questionar se é possível crer na validade nos direitos humanos. Segundo o escritor, na entrevista concedida a Vergès (2005), é preciso se apropriar da Declaração dos Direitos do Homem e interpretá-la corretamente, lutando-se contra um direito que instaura a selvageria, a guerra, a opressão do mais fraco, tornando o humanismo fundamental para se alcançar o respeito devido ao ser humano, a dignidade humana e o direito ao seu desenvolvimento.

Para o guadalupense Roger Toumson, teórico da literatura, por sua vez, a obra dramática de Aimé Césaire é uma crônica das revoluções políticas e culturais que marcaram o processo de descolonização:

A obra dramática de Aimé Césaire é uma crônica das revoluções políticas e culturais que marcaram o processo da descolonização do mundo o negro. Abrindo uma brecha entre o passado e o futuro, ela descreve o despertar de uma coletividade que se acorda, progressivamente, para a consciência de si. Emancipação, desalienação, liberação, tantas palavras-chave que resumem a obra

teatral e os outros escritos de Aimé Césaire³² (Toumson, 1994, p. 227, tradução nossa).

Césaire apresenta, então, diversas facetas que se interligam: a do poeta, a do historiador e a do homem político. Na sua obra, poesia e historiografia formam uma dupla indissociável, e é em tal ponto de intersecção que aparece o teatro. Em *Toussaint-Louverture: A Revolução francesa e o problema colonial* (*Toussaint Louverture: A Revolução francesa e o problema colonial*, tradução nossa), por exemplo, o escritor revela o combate pela transformação do direito formal em direito real e o combate para o reconhecimento do homem, tendo como pano de fundo a revolução antiescravagista ocorrida no Haiti para chegar à sua independência (Toumson, 1994).

Segundo Toumson (1994), Césaire vê o teatro, tendo em conta as circunstâncias da luta política, como o melhor meio e assegurar o despertar das consciências e a formação ideológica das massas populares, de maneira que a dramaturgia chegou à era das responsabilidades: por exemplo, nas Antilhas, onde a aculturação quase chegou ao seu total objetivo, era necessário recriar um “homem das Antilhas”, de maneira que o teatro teria um papel essencial:

“Eu fui levado assim a fazer teatro por que o teatro é um meio de colocar às claras tudo aquilo que é dito de maneira obscura, obscura para os outros, em todo caso para mim, obscuro nos meus poemas [...] É o melhor meio de fazer as pessoas tomarem consciência, sobretudo nos povos que não leem [...] Há um tipo de multiplicação da força poética graças ao teatro e, para mim, é o essencial”³³ (Césaire apud Toumson, 1994, p. 223, tradução nossa).

A obra dramática de Césaire, logo, serve para distribuir as suas mensagens políticas ao público, possuindo um potencial subversivo, na medida em que nela pode-se colocar em cena a resistência e o anticolonialismo para uma melhor compreensão do público (Toumson, 1994).

³² L'œuvre dramatique d'Aimé Césaire est une chronique des révolutions politiques et culturelles qui ont marqué le processus de la décolonisation du monde noir. Ouvrant une brèche entre le passé et l'avenir, elle décrit l'éveil d'une collectivité qui s'éveille, progressivement, à la conscience de soi. Émancipation, désaliénation, libération, autant de mots clés qui résument l'œuvre théâtrale et les autres écrits d'Aimé Césaire.

³³ «J'ai été amené ainsi à faire du théâtre parce que le théâtre est un moyen de mettre au clair tout ce qui est dit de manière obscure, obscure pour les autres, en tout cas pas pour moi, obscure dans mes poèmes [...]. C'est le meilleur moyen de faire prendre conscience aux gens, surtout à des peuples où on ne lit pas [...]. Il y a une sorte de multiplication de la force poétique grâce au théâtre et, pour moi, c'est l'essentiel».

Já para Ariel Parker, estudioso em Artes em estudos em francês e Francófonos, Césaire evoca o fato de que os antigos colonizados devem reescrever suas histórias:

A causa do colonialismo, tal qual apareceu nas peças de Césaire, evoca o fato que os antigos colonizados devem reescrever a história para se identificar e se definir. A reescrita da história serve como uma maneira de se definir e se compreender, apesar das versões da história escritas pelos colonizadores. A representação teatral se torna um meio para Césaire entregar essa nova reescrita e a mensagem pós-colonial³⁴ (Parker, 2014, p. 6, tradução nossa).

Seguindo o sentido de que as populações oprimidas devem reescrever suas histórias, em *Uma Temporada no Congo* o escritor reclama a verdade do que se passou em detrimento da história contada pelos belgas, ao reformular a história para reabilitar os congoleses, uma vez que, nas versões belgas, ou mesmo ocidentais, os congoleses são descritos como selvagens, levados à Civilização pelos belgas. Contudo, na obra, o autor faz de Patrice Lumumba e, assim, do povo congolês, o centro da história e, por isso, detentores do direito moral que se encontra todo ao longo da peça na língua e na retórica do Primeiro-Ministro. Nesse contexto, sendo Lumumba uma representação de identidade dos congoleses na busca pelos direitos, eles renunciam ao direito colonial de maneira que a reescrita da história deixa os antigos colonizados se autodeterminarem (Parker, 2014):

Então, o teatro deu à Césaire uma plataforma para “se projetar” e deixar o público “se ver”. Tal ponto se torna importante para a compreensão da reescrita que Césaire fez: para se ver claramente, Césaire renovou a história do colonialismo do ponto de vista de Caliban, em “Uma tempestade”, e ele rejeitou a versão belga da história em “Uma temporada no Congo”³⁵ (Parker, 2014, p. 28-29, tradução nossa).

³⁴ Le motif du colonialisme, tel qu'il est apparu dans les pièces de Césaire, évoque le fait que les anciens colonisés doivent réécrire l'histoire pour s'identifier et se définir. La réécriture de l'histoire se11 comme une manière de se définir et se comprendre, malgré les versions de l'histoire écrites par les colonisateurs. La représentation théâtrale devient. un moyen pour Césaire de livrer cette nouvelle réécriture et le message postcolonial.

³⁵ Donc, le théâtre a donné à Césaire une plate-forme pour « se projeter» et laisser le public « se voir ». Ce point devient important pour la compréhension de la réécriture que Césaire a fait: pour se voir clairement, Césaire a renouvelé l'histoire du colonialisme du point de vue de Caliban dans Une Tempête, et il a rejeté la version belge de l'histoire dans Une Saison au Congo.

Em complementação, Harris acrescenta a importância do personagem principal no que se refere aos problemas sociais, jurídicos e políticos que o país enfrenta:

Lumumba não é Christophe, mas, segundo Césaire, eles representam “um momento da história africana” e eles “tem isso em comum, eles são confrontados com os problemas do Estado – os problemas do poder – os problemas da emergência de uma nação³⁶ (Harris, 1973, p. 123, tradução nossa).

Conforme já visto, o teatro épico, segundo Brecht, funciona para mostrar que os resultados poderiam ser diferentes do que são; que as pessoas podem fazer a história, mais do que serem feitas passivamente por ela. Assim, depois da reescrita da história, é importante disseminar uma nova mensagem ao público para inspirar a criação dessa nova história e, no caso de Aimé Césaire, essa mensagem é a mensagem pós-colonial com o estabelecimento dos direitos humanos.

Nesse passo, Césaire não apenas quer transformar o poder político, mas deseja criar uma visão de igualdade para a emergência de um novo homem livre. Consequentemente, ele representa um espelho do seu tempo, as relações entre o poder metropolitano e a colônia, as relações entre dominadores e dominados, contestando essa dominação em nome da igualdade da condição humana. Por isso, seu teatro é a favor dos novos direitos de um povo livre e serve como propaganda das ideias políticas, colocando em cena temas que antes não eram permitidos, uma missão do teatro que já ocorria, inclusive, desde a Revolução Francesa, como explica a francesa Marie-Laurence Netter, doutora em história (2015), escritora de *Le théâtre pendant la Révolution, entre liberté et propagande* (O teatro durante a Revolução, entre liberdade e propaganda, tradução nossa):

Os anos que precederam a Revolução Francesa foram, como todos sabem, anos de fortes tensões e agitações. Os jornais, panfletos e outras publicações mais ou menos clandestinas participaram da efervescência e da difusão de reivindicações tanto políticas quanto sociais. Em meio a esse clima explosivo, o teatro ocupa um lugar de destaque, sendo reconhecido como um agente importante da agitação e capaz de inflamar a opinião pública.

É evidentemente impossível medir objetivamente o impacto de uma representação teatral sobre a opinião; somos, portanto, levados a ouvir os contemporâneos e a constatar — desta vez, de maneira

³⁶ Lumumba n'est pas Christophe mais, selon Césaire, ils représentent « un moment de l'histoire africaine » et ils « ont ceci de commun, qu'ils sont confrontés avec les problèmes de l'État — les problèmes du pouvoir — les problèmes de l'émergence d'une nation.

bastante objetiva — que o número de teatros era extraordinariamente elevado, as peças, inumeráveis, e o público, numeroso e entusiasmado³⁷ (Netter, 2015, p. 316, tradução nossa).

Seguindo a noção contemporânea de fábula trazida por Sarrazac (2017) – levando em consideração o afastamento de seu conceito clássico de ser o conjunto de ações acabadas numa peça -, Césaire fornece um sentido à história, não necessariamente a dramatizando, em prol de uma análise ou de uma interpretação que ela pode gerar. Observa-se que o questionamento invade a ficcionalização e contribui para promover a redistribuição, em função das interrogações do autor e do material apresentado, de forma que os eventos apresentados aparecem menos conforme seu encadeamento e mais a favor de uma reconstituição a serviço da instrução. A fábula em *Uma temporada no Congo* aparece em pedaços e espalhada no texto, enquanto a obra promove um drama mais próximo ao mundo e mais filosófico (Sarrazac, 2017).

A obra se encaixa, ainda, no defendido por Sarrazac quanto à forma dramática, já que promove a sua secundarização, de tal modo que o que vem a ser apresentado já está terminado quando a peça começa, isto é, o drama já se passou, e o espectador assiste aquilo vivido pelas personagens, e, no caso, o vivido por Patrice Lumumba, figura histórica conhecida:

Antes de dar um nome a esse outro drama, o que será objeto do próximo capítulo, gostaria de tentar examinar com mais precisão as operações que permitem o restabelecimento desse outro drama, certamente diferente, mas que procede da desconstrução da forma antiga. A primeira dessas operações consiste, indubitavelmente, em pôr em causa o que Peter Szondi chama de caráter "primário" do drama, que deve oferecer ao espectador a ilusão de que o acontecimento dramático ocorre diretamente diante de si, num presente absoluto. Ora, assistimos a uma secundarização generalizada da forma dramática: tudo já está consumado quando a peça começa. Como nota Daniel Danis na didascália inaugural de *Cinzas de Pedras* (1992), "o drama já aconteceu". Assistimos, mais uma vez, ao drama vivido pelas personagens (Sarrazac, 2017, p. 15)

³⁷ Les années qui ont précédé la Révolution française furent, personne ne l'ignore, des années de fortes tensions et d'agitations. Les journaux, libelles et autres publications plus ou moins clandestines ont participé à l'effervescence et à la diffusion de revendications aussi bien politiques que sociales. Au milieu de cette ambiance explosive, le théâtre occupe une place de choix, reconnu comme un agent majeur de l'agitation et capable d'enflammer l'opinion. Il est évidemment impossible de mesurer objectivement le poids dans l'opinion d'une représentation théâtrale ; nous en sommes donc réduits à écouter les contemporains et à constater, très objectivement cette fois, que le nombre des théâtres était extraordinairement élevé, les pièces innombrables et les spectateurs nombreux et enthousiastes.

Césaire, portanto, promove um jogo crítico com o passado, colhendo confissões e testemunhos, às vezes verdadeiros, às vezes falsos, gerando o confronto entre os personagens e desenhando uma sociedade cindida pós-independência, de forma que a obra apresenta uma série de pequenos conflitos em que, entre momentos de tensão dramática há momentos de relaxamento, o que é característica do teatro épico:

O leitor ou o espectador, se encontram na posição do detetive que conduz uma investigação, revela indícios, [...] recolhe testemunhos contraditórios, confissões verdadeiras ou falsas, procede a confrontações entre as personagens e algumas vezes se perde no labirinto das investigações (Sarrazac, 2017, p. 20).

O poeta e dramaturgo trabalha, ainda, com o desdobramento do seu protagonista, criando, ao lado do Patrice Lumumba temporal, um outro, intemporal, de sorte que escolhe um olhar mais retrospectivo e filosófico sobre os acontecimentos da vida do Primeiro-Ministro do Congo. Com sua tragédia – anunciada – Lumumba mede toda a sua existência e seu sacrifício, tornando-se mártir (Sarrazac, 2017).

Com isso, a produção dramática de Césaire se reencontra com o mito por causa da antecipação, tratada por Sarrazac (2017), que se configura no convite ao espectador/leitor para retornar aos acontecimentos já conhecidos, também característica do teatro épico. Portanto, a antecipação da fábula que conta os últimos meses de Lumumba retira da cena sua base sensacional, levando a atenção do público e sua capacidade de refletir, para os atos e suas motivações econômicas, sociais, políticas, jurídicas.

Para a arte de Brecht, tal como analisada por Benjamin, trata-se de suscitar um “espectador distenso”, livre para sondar cada momento, cada *gestus* da peça e interrogar-se sobre o “estado das coisas” que lhe são apresentadas. Ali estamos no contexto de um teatro épico e crítico (Sarrazac, 2017, p.26)

O caminho apresentado é, por isso, aquele que leva da vida à morte e permite abranger todo o drama da vida de Lumumba, de forma retrospectiva. Apesar da elevação de Lumumba ao lugar de mito, observa-se que permanece uma desconstrução do drama histórico pois, apesar de se tornar um herói, ele é apresentado com um cidadão preso em contradições que o impedem de governar e levar o país à democracia. O que se observa é que Césaire trabalha para alargar o

campo do possível e instaura um diálogo entre o que é e o que pode ser, entre o dever e o dever-ser (Sarrazac, 2017), noção que se alia à ideia do dever-ser das normas que regem, por exemplo, os direitos humanos.

Enquanto obra contemporânea, *Uma temporada no Congo* é exemplo da dramaturgia do retorno dos mortos a suas próprias existências, que assume uma face de agonia dramática, como explica Sarrazac (2017, p. 125): “O drama-da-vida é tomado de maneira retrospectiva e depois desse ponto imóvel, acima da existência, que é a morte – já vinda, ou próxima, ou simplesmente prometida”. Assim, essa dramaturgia foca a última etapa do caminho da vida de Lumumba, consubstanciando-se em uma avaliação do que foi a vida do mártir. O assassinato de Lumumba se revela um apelo à resistência e à tomada de consciência, por se recusar a se submeter à ordem dominante, na busca por alternativas à dominação que parece impossível de ser extirpada (Sarrazac, 2017).

Além disso, por ser um representante do teatro épico, a obra de Césaire não tem um final conclusivo, pois Lumumba, o personagem épico, não morre *in finem* simplesmente, realizando assim um destino trágico, mas se perpetua para além do horizonte do palco: o texto teatral prenuncia futuros problemas e incumbe ao espectador se movimentar para pôr fim à opressão que virá (Roubine, 2003).

Assim, apropriando-se de elementos do teatro político e do teatro épico e exprimindo a visão de mundo do grupo social do seu escritor, *Uma temporada no Congo* é um local em que Césaire dá voz aos oprimidos, àqueles que não tem voz na sociedade, ainda mais se for considerado que o período em que o Congo foi colônia da Bélgica foi marcado por graves violações aos direitos humanos.

A obra de Césaire não apenas dispõe em seu texto passagens sobre tais direitos, configurados na liberdade, na igualdade e na fraternidade, na autodeterminação, na dignidade, na resistência e na autotutela, mas conta a história de um mito que, por seus atos, se põe como voz questionadora, que se põe a favor dos direitos de um povo recém libertado, e que traz para a cena assuntos que, outrora, não podiam ser tratados em razão da violenta dominação metropolitana.

A obra se torna, com isso, o local para a crítica e para a tomada de consciência, a fim de que se possa, de alguma forma, construir uma nova história, disseminando uma mensagem pós-colonial na qual seja possível o estabelecimento

dos direitos violados, com a criação de uma visão que abranja, por exemplo, a liberdade, a igualdade e a fraternidade, direitos tão caros à humanidade.

3. *Uma temporada no Congo: o palco onde a representação de uma sociedade oprimida denuncia as violações aos direitos humanos*

Aimé Césaire representa, em sua obra, a luta pela sobrevivência, a luta contra a violência e até mesmo a luta contra a eliminação física sofrida por determinadas classes minoritárias (Yamauti, 2005), no caso os negros de países colonizados, de forma que esse problema típico de seu meio social assume contornos dramáticos que dão voz aos oprimidos.

Esse estabelecimento da voz dos oprimidos encontra eco na afirmação do próprio dramaturgo, trazida da obra *Diário de um retorno ao país natal*, cuja edição brasileira é datada de 2012, de que sua boca será a boca dos desafortunados que não têm boca, sua voz, a liberdade daquelas que se lançam na masmorra do desespero. Por isso, a dramaturgia de Césaire é a de um teatro revolucionário e político, do pós-guerra, para a resistência, para a oposição e para o descontentamento, mostrando-se um teatro de *avant-garde* que objetiva a tomada de consciência, uma vez que, na lógica colonial, existia a ideia de que as leis e a moral aplicadas na Metrópole não teriam lugar nos territórios colonizados, conforme explicam Stadler e Krachenski:

A partir da ideia de que o mundo colonial é uma realidade apartada dos desenvolvimentos históricos do Ocidente, abriu-se o precedente de que na colônia não existem leis e de que a lógica de domínio e conservação do poder poderia suprimir atitudes morais essenciais do mundo metropolitano (Stadler e Krachenski, 2019 p. 02).

A obra dramática é, então, o lugar onde os eventos “descolonização do país” e “fundação de uma nova nação” são tratados concretamente, uma vez que não faz abstração do conteúdo subjetivo da realidade histórica, possibilitando enxergar esse período da História de uma forma diferente daquela vista nos livros de História e de direito, de maneira que oferece um significado de tal contexto histórico e social de um ponto de vista subjetivo, que amplia a realidade percebida pelo direito (Yamauti, 2005), através da figura de Patrice Lumumba e seu questionamento acerca da existência e da validade dos direitos humanos na sociedade representada.

A afirmação acima é uma ampliação da consideração feita pelo professor adjunto da Universidade Estadual de Maringá Nilson Nobuaki Yamauti, em sua análise

sobre a obra *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa, e que pode ser aplicada à peça de Césaire:

O conto concebido por Guimarães Rosa, objeto de nossa reflexão, por não fazer abstração do conteúdo subjetivo da realidade histórica e social, por não suprimir a relação entre a esfera dos valores e a subjetividade dos personagens, oferece-nos um significado mais concreto da *República dos Coronéis*. Desse modo, possibilita-nos enxergar esse período da História do Brasil de uma forma diferente daquela apreendida teoricamente pelos cientistas sociais. Rosa nos oferece um significado desse contexto histórico e social de um ponto de vista subjetivo e, dessa forma, amplia a realidade percebida pelas Ciências Sociais (Yamauti, 2005, p. 204).

Portanto, ao tratar a violação dos direitos e ao dar voz aos oprimidos, o trabalho de Césaire substitui os conceitos de liberdade, igualdade, fraternidade, dignidade humana e autodeterminação, por exemplo, por personagens, discursos, relações sociais e circunstâncias que apresentam um vínculo mais forte com o mundo cotidiano que, por sua vez, é encenado no palco.

Como já salientado, a obra de Césaire se situa no momento da independência do Congo, uma época conturbada tanto social e quanto juridicamente. O estudo do direito nos informa que a soberania de um Estado proporciona ao poder público certa autonomia em relação a interesses particulares, de modo que a sua consolidação e a legitimidade das instituições da democracia geram, em tese, a contenção da violência das relações entre indivíduos e grupos. No caso, a época retratada em *Uma temporada no Congo* é aquela em que a soberania do País estava em processo de construção, na qual o grau de legitimidade do poder público era ainda baixo devido à situação e aos vícios do sistema colonial. Com isso, a obra revela que o Estado estava se constituindo para preservar interesses escusos, particulares, em detrimento do interesse geral da nação.

Por isso, em contato com o referido texto teatral, percebe-se que a comunidade está cindida, que a violência continua presente e que os valores e princípios relativos aos direitos humanos, que visam garantir a convivência e a sobrevivência, se tornaram anacrônicos, fazendo com que a sociedade se mostre marcada pelo antagonismo e pela barbárie. É como o descrito por Yamauti ao analisar a sociedade brasileira, que passou, também, por conflitos políticos, sociais e econômicos:

Percebe-se que os valores e os princípios produzidos pela humanidade para garantir a convivência comunitária e a sobrevivência coletiva tornaram-se anacrônicos, porque passaram a ordenar as ações e as relações dentro de uma sociedade marcada pelo antagonismo de classes e pela barbárie. Nesse contexto histórico e social, os valores e os princípios continuam produzindo energia psíquica para reprimir pulsões de autoconservação, como ocorria nas comunidades ancestrais. Só que, em sociedades de classe, esses elementos simbólicos passam a orientar a violência entre grupos que fazem parte de uma mesma sociedade. Ou seja, despontam enquanto elementos legitimadores de pulsões de destruição próprias do reino animal, instaurando a lei da selva dentro da sociedade. Em suma, os princípios éticos e os valores morais passaram a legitimar e a reproduzir a barbárie, constituindo um sistema social bárbaro (Yamauti, p. 214,2005).

Os autores Thiago Stadler, Naiara Krachenski (2019) e Albert Owusu-Sarpong (2002) em suas pesquisas sobre a obra de Aimé Césaire inferem que a situação apresentada pelo dramaturgo é de caos a ponto de que os colonizados terminam aplicando a violência contra outros colonizados e não contra os verdadeiros culpados pela sua opressão.

Com isso, o personagem de Patrice Lumumba é transformado num símbolo para mobilizar e integrar os oprimidos e para orientar as suas ações e relações na resistência contra a opressão. Ele sofre o conflito angustiante entre a ética dos opressores e a dos oprimidos, sendo o herói que oferece uma lição de civismo, tomando esse conceito de Stadler e Krachenski (2019), Yamauti (2005) e Owusu-Sarpong (2002), consubstanciando-se num dos objetivos do teatro: criar mitos reforçando o coletivo e o universal. Nesse contexto, para Césaire a independência é um momento de responsabilidade, de forma que, pelo teatro, pode-se falar de maneira clara e limpa com o intuito de fazer passar a sua mensagem.

A peça, ao dar voz a uma parte oprimida do povo, exprime a reação da população à opressão desencadeada pelos colonizadores. Ao fim, sob um ponto de vista amplo, o que explica a situação de conflito e de violência no contexto de *Uma temporada no Congo* é a ausência de um Estado Democrático de Direito com legitimidade para garantir os direitos humanos. Assim, comprehende-se que o mundo reproduzido por Césaire é aquele em que não vigoram as leis democráticas, de maneira que a atividade política do texto teatral se torna a luta pelo estabelecimento

dos direitos humanos, que seria a solução teoricamente plausível para a situação apresentada.

Conforme já explicado, a peça *Uma temporada no Congo*, publicada em 1967, explora os eventos ocorridos na República Democrática do Congo entre 1959 e 1961. Dividida em três atos, a obra de Aimé Césaire narra a trajetória política da independência do país e a subsequente nomeação de Patrice Lumumba como primeiro-ministro, culminando no seu trágico assassinato e nas suas repercuções para o povo congolês. Ela expõe as tensões entre a nação recém-independente e as classes dominantes, que, em conluio com os antigos colonizadores e potências metropolitanas, manipulam os destinos do Congo.

No primeiro ato Aimé Césaire retrata a época que antecede e sucede imediatamente a independência do país. A peça começa com cenas que expõem a tensão social e política no país, momento marcado por disputas étnicas, por desigualdade e pela presença colonial belga. Patrice Lumumba surge como uma figura carismática e revolucionária, sendo preso e depois libertado para participar da Mesa-Redonda em Bruxelas. Após a independência, ele se torna primeiro-ministro, mas enfrenta resistências interna e externa, inclusive da Bélgica, antiga metrópole, da ONU e de setores do governo congolês, enquanto os primeiros sinais de instabilidade revelam o frágil equilíbrio do novo Estado.

No segundo ato, há um aprofundamento da crise política, pois ocorre a secessão da província de Catanga, com apoio belga, e a de Cassai do Sul. Lumumba tenta manter a unidade nacional, mas é sabotado por aliados e traído por Mokutu, que dá um golpe militar sob o pretexto de neutralizar os políticos. A ONU, liderada por Hammarskjöld, se mostra omissa, e Lumumba, isolado, busca apoio internacional, inclusive da União Soviética. Ele é preso, tenta fugir, mas é capturado e entregue aos seus inimigos. A peça mostra a crescente tensão entre os interesses neocoloniais, a luta pela soberania e a fragilidade das instituições congolesas.

No terceiro e último ato, Lumumba é transferido para Catanga, onde é torturado e assassinado por mercenários. Mesmo diante da morte, ele mantém sua dignidade e reafirma sua fé na libertação da África. A peça encerra com sua transformação simbólica em mártir, enquanto seus algozes tentam apagar sua memória. Mokutu, agora no poder, tenta se apropriar do legado de Lumumba, mas reprime manifestações populares que clamam por justiça. O Tocador de kalimba,

figura poética e profética, é morto, simbolizando o silenciamento das vozes do povo. A peça termina com uma crítica contundente ao neocolonialismo e à traição das elites africanas, deixando como legado a resistência e a esperança de um futuro livre para o Congo e para a África

Quanto à estrutura do trágico, segundo os ensinamentos de Szondi (2001), observa-se que Patrice Lumumba não apenas sucumbe ao poder superior como é punido por sua derrota, pelo fato de ter optado pela luta, de forma que o valor positivo de sua atitude se volta contra ele próprio. Também é possível vislumbrar o aspecto trágico, ainda de acordo com Szondi, ao salientar o explicado por Walter Benjamin, pela ideia de sacrifício: Lumumba se oferece em sacrifício no sentido da ação representativa em que se anunciam novos conteúdos da vida do povo, tendo sua morte trágica o significado de enfraquecer o velho direito colonial.

Observe-se como papel de Lumumba se adequa ao explicado por Walter Benjamin quanto a ideia do sacrifício trágico:

Mas, no que diz respeito à sua vítima – o herói –, o sacrifício trágico é diferente de qualquer outro, sendo ao mesmo tempo um primeiro e um último sacrifício: último no sentido de oferecer sacrifício a deuses que estão preservando um direito antigo; primeiro no sentido da ação representativa em que se anunciam novos conteúdos da vida do povo. Esses conteúdos são diferentes dos antigos aprisionamentos que levavam à morte, pois não remetem a uma ordem superior, mas à própria vida do herói; e eles o aniquilam porque são inadequados à vontade individual e só trazem prosperidade para a vida da comunidade de um povo ainda por nascer. A morte trágica tem o duplo significado de enfraquecer o velho direito dos olímpicos e, como principiadora de uma nova colheita da humanidade, oferecer o herói em sacrifício ao deus desconhecido (Benjamin, 1928, *apud* Szondi, 2001).

Além disso, como outro aspecto do trágico, a peça de Aimé Césaire discute a luta do homem contra a sua sociedade, e a tragédia se configura pela desordem causada por desejos conflituosos entre o herói, a sociedade e os poderosos colonizadores. Assim é a consideração da mestre em Letras, na área de Estudos Linguísticos e Literários em inglês pela Universidade de São Paulo Viviane Maria Leme sobre a tragédia contemporânea:

[...] para haver tragédia é preciso que haja uma desordem no universo das idéias e das ações humanas, desordem esta que é provocada por desejos conflituosos ou forças opostas. Sendo assim, a partir daí, a idéia de tragédia nos tempos modernos ficou complicada. O fator

complicador da existência da tragédia moderna se deve ao fato de que esses desejos opostos (ou forças opostas) não provinham mais de uma força metafísica presente no universo. Essas forças opostas tomaram formas concretas e, portanto, se tornaram mais visíveis (Leme, 2007, p. 12).

É importante ter em mente, ainda, a explicação de Raymond Williams (2002), autor de *Tragédia Moderna*, no sentido de que tragédias importantes não ocorrem nem em períodos de real estabilidade, nem em períodos de conflito, mas que o seu cenário histórico mais comum termina sendo a época que precede a derrocada e a transformação de uma cultura, como o que ocorre na época retratada em *Uma temporada no Congo*, isto é, o período entre o momento em que o país já alcançou sua independência e aquele em que entrará em uma grave ditadura.

Com isso, a peça de Césaire trabalha o lamento de um personagem que representa toda a população subjugada pela violência colonial e que sucumbe às perdas de direitos e de dignidade. Nesse lamento, o herói formulado por Césaire se apresenta como um mártir relacionado às questões da tomada de consciência do povo, da história, da liberdade e da violência, de maneira que ele significa uma consciência nacional e anticolonialista popular na confusão deste Congo recém independente. Lumumba é, portanto, glorificado, se tornando, também, um mito fundador do país libertado, como exposto por Buata Bundu Malela, professor-pesquisador congolês e especialista em literaturas francófonas, no artigo *Les enjeux de la figuration de Lumumba (Os desafios da representação de Lumumba, tradução nossa)*:

Com *Uma temporada no Congo*, que Aimé Césaire publica em 1967, ele aprofunda a experiência da encenação a través da teatralização de Patrice Lumumba, figura controversa do anticolonialismo para Césaire. Na encenação que ele propõe, o autor [...] acentua os traços gerais que ele já atribuía a Toussaint Louverture, traços característicos que ele rearticula com o problema da consciência, da história, da liberdade e da violência. Assim Patrice Lumumba figura um mártir, uma consciência nacional e um anticolonialismo popular no “inferno” deste Congo recém independe, se referindo então à *Uma temporada no inferno* de Rimbaud e escrevendo, numa medida menor, contra o *Coração das trevas* de Conrad. Mas Césaire rediscute sobretudo o ponto de vista sartriano por meio da teatralização de um África atriz de seu destino, apesar das pilhagens multiformes e multinacionais³⁸ (Malela, p. 133, tradução nossa).

³⁸ Avec une Saison au Congo, qu’Aimé Césaire publie en 1967, il approfondit l’expérience de la mise en scène à travers la théâtralisation de Patrice Lumumba, figure controversée de l’anticolonialisme pour Césaire. Dans la mise

Nessa perspectiva de que o teatro pode levar à tomada de consciência, a obra de Césaire se aproxima, como já visto, do teatro proposto por Brecht. Conforme a explicação de Kimiko Uchigasaki Pinheiro, o teatro brechtiano pode levar o público à tomada de consciência por meio da reflexão sobre temas e questões sociais. Adicione-se, a isso, a possibilidade de ele levar à reflexão sobre questões jurídicas:

Em “Conhecimento contra diversão”, Brecht (1967) discute o poder de influenciar a transformação das ideias do público, de forma a considerar a relativa tomada de consciência das funções e posturas que o ser social deve assumir na sociedade. Vejamos esta afirmação: “O teatro começou a ter uma atuação pedagógica” (BRECHT, 1967, p. 97). As questões sociais vigentes são transformadas em temas para a reflexão de espectadores, atores e diretores. Para Brecht (1967, p. 98), o teatro se transformou em assunto para filósofos que não pretendiam apenas explicar o mundo, mas também transformá-lo: “Começamos também a filosofar: começamos também a ensinar. E onde foi parar a diversão?” (Uchihasaki Pinheiro, 2020, p. 117)

Assim, o personagem principal Césariano é um arquétipo da consciência nacional e constitui o elemento escolhido por Césaire para interrogar a colonialidade do poder na ficção, segundo a lógica de que tal poder é de opressão e de exploração cultural e política, constituindo-se, então, em um mito literário, político e jurídico, um tipo de instância de interrogação crítica da colonialidade (Malela, 2007).

Retomando a caracterização do elemento trágico, Malela (2007) considera que ele aparece na trajetória de Lumumba e se configura no seu fracasso que advém da força do colonialismo que sabota a busca pela sua liberdade e, através dele, a liberdade de todo o povo congolês. O mito em que Lumumba é transformado é resultado desta sua composição trágica, uma vez que ele é construído sob a sombra de um grande infortúnio, que é o seu assassinato.

Sob essa perspectiva, a figura do personagem Patrice Lumumba e suas ações podem ser interpretadas como uma denúncia acerca do desrespeito aos direitos humanos e como uma luta para que eles sejam, em algum dia, implementados. Além

en scène qu'il en propose, l'auteur [...] accentue les traits généraux qu'il attribuait déjà à Toussaint Louverture, traits caractéristiques qu'il réarticule avec le problème de la conscience, de l'histoire, de la liberté et de la violence. Ainsi Patrice Lumumba figure un martyr, une conscience nationale et un anticolonialiste populaire dans « l'enfer » de ce Congo nouvellement indépendant, se référant alors à une Une saison en enfer de Rimbaud et écrivant, dans une moindre mesure, contre le Coeur des ténèbres de Conrad. Mais Césaire rediscute surtout le point de vue sarrien par le truchement de la théâtralisation d'une Afrique actrice de son destin, malgré les préations multiformes et multinationales.

disso, a partir da noção de teatro político como o ambiente para se colocar em análise o ordenamento jurídico a fim de desvendar e denunciar os conflitos jurídicos e, de alguma forma, provocar a reflexão do público, é possível extrair da obra *Uma temporada no Congo* momentos que revelam de que maneira o teatro se porta como um espaço para reflexão sobre tais questões jurídicas.

Isto, pois, a obra de Aimé Césaire põe em questionamento as regras defendidas tanto pelos colonizadores, quanto pelo direito Internacional, revelando a contradição que existe entre os que defendem os direitos humanos, mas, ao mesmo tempo, os negam ou os violam nos territórios colonizados. Com isso, não apenas Lumumba, mas os demais personagens, e a própria fábula da peça, demandam do público uma participação ativa de reflexão sobre a necessidade de mudança para que tais direitos sejam respeitados no país que se torna independente. Em outras palavras, a obra de Césaire, por ser política, dá relevo às violações aos direitos humanos e convida o público ao questionamento e à reflexão, oferecendo um caminho para se constituir um parâmetro para uma nova realidade, expondo as instabilidades do direito.

Em diversas passagens da peça, como será demonstrado, percebe-se que o autor abre espaço para a reflexão sobre a situação dos povos colonizados, que ajudaram no enriquecimento das Metrópoles em detrimento de direitos que são, juridicamente, comuns a todos os seres humanos. O autor joga com as noções vindas dos países criadores e defensores dos direitos humanos, mas que, ao mesmo tempo, os violam de maneira brutal.

Com isso, Césaire toma o direito e o transforma, pela dramaturgia, para liberar diferentes possibilidades pelo exercício da crítica. O autor utiliza a surpresa e a confusão para mostrar das falhas do direito bem instituído nos países colonizadores, revelando que ele não tem resposta para todos os dilemas da vida real e, seguindo o paradigma brechtiano, no qual se permite à audiência observar, selecionar, comparar e interpretar o que lhe é apresentado, torna o público consciente da situação jurídica para transformá-la de uma forma emancipada. Nesse sentido, é possível compreender que o teatro político de Aimé Césaire pode servir para pensar a justiça e o direito, distanciando-se da sua mera institucionalização para a visualizar como valor real.

Sob esse aspecto, Cândido (2004, p. 188), afirma que “a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações

de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual". Esse conceito pode ser estendido à dramaturgia de Aimé Césaire, que também expõe violências sociais e limitações de direitos de forma crítica e consciente, tendo uma profunda relação com a luta pelos direitos humanos, levando o público a pensar, discutir e propor novos caminhos para resolver as questões jurídicas que afetam a vida.

Assim, extraem-se do texto teatral momentos de reflexão sobre a ausência ou a violação aos direitos à igualdade, à liberdade, à autodeterminação, à dignidade humana e à fraternidade.

3.1 Direito à igualdade

Já de início, é possível interpretar a obra, no geral, como um manifesto em favor da igualdade, uma vez que a base de sua história é a luta pela equiparação entre negros e brancos, colonizadores e colonizados. Esse direito é essencial ao ser humano, devendo ultrapassar as diferenças, sejam biológicas, sejam culturais, como explica o jurista, advogado e escritor brasileiro Fábio Konder Comparato, em *A afirmação histórica dos direitos humanos*:

O princípio da igualdade essencial do ser humano, não obstante as múltiplas diferenças de ordem biológica e cultural que os distinguem entre si, é afirmado no art. II (da Declaração Universal de 1948). A isonomia ou igualdade perante a lei, proclamada no art. VII (*idem*), é mera decorrência desse princípio (Comparato, 2001, p. 229).

O direito à igualdade garante que todos são iguais perante a lei, de maneira que seja rejeitado qualquer tipo de discriminação, seja pelo sexo, pela raça, pela cor, pela posição social, pela religião etc. O estabelecimento desse direito advém de enormes violações sofridas por diversas sociedades durante a História, como explica Júlio Marino de Carvalho, jurista e diplomata brasileiro, na obra *Os direitos humanos no tempo e no espaço*:

Por muito tempo a humanidade conviveu com o ranço ominoso da desigualdade, de modo mais agressivo entre alguns povos e de jeito mais brando e simulado entre outros. Nações tem-se pavoneado com privilégios descabidos e mesmo grotescos, qualificando homens entre livres e escravos, entorpecendo a equanimidade de justiça, afagando, com fundamentação especiosamente jurídica, ricos e poderosos e submetendo os enjeitados da sorte aos rigores da crueldade legal (Carvalho, 1998, p. 195).

A igualdade pleiteada por Lumumba se expressa, portanto, na igualdade perante a sociedade e na igualdade em relação às leis, isto é, igualdade por meio e perante a lei. Conforme explica a advogada e doutora em direito do Estado Célia Rosenthal Zisman (2005, p. 39) “deve haver igualdade dos cidadãos pela dignidade social e pela igualdade de tratamento normativo”. E, conforme leciona Alexandre de Moraes (2017, p. 95), jurista, magistrado e professor de direito, em *Direitos humanos fundamentais. Teoria geral*, no respeito à igualdade “o que se veda são as diferenciações arbitrárias, as discriminações absurdas”.

Também se observa que a ação representada por Lumumba na obra se direciona não apenas para a denúncia quanto ao desrespeito à igualdade, mas para a busca de sua concretização da sociedade congolesa, aproximando-se do expressado por Jorge Miranda (1998, p. 204), doutrinador português, ao ponderar que “a conquista da igualdade [...] tem sido fruto quer da difusão das ideias quer das lutas pela igualdade travadas por aqueles que se encontravam em situações de marginalização, opressão e exploração”, conforme extraído de *Manual de direito constitucional*.

A partir da leitura da obra de Césaire se percebe o trabalho sobre a violação ao direito à igualdade como resultado do colonialismo, de maneira que se denuncia a luta contra as diferenças sociais impostas pelos colonizadores, que classificavam a população congolesa chamando-a *boys* e tratando-a como inferiores. Por meio do discurso constante do primeiro ato da peça (p. 57-61), Lumumba reflete sobre o fato de que a independência do país precisa que toda a população seja igual em direitos e em dignidade:

Lumumba Eu, sire, eu penso nos esquecidos.

Nós somos os que tiveram as posses tomadas, os que foram espancados, os que foram mutilados; os que eles menosprezavam, os que eles cuspiam na cara. Boys de cozinha, boys de quarto, boys, como vocês dizem, lavadeiras, fomos um povo de *boys*, um povo de “pois-não-Bwana”, e, para quem duvidasse que o ser humano pudesse não ser humano, bastava olhar para nós.

Sire, todo sofrimento que se podia sofrer, nós sofremos. De toda humilhação que se podia beber, nós bebemos!

Mas, camaradas, o gosto de viver, eles não

puderam de nossa boca tirar o sabor, e nós lutamos, com nossos parcós recursos, lutamos durante cinquenta anos

e aí está: vencemos.

Nosso país está agora nas mãos de seus filhos.

Nosso, este céu, este rio, estas terras.

nosso, o lago e a floresta.

nosso, Karissimbi, Nyiragongo, Niamuragira, Mikéno, Ehu, montanhas erguidas da própria palavra do fogo.

Congoleses, hoje é um dia, grande.

É o dia em que o mundo recebe entre as nações Congo, nossa mãe

e sobretudo Congo, nosso filho,

o filho das nossas vigílias, de nossos sofrimentos, de nossos combates.

Camaradas e irmãos de combate, que todas as nossas feridas se transformem em mamas!

Que cada um de nossos pensamentos, cada uma de nossas esperanças seja ramo para renovar o ar!

Por Kongo! Considerem. Eu o ergo acima da minha cabeça; o carrego no ombro.

três vezes cuspo na cara dele

eu o coloco no chão e pergunto a vocês:

de fato, vocês conhecem essa criança? e todos vocês respondem: é Kongo, nosso rei!

Eu gostaria de ser tucano, o belo pássaro, para ser, através do céu, anunciador, para raças e línguas, que Kongo é nascido para nós, nosso rei! Kongo, que ele viva!

Kongo, nascido tarde, que ele siga o gavião!

Kongo, nascido tarde, que ele encerre a discussão!

Camaradas, tudo está por fazer, tudo deve ser refeito, mas nós o faremos, nós o refaremos. Por Kongo!

Retomaremos uma a uma, todas as leis, por Kongo!

Revisaremos, um a um, todos os costumes, por Kongo!

Perseguindo a injustiça, recuperaremos, uma após a outra, todas as partes do velho edifício, dos pés à cabeça, por Kongo!

Tudo o que está curvado será reerguido, tudo o que está erguido será realçado por Kongo!

Eu peço a união de todos!

Eu peço a devoção de todos! Por Kongo!

[Uhuru!

(Césaire, 2022, p. 59-61)

Como se observa no discurso acima, a busca pela igualdade é por aqueles que são esquecidos pelo poder dominante, que foram explorados, subjugados e silenciados. Com a independência, essa população oprimida pode, agora, lutar pelo direito à igualdade num país onde não haja mais a hierarquia de uma classe sobre a outra, a fim de se encontrar a justiça, inclusive social.

Deve-se observar que Césaire denuncia, ainda, que apesar da independência do país, recém conquistada, atores como os banqueiros, os países estrangeiros e até mesmo a Organização das Nações Unidas a reduziam a uma independência apenas formal, uma vez que suas atuações permaneciam impondo aos congoleses uma situação de desigualdade. Por isso, o dramaturgo deixa claro que, para que haja igualdade, a independência deve ocorrer, além de formalmente, materialmente no quotidiano de toda a população, devendo, inclusive, haver a possibilidade de que a cultura local seja respeitada, em detrimento de imposições externas ou metropolitanas.

3.2 Direito à liberdade

Outra violação aos direitos humanos posta em questionamento por Césaire é a que se refere ao direito à liberdade, que também é um dos direitos basilares e dos mais importantes, segundo o lecionado pelo jurista e filósofo espanhol Antonio Enrique Pérez Luño, autor de *Derechos humanos, Estado de derecho y Constitución* (Direitos humanos, Estado de direito e Constituição, tradução nossa):

A liberdade constitui, desde sempre, o princípio aglutinante da luta pelos direitos humanos, até o ponto de que durante muito tempo a ideia de liberdade, em suas diversas manifestações, se identificou com a própria noção dos direitos humanos³⁹ (Luño, 2010, p. 51), tradução nossa).

Tal direito é clássico e primordial, e exige do Estado uma abstenção de ingerência na vida individual das pessoas. O direito à liberdade abrange o direito à vida, à propriedade, à liberdade de expressão, à liberdade de religião, à participação

³⁹ La libertad constituye, desde siempre, el principio aglutinante de la lucha por los derechos humanos, hasta el punto de que durante mucho tiempo la idea de libertad, en sus diversas manifestaciones, se identificó con la propia noción de los derechos humanos.

política, entre outros (Zoghbi, 2017).

Corroborando essa afirmativa, Zisman (2005) considera que as liberdades estão relacionadas a uma posição negativa do Estado, isto é, a direitos que, a princípio, tinham a função de defender o cidadão contra a intervenção do Estado, consubstanciando-se na liberdade do indivíduo em face do poder estatal.

Nesse sentido, segundo Moraes (2017), encontra-se no conceito amplo de liberdade, por exemplo, a liberdade de expressão, que constitui um dos fundamentos essenciais de uma sociedade democrática e compreende não somente as informações consideradas como inofensivas, indiferentes ou favoráveis, mas também aquelas que possam causar transtornos, resistência, inquietar pessoas, pois a Democracia somente existe a partir da consagração do pluralismo de ideias e pensamentos, da tolerância de opiniões e do espírito aberto do diálogo. Segundo o autor (2017, p. 132): “Proibir a *livre manifestação de pensamento* é pretender alcançar a proibição ao pensamento e, consequentemente, obter a unanimidade autoritária, arbitrária e irreal”.

Também de acordo com o autor, o direito à liberdade se reveste na liberdade de informação, que se constitui no direito de receber informações verdadeiras, e se caracteriza por se dirigir a todos os cidadãos, independentemente da raça, credo ou convicção político-filosófica (Moraes, 2017).

Por fim, mas não exaustivamente, há a liberdade de locomoção, que resulta da própria condição humana e engloba o direito de acesso, de ingresso e de saída de um país e os direitos de permanência e deslocamento no território nacional (Moraes, 2017).

No extrato abaixo, Césaire questiona a ausência de liberdade no Congo, por meio de ironia, revelando que “beber cerveja” era a única liberdade conferida aos congoleses, uma vez que no país era proibido se reunir, fazer comícios, sair do país e, até mesmo, escrever, ou seja, pensar. O extrato também revela a ingerência do Estado na vida individual das pessoas, além da violação contumaz dos direitos à liberdade de expressão e de locomoção:

Ambulante-

-gritador Crianças, os Brancos inventaram muitas coisas e trouxeram para cá, algumas boas, outras ruins. Sobre as ruins, não vou me delongar hoje. Mas o que há de certo, certeiro mesmo, é que entre as boas tem a cerveja!

Bebam!

Bebam, oras! Além do mais, não é essa a única liberdade que nos dão? A gente não pode se reunir sem que termine em cadeia. Comício, cadeia! Escrever, cadeia! Sair do país? Cadeia! E assim por diante! Mas vejam vocês mesmos! [...] (Césaire, 2022.p 35)

Lumumba A ONU dirá o que é direito e a Justiça será feita!

[...]

Para dizer tudo em uma palavra, é nossa independência, é nossa existência como nação, é nossa liberdade e tudo o que representa para esse povo Dipanda que está em jogo. (Césaire, A. 2022.p 82)

Como se observa dos extratos acima, Lumumba é o portador da defesa da liberdade, uma vez que Césaire o constrói como uma figura tanto abstrata quanto concreta da sua experiência, um ideal ao mesmo tempo próximo e distante e cuja legitimidade é construída por sua proximidade com o povo. Assim, ele é uma figura arquetípica da liberdade, de maneira que a luta por ela constitui o eixo principal da ação revolucionária de Lumumba (Malela, 2007)

O valor da liberdade buscado por Lumumba está na luta contra a discriminação de grupos humanos, no sentido exposto pelo jurista João Baptista Herkenhoff, no seu *Curso de direitos humanos*:

Foi em nome da igualdade que se combateram, através dos tempos, as discriminações contra grupos humanos os mais diversos. Foi a chama da igualdade que alimentou as lutas feministas, a condenação dos ódios e preconceitos étnicos e raciais, as discriminações religiosas e tantas ouras negações de humanismo presentes na rota accidentada da História (Herkenhoff, 1994, p. 124).

Em síntese, observa-se, no correr da obra, que Césaire promove a reflexão sobre o direito à liberdade em contraposição ao próprio sistema colonialista, vez que são, obviamente, incompatíveis, pois referido sistema impede a liberdade do povo dominado. A empreitada colonial desrespeita esse direito essencial, já que se baseia na exploração e na supremacia racial.

Nesse sentido, Césaire busca a equiparação da liberdade entre negros e brancos:

Partir, romper os muros invisíveis de sua prisão e se apropriar do

mundo, se apoderar dessa liberdade da qual gozavam os brancos, foi tal a forma que tomou nele o sentimento de revolta que ele partilhava com a maior parte dos escritores negros contemporâneos. Contudo, nenhuma partida podia lhe proporcionar a liberdade que ele aspirava. Toda mudança de lugar somente alargava os muros da sua prisão, pois ele apenas se deslocava com um visitante tolerado pelos brancos, mestres do mundo⁴⁰ (Harris, p. 10, tradução nossa).

Por isso que o personagem principal defende, como visto, que a independência do país seja mais que formal, isto é, deve ser econômica, política e cultural, e denuncia que, apesar de tudo, as estruturas opressivas e as manipulações externas continuam sendo um empecilho para o exercício de uma liberdade plena e concreta pelo povo congolês.

Além disso, a peça informa que a liberdade envolve responsabilidade coletiva, ultrapassando o individualismo para se tornar projeto de nação, ligado à igualdade e à dignidade do povo. Nesse ponto, a obra de Césaire renova o propósito do teatro brechtiano, como sublinha Harris:

Pensa-se igualmente a Brecht quando Césaire diz: “Meu teatro não é um teatro individual ou individualista, é um teatro épico, pois é sempre com o destino de uma coletividade que se joga”.

Essa declaração é particularmente verdadeira em *Uma temporada no Congo* pois nela se trata, com efeito, do destino de um país e do destino de um povo⁴¹ (Harris, 1973, p. 126-127. Tradução nossa).

Tanto o é que, no Terceiro Ato, quando Lumumba já está preso e à beira da morte, o tema da liberdade retorna em tom trágico: sua figura passa a simbolizar a luta porvir do povo congolês pela sua real libertação.

3.3 Direito à autodeterminação

Outro direito ressaltado por Césaire, e violado na sociedade congolesa, é o da autodeterminação, que dá aos povos o direito de autogoverno e de decidirem de forma

⁴⁰ Partir, rompre les murs invisibles de sa prison et s'approprier le monde, s'emparer de cette liberté dont jouissaient les blancs, ce fut là la forme que prit chez lui le sentiment de révolte qu'il partageait avec la plupart des écrivains noirs contemporains. Pourtant, aucun départ ne pouvait lui procurer la liberté vers laquelle il aspirait. Tout déplacement ne pouvait qu'élargir les murs de sa prison, puisqu'il ne se déplaçait qu'en visiteur toléré par les blancs, maîtres du monde.

⁴¹ On pense également à Brecht quand Césaire dit : « Mon théâtre n'est pas un théâtre individuel ou individualiste, c'est un théâtre épique, car c'est toujours le sort d'une collectivité qui s'y joue».» Cette déclaration est particulièrement vraie d'Une Saison au Congo puisqu'il s'agit là, en effet, du sort d'un pays et du sort d'un peuple.

livre a sua situação política, conferindo aos Estados a capacidade de defender a sua existência e condição de independente (Hepp, 2005).

Como exemplo, tem-se que Aimé Césaire reflete, pelos discursos de Lumumba, a questão da autodeterminação dos povos colonizados, de maneira que sua figura marca a visão do mundo social e corresponde à recomposição do campo ideológico com a confirmação de um agente vindo de uma “população minoritária” (Malela, 2007).

Segundo Moraes (2017, p. 76), “o princípio da *autodeterminação* é previsto nos artigo 1º e artigo 55 da Carta das Nações Unidas [...] afirmando que o *direito dos povos e nacionais à livre determinação* é *um requisito prévio para o exercício pleno de todos os direitos humanos fundamentais*”.

No extrato abaixo, Césaire revela a confusão da população sobre como ocorreria a independência, como ela de fato chegaria, ao que o Tocador de kalimba deixa claro que é o próprio povo quem deve alcançá-la. A confusão da população se dá pois, naquela sociedade, a autodeterminação foi suprimida pela ação dos dominadores, ao ponto de uma pessoa da população acreditar que o “reizinho branco” traria a independência:

Uma mulher

Como ela chega, essa Dipenda⁴²? De carro, de barco, de avião?

Um homem

Ela chega com o reizinho branco, o Bwana Kitoko, é ele que vai trazer.

**Tocador
de kalimba**

Dipenda! Ninguém vai trazer, nós é que devemos tomar, cidadãos! (Césaire, 2022.p 52)

Aimé Césaire, então, ao denunciar a exploração de uma população por outra e afirmar a necessidade de uma soberania dos países africanos, trabalha o direito à autodeterminação por meio do trabalho de elementos críticos e poéticos, utilizando-se de aspectos históricos, políticos, sociais e jurídicos para retratar a batalha do povo congolês contra o domínio da Bélgica, deixando claro que a independência foi uma conquista, e não um presente, como dito pelo General Massens:

Mas já que o senhor assim o deseja! Pelo menos, essa liberdade cujo cânhamo ruim eles fumaram e cujas emanações os entorpecem

⁴² Forma adaptada da pronúncia da palavra “Indépendance” pela população congolesa.

com tão deploráveis visões, que eles sintam que estão recebendo, não que a estão conquistando. Majestade, não creio que eles sejam tão obtusos a ponto de não sentirem toda a diferença que separa um direito que lhes seria reconhecido de uma dádiva de Vossa Real Munificência! (Césaire, 2022, p. 56).

Além disso, a autodeterminação do povo congolês é parte essencial do discurso de Lumumba datado de 30 de junho de 1960, ao se contrapor à narrativa paternalista do rei Baudouin, sendo um momento (p. 59-60) que simboliza a afirmação da autodeterminação como direito legítimo e histórico dos povos colonizados.

Lumumba representa, como se observa, o ideal de um líder que não negocia a liberdade de seu povo e, mesmo diante da morte, afirma:

Lumumba O que posso fazer além de estender a mão a vocês? Com todas as minhas forças! Acima das minhas forças! Mas, assim como não vesti a pele de leopardo, não vestirei a estola! Devo decepcionar vocês, não sou Simon Kimbangu. Ele quis devolver a força a vocês, nosso *n'golo* congolês, e por isso merece permanecer em nossas memórias. Ele quis chegar a Deus por si só! por si só reivindicar a Deus, como embaixador de vocês, e por isso ele merece que vocês o glorifiquem! Mas não foi somente Deus que os Brancos confiscaram em benefício próprio, e não foi somente Deus que os Brancos capitalizaram! E não é somente de Deus que a África está frustrada, é dela, dela mesma, que a África é roubada! É dela, dela mesma, que a África tem fome! É por isso que não quero nem messias nem mahdi. Como arma tenho apenas a minha palavra, falo e desperto, não sou um reparador de erros ou um fazedor de milagres, eu sou um reparador de vidas, falo e devolvo a África a si mesma! Eu falo e devolvo a África ao mundo! Eu falo e, atacando na base, opressão e servidão, torno

possível, possível pela primeira vez, a fraternidade! (Césaire, 2022, p. 152).

No extrato acima, Lumumba evoca a autodeterminação ao esclarecer que estende a mão ao seu povo, a quem já foi tentada a devolução da sua força, do seu poder e da sua resistência. A missão do Primeiro-Ministro é a de reparar vidas, de devolver a África a si mesma e a de terminar com a servidão, situação exatamente contrária à autodeterminação dos povos. A trajetória trágica de Lumumba revela, então, que a autodeterminação é um processo doloroso, ameaçado por interesses externos, mas essencial para a dignidade das pessoas.

Conforme já aventado, além da figura do primeiro-ministro, a obra de Césaire dá voz ao povo congolês, exaltando suas dúvidas, suas apreensões e suas esperanças, por meio das falas de mulheres, de soldados e de trabalhadores, o que revela que o direito da autodeterminação deve advir de uma atuação coletiva. Observe-se o Tocador de kalimba, um personagem rapsodo, mas que também representa a reflexão popular, a memória do povo e a ânsia por liberdade.

No extrato abaixo, levando em consideração a tentativa de influências externas, Césaire também denuncia a ingerência de potências ocidentais e da ONU, que, sob o um falso pretexto de neutralidade, contribuem para a desestabilização do Congo. Hammarskjöld, secretário-geral da ONU, é retratado como um homem neutro, mas sua neutralidade é questionada:

Lumumba Uma nota! Sim, uma nota! Enquanto isso, a secessão se fortalece a cada dia, à vista e ao conhecimento de todos, e o senhor, além de não estar agindo, também não está nos deixando agir! Muito bem! O Congo dispensará sua ajuda: apesar de tudo, temos alguns amigos no mundo! Dispensaremos os homens neutros! (Césaire, 2022, p. 107).

Finalmente, a crítica de Césaire aponta que a autodeterminação não pode coexistir com tutelas externas disfarçadas de ajuda diplomática, uma vez que o período da independência do país foi marcado por diversas tentativas de ingerências de outros países no destino da nação.

3.4 Direito à dignidade

Seguindo na contestação à violação de direitos perpetrada pelo sistema colonial, Césaire trabalha a questão do direito à dignidade humana. A partir dos discursos de Patrice Lumumba, Césaire denuncia a violação e a ausência de tal direito no território colonizado, revelando o absurdo dos acontecimentos que levaram o país à situação de barbárie.

Observe-se o sintetizado por Herkenhoff:

O reconhecimento da dignidade inerente a todos os seres humanos é o fundamento da paz. O desprezo pelos direitos humanos resultou em atos bárbaros que ultrajaram a consciência da Humanidade, atos contrários à Justiça e negadores da Paz. [...] Os direitos humanos devem ser protegidos pelo império da lei (Estado de direito) para que o homem não seja forçado, como último recurso, à rebelião contra a tirania e a opressão (Herkenhoff, 1994, p. 112).

O direito à dignidade humana, assim, é aquele que considera que todos, pelo simples fato de serem humanos, têm direito à dignidade, sendo próprio da condição humana, de maneira que todo indivíduo é, por isso, detentor de consideração e respeito (Andrade, 2004).

Adiciona-se a tal entendimento o afirmado por Zisman:

O próprio fato de pertencer ao gênero humano, por sua própria natureza, mesmo antes da consagração dos direitos inerentes à dignidade em qualquer postulado jurídico-positivo, confere ao indivíduo e direito ao reconhecimento e preservação da vida digna. A pessoa tem dignidade por ser pessoa, de modo que o princípio da dignidade é o primeiro de todos na escala axiológica - vale mais que qualquer outro direito. O homem possui em si mesmo um valor moral intransferível e inalienável, que lhe foi atribuído pelo puro fato de ser um homem, independentemente de suas qualidades individuais (pode se tratar até de um réu, um fugitivo). Por isso, o ordenamento jurídico interno de cada Estado soberano não cria ou outorga os direitos de liberdades da pessoa, e sim os declara, facilitando a sua proteção (Zisman, 2005, p. 34).

Também partilha desse entendimento Alexandre de Moraes, ao afirmar que:

A dignidade é um valor espiritual e moral inerente à pessoa, que se manifesta singularmente na autodeterminação consciente e responsável da própria vida e que traz consigo a pretensão ao respeito por parte das demais pessoas. [...] Ressalte-se, por fim, que a Declaração Universal dos direitos humanos [...] reconhece a dignidade como inerente a todos os membros da família humana e como fundamento da liberdade, da justiça e da paz no mundo (Moraes, 2017, p. 48).

A dignidade da pessoa humana, assim, depende de outros direitos que devem ser garantidos, uma vez que não há dignidade sem o direito à vida e à liberdade, por exemplo, como salienta Zisman:

Para alcançar a dignidade, o indivíduo precisa viver de acordo com seus valores, desde que estejam adequados com a preservação dos direitos alheios. Trata-se de resguardar a liberdade, a igualdade e a fraternidade, como proclama a Declaração Universal de 1948 (Zisman, 2005, p. 25).

Em concordância ao entendimento exposto acima, adiciona-se o entendimento de Wilson Steinmetz, doutor em direito, autor de *Direitos fundamentais: comentários ao artigo 5º da Constituição Federal de 1988*, para quem:

Segundo essa concepção, toda pessoa é merecedora de respeito, igual consideração e tem o direito de escolher e realizar seu projeto de vida como indivíduo singular e aberto à sociabilidade.

A pessoa humana possui um valor em si mesma, independente das características essenciais que formam sua identidade ou de eventuais fatos acidentais que interfiram no seu desenvolvimento físico, intelectual e volitivo, do nascimento à morte. Essa dimensão [...] é reconhecida [...] ao assegurar-se à pessoa os direitos básicos à vida, liberdade, igualdade, segurança e propriedade (Steinmetz, 2022, p. 31).

A dignidade da pessoa humana é, por isso, um valor universal, pelo menos em tese, uma vez que seu desrespeito violento é destacado pelos discursos de Lumumba, citados abaixo, no qual primeiro-ministro é retratado como um líder que não se curva diante da humilhação colonial e sendo um trecho que mostra que, mesmo diante da violência e da desumanização, o povo congolês preserva sua dignidade e luta por liberdade:

Lumumba

Eu, sire, eu penso nos esquecidos.

Nós somos os que tiveram as posses tomadas, os que foram espancados, os que foram mutilados; os que eles menosprezavam, os que eles cuspiam na cara. Boys de cozinha, boys de quarto, boys, como vocês dizem, lavadeiras, fomos um povo de boys, um povo de "pois-não-Bwana", e, para quem duvidasse que o ser humano pudesse não ser humano, bastava olhar para nós.

(...)

Mas, camaradas, o gosto de viver, eles não
Puderam de nossa boca tirar o sabor, e nós
Lutamos, com nossos parcós recursos, lutamos
Durante cinquenta anos

E aí está: vencemos (Césaire, 2022.p 50)

Lumumba

E onde estava

o Sr. Hammarskjöld quando os belgas
massacraram nossos homens e violentaram
nossas mulheres?

E agora, nós é que somos os selvagens?

[...]

Vocês que são da imprensa mundial,
cristã, civilizada, me digam! E a consciência
universal então! (Césaire, 2022, p 112)

Os discursos de Lumumba, como visto, escancaram as violações à dignidade, revelando que seu povo não era sequer considerado humano: “para quem duvidasse que o ser humano pudesse não ser humano, bastava olhar para nós”. A dignidade se via violentada a cada momento que as posses eram tomadas, as pessoas eram espancadas, mutiladas e menosprezadas, isto é, as pessoas eram reduzidas a uma condição sub-humana.

Nesse sentido, ao salientar que a colonização desrespeita a dignidade humana Césaire se aproxima do real conceito de tal direito, conforme lecionado por Zisman (2005, p.31), ao afirmar que “a dignidade da pessoa humana tem conteúdo ético. Daí a proibição da tortura, da vingança privada, do abuso de autoridade, a proteção da liberdade e à igualdade, ao meio ambiente saudável e não-degradado etc”.

Em complementação à afirmação acima, deve-se levar em consideração o afirmado por Luño, para quem o direito à dignidade é a base de todos os direitos humanos:

A dignidade humana foi na história, e o é na atualidade, o ponto de referência de todas as faculdades que se dirigem ao reconhecimento e afirmação da dimensão moral da pessoa. Sua importância na gênese da moderna teoria dos direitos humanos é inegável. Basta recordar que da ideia de *dignitas* do homem, como ser eticamente livre, parte todo o sistema de direitos humanos de Samuel Pufendorf, que, por sua vez, foi fermento inspirador das declarações americanas⁴³ (Luño, 2010, p. 51, tradução nossa).

⁴³ La dignidad humana ha sido en la historia, y es en la actualidad, el punto de referencia de todas las facultades que se dirigen al reconocimiento y afirmación de la dimensión moral de la persona los . Su importancia en la

Portanto, Aimé Césaire explora o direito à dignidade humana não apenas pela figura emblemática de Patrice Lumumba, mas também pela representação da população congolesa, revelando que esse direito, apesar de essencial, é profanado pelo colonialismo e pelos interesses políticos escusos. O protesto contra essa profanação e a exposição de que esse direito deve ser respeito se configura, assim, numa força de resistência e de afirmação.

A peça expõe como o colonialismo negou a dignidade dos congoleses, tratando-os como “boys”, “macacos”, “selvagens” — termos usados por personagens colonizadores e carcereiros. Lumumba responde com firmeza, recusando essa visão e reivindicando a humanidade de seu povo.

Além disso, o Tocador de kalimba, por exemplo, representa a voz popular, que canta, denuncia, profetiza e resiste, uma vez que a dignidade está na cultura, na língua, na música e na memória coletiva. Césaire usa a poesia para elevar o debate sobre dignidade, de forma que a linguagem poética de Lumumba e do Tocador de Kalimba ultrapassam o sofrimento e afirmam a humanidade africana como universal.

3.5 Direito à fraternidade

Outro direito que pode ser analisado a partir da obra é o direito à fraternidade que, por sua vez, são aqueles direitos atribuídos de forma geral a todas as formações sociais, protegendo interesses de titularidade coletiva ou difusa (Zoghbi, 2017). A fraternidade, que decorre da implementação dos regimes democráticos e da incorporação do povo ao processo de decisão política, seria o reconhecimento pelo Estado de responsabilidades em relação ao bem-estar das pessoas (Salmeirão, 2021).

No excerto do discurso, abaixo, Patrice Lumumba evoca a fraternidade quando o Congo se torna um país independente e quando se começava a implementar um regime democrático, “devolvendo a África aos africanos” e se criando uma noção de comunidade livre de opressão e servidão, para garantia do bem-estar dos

génesis de la moderna teoría de los derechos humanos es innegable. Baste recordar que de la idea de dignitas del hombre, como ser éticamente libre, parte todo el sistema de derechos humanos de Samuel Pufendorf, que, a su vez, fue fermento inspirador de las declaraciones americanas.

congoleses. O personagem se torna, assim, o lugar de interrogação crítica da colonização do poder e da historicidade pós-colonial, e é, com isso, a representação da tomada de consciência nacional, apresentando uma proximidade fraternal com o povo congolês (Malela, 2007):

Lumumba Como

arma tenho apenas a minha palavra, falo e desperto, não sou um reparador de erros ou um fazedor de milagres, eu sou um reparador de vidas, falo e devolvo a África a si mesma!
Eu falo e devolvo a África ao mundo! Eu falo e, atacando na base, opressão e servidão, torno possível, possível pela primeira vez, a fraternidade! (Césaire, 2022, p 152)

A questão da fraternidade também se afigura na obra pois Lumumba e seu movimento simbolizam a unidade do país, para evitar que o colonialismo continue dividindo a sociedade para reinar. A disponibilidade de Lumumba no que se refere ao levantamento do Congo se baseia na consciência nacional que se acordou com a independência e, por sua vez, a consciência se faz uma arma de resistência à violência do dominante. Esta consciência nacional, que se exprime pela voz, permite pela primeira vez possível a fraternidade, direito humano básico. Esta fraternidade transpõe de certa maneira a proximidade relacional que liga Lumumba ao povo pelo teatro (Malela, 2007).

Conforme visto, apesar de Lumumba ser o primeiro-ministro, ele é uma pessoa saída do povo e é com o povo que ele anseia compartilhar a fraternidade, já que a fraternidade se revela um caminho para se tentar acabar com as divisões sociais impostas pelo poder antes dominante. Conforme visto, esse direito é essencial para a construção de uma nação livre, justa e equilibrada. Importa salientar, ainda, que Césaire evoca a fraternidade não apenas na sociedade do Congo, mas também entre os povos africanos como um todo, colocando em cena que ela pode ser alcançada pela luta coletiva.

Conforme Harris (1973), a figura de Lumumba domina essa temporada a que o título da obra faz referência, sendo, antes de qualquer coisa, um homem-símbolo, que se identifica com a realidade congolesa e com a da África descolonizada, isto é, uma pessoa que representa uma coletividade.

Assim, Lumumba defende a fraternidade como base para a unidade do

Congo, rejeitando as divisões étnicas e tribais, como na cena em que clama pela união do povo e convoca a todos no caminho para a superação de rivalidades internas em nome de uma identidade nacional:

Lumumba Vamos lá! senhores, acalmem-se! chega de querelas étnicas. Não deixemos o colonialismo dividir para reinar! Dominemos essas querelas tribais! Que não haja mais entre nós bengala, baongo, batetela, mas apenas congoleses! livres, unidos, organizados! (Césaire, 2022, p. 53)

Outrossim, Lumumba também estende o conceito de fraternidade para além das fronteiras do Congo, apelando à solidariedade entre os países africanos, uma vez que também são vítimas da opressão colonial:

Lumumba África! eu clamo a você! [...] todos unidos, todos juntos, vamos perfurar o monstro pelas narinas! (Césaire, 2022, p. 82).

Essa dimensão da fraternidade como relativa à toda África é ponto central na visão de Césaire, que entende a luta de Lumumba como parte de um movimento continental de libertação. No final da peça, Lumumba deixa como herança a luta pela liberdade e pela fraternidade, que se revela, portanto, como um valor que transcende a vida individual e se projeta como missão dos povos como um todo:

Lumumba Se eu sucumbir, deixo para as crianças uma grande luta como herança; você vai ajudá-las, guiá-las, armá-las! Não é isso! eu ainda continuarei a luta! Eu mesmo, e por muito tempo! e a levarei a cabo! E os senhores colonialistas não estão perto de me pegar! (Césaire, 2022, p. 154).

O direito à fraternidade, portanto, é representado por Lumumba, que busca incessantemente que os cidadãos congoleses, e africanos, se vejam com irmãos, contra as ingerências externas e contra as desavenças internas, unindo-se em benefício do bem comum, que é a construção de um país livre e independente.

3.6 Direito à resistência e autotutela

Por fim, *Uma temporada no Congo* se mostra, ainda, uma obra de resistência frente ao poder político, representando o direito à autotutela. Nesse sentido, a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão estabelece que a resistência à opressão é um dos direitos naturais e imprescindíveis do homem (Miranda, 1988).

Seguindo o ensinamento de Miranda (1998, p. 324), das modalidades do direito de resistência, a obra de Césaire e a fábula contada se configuram no “direito dos povos à insurreição contra todas as formas de opressão, nomeadamente contra o colonialismo e o imperialismo”.

Resumindo, os direitos à resistência e a autotutela estão nas réplicas de Lumumba quanto nas ações da população, em diferentes camadas da sociedade, sendo partes importantes da luta do povo congolês contra a dominação colonialista e contra a opressão interna advinda da tomada de poder após a independência.

No correr da obra, se percebe como a resistência é uma resposta possível à constante violação dos direitos humanos, de maneira que, mesmo diante da prisão e da ameaça de morte, eminentes, Lumumba reafirma que a resistência produz uma mudança irreversível e, ao mesmo tempo, como invoca Harris (1973), o destino de Lumumba prisioneiro denuncia o destino da África que está em jogo ou, ainda mais, a sua prisão simboliza o fracasso de um ideal possível para o continente. Porém, mesmo diante da morte, encontra-se nele um tanto de juventude, de energia, de confiança no Congo, de confiança na África e de confiança no próprio ser humano.

3.7 *Uma temporada no Congo* e a defesa dos direitos humanos

A obra *Uma temporada no Congo* representa, de maneira poética, mas também crítica, as situações de violências exercidas contra as pessoas que ficaram marginalizadas durante o processo histórico da colonização, direcionando o debate e a reflexão ativa do leitor/espectador para os direitos que fundamentam, inclusive, o Estado Democrático de Direito, isto é, a liberdade, a igualdade, a fraternidade, a dignidade da pessoa humana, entre outros. Ela reclama, portanto, os direitos humanos em seus aspectos formal e material, pois a sua concretização e efetivação só serão alcançados quando a sociedade romper com o modelo enrijecido da empresa

colonial.

Como caracterizado na obra de Rodney E. Harris (1973, p. 09), e como pôde ser visto nesta pesquisa, Aimé Césaire “é o mais visionário, o mais profético dentre os escritores da renascença cultural do mundo negro. Mais que qualquer outro, ele inspirou, na sua imaginação, as forças graças as quais ele pôde ultrapassar a realidade do homem negro prisioneiro de um mundo branco⁴⁴ (tradução nossa)”.

É nesse sentido que a obra trabalha o tema dos direitos humanos de forma profunda e diversa, dramatizando a trajetória de Patrice Lumumba, primeiro-ministro congolês, bem como os eventos que envolvem o processo de independência do Congo. Desde o começo, a obra denuncia os abusos do colonialismo belga, como a violência, a humilhação e a negação da dignidade ao povo. Patrice Lumumba, como personagem principal, simboliza a luta pela implementação dos direitos humanos.

Como visto, Aimé Césaire expõe, ao longo da peça, as violações constantes desses direitos, como proibições de reuniões, prisões arbitrárias, censura, tortura e, até mesmo, assassinatos em razão de divergências políticas. A Organização das Nações Unidas - ONU, que deveria proteger os direitos humanos, é retratada como omissa e até mesmo cúmplice, ao passo que potências estrangeiras manipulam o destino do país em nome de seus interesses. Ainda, a repressão à liberdade de expressão, à organização política e à autodeterminação dos povos africanos são assuntos recorrentes, revelando o impacto do neocolonialismo sobre os direitos humanos.

Nesse contexto, Césaire também confere voz ao povo congolês, especialmente pela representação do Tocador de kalimba, que significa a consciência coletiva e a sabedoria ancestral, mas também pelas vozes de pessoas da população, como mulheres, homens etc. Ao transformar Lumumba em mito e símbolo de justiça, por sua vez, a obra intima o público a refletir sobre a luta contínua pelo estabelecimento e pelo respeito aos direitos humanos, não sendo apenas uma denúncia contra as violações a esses direitos, mas também um manifesto em defesa da igualdade, da liberdade, da dignidade e da justiça.

Assim, entende-se que a obra se relaciona com o teatro político proposto por Erwin Piscator e Bertolt Brecht, especialmente no seu formato e nos seus objetivos,

⁴⁴ Aimé Césaire est le plus visionnaire, le plus prophétique parmi les écrivains de la renaissance culturelle du monde noir. Plus que tout autre, il a puisé dans son imagination les forces grâce auxquelles il a pu dépasser la réalité de l'homme noir prisonnier d'un monde blanc.

isto é, são adotados diversos elementos, como a quebra da ilusão teatral e da quarta parede, o uso de cartazes e de canções, as mudanças de cenário à vista do público e com a existência de personagens que comentam a ação — como o já citado Tocador de kalimba, que funciona como uma espécie de coro e de personagem rapsodo - afim de que se provoque uma reflexão crítica no espectador/leitor, retirando-o da passividade e convidando-o a analisar os mecanismos de poder, de opressão e de resistência que moldam a história.

Tal qual Brecht, Césaire constrói um teatro épico, no qual o foco não está em um drama individual, especificamente, mas no destino coletivo de um povo, uma vez que Lumumba é apresentado como um herói trágico que representa as contradições de uma nação recém-independente, marcada por disputas internas e pela ingerência externa, num sentido de que a peça não busca apenas reescrever a história, mas revelar as estruturas coloniais e neocoloniais que continuam a atuar sob a aparente liberdade que se instaurou.

Além disso, Césaire utiliza o teatro político com o compromisso com a transformação social, uma vez que o teatro pode ser visto como uma ferramenta de conscientização política. Em *Uma temporada no Congo*, como explicitado, os direitos humanos são violados sistematicamente, e o teatro se torna um espaço para denunciar essas injustiças e para afirmar a dignidade dos povos africanos, dando palco e voz a uma população oprimida, convocando o público a pensar historicamente, a reconhecer os interesses por trás dos discursos oficiais e a se posicionar diante da opressão e das violências. Desse modo, o dramaturgo se utiliza do projeto brechtiano para o contexto africano e pós-colonial, criando uma obra que é, além de poética, política e crítica, como bem sublinhado na introdução do estudo de Harris:

O pensamento de Césaire, tensionado entre as raízes africanas e a situação atual do homem negro, entre a grandeza do ideal perseguido e as pequenezas da realidade política e humana, se exprime no seu teatro pela alternância de passagens poéticas e de passagens prosaicas. Espetáculo original criado a partir de formas inspiradas na tradição teatral europeia, este teatro é obra de arte ao mesmo tempo que obra engajada⁴⁵ (Harris, 1973, p. 17-18. Tradução nossa).

Com isso, apoiando-se nas funções desse tipo de teatro, a obra de Césaire

⁴⁵ La pensée de Césaire, tendue entre les racines africaines, et la situation actuelle de l'homme noir, entre la grandeur de l'idéal poursuivi et les petitesse de la réalité politique et humaine, s'exprime dans son théâtre par l'alternance de passages poétiques et de passages prosaïques. Spectacle original créé à partir de formes inspirées de la tradition théâtrale européenne, ce théâtre est œuvre d'art en même temps qu'œuvre engagée.

se consubstancia no local não apenas para, de alguma forma, dar voz a populações oprimidas, mas para discutir questões jurídicas que não podem ser resolvidas, no momento proposto, pelo ordenamento jurídico. Relatando os abusos aos direitos humanos, o autor evoca a lei e, ao mesmo tempo, a questiona, servindo como ferramenta para a reflexão e para pensar um mundo novo e um novo ser humano.

Da análise da obra, observa-se que ela se contrapõe à ordem jurídica imposta pela empreitada colonial, ultrapassando os limites estabelecidos, questionando as convenções e as normas que se mostram arbitrárias e discrepantes, de forma que incomoda os detentores do poder, sendo, como visto, um meio para criticar a colonização e as divergências de tratamento jurídico e legal entre as pessoas.

Com isso, percebe-se que a literatura de Césaire é uma ferramenta ou uma arma essencial para reivindicar um tratamento de problemas jurídicos e uma preocupação com o bem-estar do outro, especialmente daqueles que permanecem sem voz. Assim, evidente que a escritura de Césaire é, além de um meio de propagação do direito, um veículo para discutir normas contraditórias ou em conflito na sociedade e, aliada ao teatro político, adicionalmente, é uma ferramenta importante para debater temas e conflitos presentes na comunidade e, por vezes, propor soluções para impasses que o raciocínio jurídico ainda não está pronto para responder.

Revelando-se uma obra de resistência, *Uma temporada no Congo* é um lugar que permite abordar essas questões jurídicas, além de ser a voz de um povo, das pessoas oprimidas, daqueles que não tem a oportunidade de falar, como afirmava o escritor. Na luta pelos direitos humanos, ela se torna importante para ajudar tomada de consciência sobre problemas sociais e jurídicos, já que cria um espaço de diálogo e de soluções aos desafios aos quais os cidadãos são confrontados.

Tendo em vista que nos lugares onde há opressão o teatro tem um papel importante, configurando-se num espaço de liberdade, numa ferramenta de luta dos cidadãos e num modo de expressão de uma dignidade humana, Aimé Césaire, usa a sua dramaturgia para propor mudança social, política e jurídica na busca pelos direitos humanos, de maneira que sua obra propõe novas perspectivas, levando as pessoas a se levantarem contra as injustiças, a lutarem pela igualdade (direitos) e a defenderem os princípios democráticos. Por isso, não se pode negar que ela assume o papel de promover o progresso jurídico e o desenvolvimento das normas e da justiça pela exploração e pela crítica em relação a desafios jurídicos e sociais.

Assim, deve-se levar em conta a colocação de Harris sobre o valor da obra cesariana:

Seu teatro onde as questões políticas têm, de fato, um grande lugar sob a forma que o preocupa mais, quer dizer, a situação do homem negro na nossa época [...]. Essas qualidades conferem ao teatro de Aimé Césaire um valor profundamente humano. Tratando do problema do homem negro, Césaire não nos convida a refletir sobre a dignidade do homem em geral? Tratando do problema do chefe às voltas com o poder e com seu povo, não lança ele uma mensagem útil aos outros, que não apenas aos Estados do Terceiro-Mundo?⁴⁶ (Harris, 1973, p. 161. Tradução nossa).

Por tudo isso, a peça teatral não somente tem validade para o território Congolês, mas para qualquer país ou sociedade na qual os direitos humanos estejam sendo atacados, o que anuncia a importância de *Uma temporada no Congo* para além dos países africanos, se mostrando uma representante da literatura universal.

⁴⁶ Son théâtre où les questions politiques tiennent, en effet, une si grande place sous la forme qui le préoccupe le plus, c'est-à-dire la situation de l'homme noir à notre époque [...]. C'est également un théâtre qui accorde une importance au spectacle, qui raconte une histoire, qui crée autour d'un héros des personnages très vivants, évoluant dans un cadre animé et pittoresque. C'est un théâtre qui donne à la parole, au dialogue, une importance liée à la haute idée que l'auteur a lui-même du pouvoir du langage. Ces qualités confèrent au théâtre d'Aimé Césaire une valeur profondément humaine. En traitant le problème de l'homme noir, Césaire ne nous invite-t-il pas à réfléchir sur la dignité de l'homme en général? En traitant le problème du chef aux prises avec le pouvoir et avec son peuple, ne lance-t-il pas un message utile à d'autres qu'aux états du Tiers-Monde ?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo de *Uma temporada no Congo* revela como a dramaturgia, especialmente através do teatro político, pode servir como um meio poderoso para discutir e criticar questões jurídicas. Explorando os atributos de um teatro que tem a missão de levar à tomada de consciência e à reflexão, Aimé Césaire alcança o seu intento de ser a voz daqueles que não a tem e, ao cumprir esse objetivo, permite que populações oprimidas, não apenas no Congo, ou no continente Africano, exerçam seu poder de fala em face do desrespeito e da violação dos direitos humanos.

Apesar de a literatura e o direito serem campos da criação humana considerados muitas vezes distantes, importa lembrar que ambos são tentativas de representação da vida quotidiana. Além disso, inúmeras vezes a literatura, e no caso, a dramaturgia, se mostrou eficaz como ambiente no qual as questões e os problemas jurídicos são analisados, discutidos e, até mesmo superados. Por isso, estudiosos listaram pelo menos cinco eixos de interrelação entre a literatura e o direito, seja em como as leis regulamentam a produção literária, seja na possibilidade da literatura, e no caso, a dramaturgia, ser o lugar onde se pode falar de um tema jurídico e fazer avançar a sua discussão na sociedade ou, ainda, como ela pode contribuir para criação e a resolução de questões relacionadas à justiça, à lei e ao poder, como é o caso de Aimé Césaire, homem político e artista.

A sua obra, por ser representante do teatro político e do teatro épico, utiliza de artifícios como o rompimento com o naturalismo, o distanciamento, a surpresa, as canções, a quebra da quarta parede etc., para evitar que o leitor/espectador fique em uma situação de passividade, ativando-o para promover a reflexão crítica sobre questões jurídicas que impactam na sociedade. Nesse sentido, a peça, além de entreter, busca a tomada de consciência, relevando-se uma arte engajada e um lugar de resistência e de debate para transformação do mundo.

Percebe-se, portanto, que a peça teatral explora a violação dos direitos humanos durante o período colonial e pós-colonial congolês, refletindo sobre a liberdade, igualdade, a autodeterminação, a dignidade humana e a fraternidade, direitos humanos básicos e essenciais. Através da dramatização da luta de Patrice Lumumba, Césaire não só retrata a opressão vivida pelo povo congolês, mas também desafia o público a reconsiderar a eficácia e a moralidade das normas jurídicas e dos sistemas de poder, de forma que a obra se estabelece como um importante espaço

para a reflexão crítica e para a busca de justiça, destacando o papel do teatro na formação e na contestação dos valores jurídicos e éticos e na tomada de consciência.

A escolha da obra se deu depois de ter assistido na plataforma Youtube, no perfil da Temporal Editora, a leitura dramática da peça quando do lançamento da sua tradução para o português feita por João Vicente, Juliana Mantovani e Maria da Glória dos Reis. Naquele momento, vislumbrei que ela, além de ser um forte exemplar da literatura decolonial, tinha potencial para continuidade da pesquisa que venho desenvolvendo desde o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), isto é, o estudo da relação entre a literatura e o direito, uma vez que o texto se mostrava repleto de pensamentos políticos relativos à violação dos direitos humanos pela dominação colonial.

O impacto da obra, e a comprovação de que ela tem o poder de fazer balançar o *status quo* e, até mesmo, mudar a realidade, é aferível pela sua recepção quando das primeiras encenações na Bélgica, antiga metrópole, onde a imprensa a recebeu com hostilidade, uma vez que levava ao palco a confrontação pública com o passado colonial violento, e onde foi estabelecido um comitê de apoio que contou com nomes como Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir.

O contato com a peça completa, no entanto, se revelou algo ainda mais produtivo e especial, pois pude encontrar explicitamente, no correr dos escritos de Césaire, não apenas as denúncias sobre o desrespeito aos direitos, mas também os questionamentos sobre a sua eficácia no mundo pós-colonial, além da possibilidade de sua implementação nas sociedades onde eles são constantemente atacados.

Ao me aprofundar na leitura da obra e no estudo sobre os teatros épico e político, foi se concretizando o pensamento de que a literatura, e no caso específico, a dramaturgia, pode ser esse lugar onde pessoas oprimidas e sem voz na sociedade podem ter expostos seus sofrimentos. Ainda, ficou claro que a arte literária é um meio eficaz para a discussão, para o aprofundamento e para a difusão de questões jurídicas, especialmente no que se refere aos direitos humanos, não apenas nos países africanos, mas em qualquer lugar onde esses direitos se vejam ameaçados.

O caminho percorrido através da leitura da peça e dos trabalhos de estudiosos da literatura e do direito me permitiu compreender com clareza que a literatura é um ambiente profícuo para a discussão de questões jurídicas e de (in)justiça social, uma vez que, ao concretizar esses problemas na vida dos personagens, retira as normas e os conceitos jurídicos do mundo da abstração e do genérico e, por meio da empatia

que a arte promove, nos aproxima de realidades nas quais, muitas vezes, não estamos inseridos.

Além disso, a obra em questão tem o poder de fazer qualquer pessoa refletir sobre o quanto frágeis são asseguranças jurídicas ao redor dos direitos humanos, de maneira que devemos, todos, estar atentos a qualquer ameaça de violação ou de sua supressão.

Por fim, a pesquisa sobre as obras de Aimé Césaire me propiciou entrar em contato, superficialmente, com outra de suas obras intitulada *Toussaint Louverture : La Révolution française et le problème colonial* (*Toussaint Louverture: A Revolução francesa e o problema colonial*, tradução nossa), ainda sem versão em português, cujo extrato da sinopse encontrada na página Présence Africaine apresento a seguir, em tradução nossa:

O poder burguês advindo da Revolução francesa provou que a liberdade é indivisível, que não se podia conceder a liberdade política ou econômica aos agricultores brancos e manter os mulatos sob a dominação; que não se podia reconhecer a igualdade civil aos homens de cor livres e, ao mesmo tempo, manter os negros no cárcere; em resumo, que para libertar uma das classes da sociedade colonial, era necessário libertar todas [...]. Quando Toussaint Louverture chegou, foi para seguir à letra da Declaração dos direitos do homem, foi para mostrar que não há raça paria, que não há país marginal, que não há povo de exceção⁴⁷ (TOUSSAINT LOUVERTURE. Sinopse, s./p.)

Esse extrato despertou o interesse na continuidade da pesquisa sobre a relação entre a literatura e o direito, possivelmente em sede de Doutorado, no qual pretendo traduzir a obra para o português e avaliar como as questões jurídicas referentes aos direitos humanos são nela tratadas.

⁴⁷ Le pouvoir bourgeois issu de la Révolution française éprouva que la liberté est indivisible, que l'on ne pouvait accorder la liberté politique ou économique aux planteurs blancs et maintenir les mulâtres sous la férule ; que l'on ne pouvait reconnaître l'égalité civile aux hommes de couleur libres et dans le même temps maintenir les nègres dans l'ergastule ; bref que pour libérer une des classes de la société coloniale, il fallait les libérer toutes, et que pour les libérer toutes [...] Quand Toussaint Louverture vint, ce fut pour prendre à la lettre la Déclaration des droits de l'homme, ce fut pour montrer qu'il n'y a pas de race paria ; qu'il n'y a pas de pays marginal ; qu'il n'y a pas de peuple d'exception.

REFERÊNCIAS

AGIR ENSEMBLE POUR LES DROITS HUMAINS. La place de l'art dans les luttes citoyennes pour la démocratie. Lyon: Agir Ensemble, 2023. Disponível em: <https://agir-ensemble-droits-humains.org>. Acesso em: 29 ago. 2024.

ANDRADE, Ana. **O princípio fundamental da dignidade humana e sua concretização judicial.** Brasília: Superior Tribunal de Justiça, 2011. Disponível em: <http://bdjur.stj.jus.br/dspace/handle/2011/34652>. Acesso em: 29 ago. 2024.

AXT, Dieter. Direito e literatura: o poder das narrativas. **Revista de direito Público**, v. 12, n. 1, p. 259-270, 2017.

AXT, Dieter. Entretien avec François Ost – Droit et littérature : les deux faces du miroir. **Anamorphosis – Revista Internacional de direito e literatura**, v. 3, jan./jun. 2017.

BARBOSA, Alice. Despertar do direito sobre a literatura: análise pelo prisma do law and literature movement. **Cadernos da Escola de direito e Relações Internacionais**. v. 2, n. 18, 3 mar. 2015. Curitiba, p. 72-85. Disponível em: <https://portaldeperiodicos.unibrasil.com.br/index.php/cadernosdireito/article/view/2989>. Acesso em : 22 ago. 2025.

BARON, Christine. **Droit et littérature, droit comme littérature?** Tangence, n. 125/126 p. 107–124. 2021. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2021-n125-126-tce06554/1083866ar/>. Acesso em : 22 ago. 2025.

BARTHES, Roland. **Écrits sur le théâtre.** Paris: Éditions du Seuil, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Ensaios sobre Brecht.** São Paulo: Boitempo., 2017.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BEZACE, Didier. **Un espace de liberté et d'imaginaire.** (entretien avec Sylvie Roques). Disponível em: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2008_num_83_1_2482. Acesso em: 11 mai. 2025.

BIET, Christian. **Droit, littérature, théâtre** : la fiction du jugement commun. *Raisons Politiques*, n. 27, p. 91-110, 2007. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2007-3-page-91.htm>. Acesso em: 11 jul. 2024.

BOAL, Augusto. **O teatro do oprimido e outras poéticas políticas.** 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o teatro.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CÂNDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CARVALHO, Kildare Gonçalves. **Os direitos humanos no tempo e no espaço.** Brasília: Brasília Jurídica, 1998.

CÉSAIRE, Aimé. **Uma temporada no Congo.** Tradução de João Vicente, Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani e Maria da Glória Magalhães dos Reis. São Paulo: Temporal, 2022.

CÉSAIRE, Aimé. **Caderno de um retorno ao país natal.** Tradução de Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COMPARATO, Fábio Konder. **A afirmação histórica dos direitos humanos.** 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Saraiva, 2001.

CORREIA, Rosana de Araújo. **Esthétique du camouflage : la créolisation comme procédé poétique dans l'œuvre dramaturgique de Gustave Akakpo.** Tese (doutorado em literatura) - Faculdade de Letras, Universidade de Brasília, 2021.

De Sousa Nascimento Barbosa, Danilo. **A formação de professores-a-s de francês língua de integração e inserção (FL2) dentro de contextos multiculturais a partir da representatividade do imigrante na obra teatral “Même les chevaliers tombent dans l'oubli”.** Dissertação (Mestrado em literatura) - Faculdade de Letras, Universidade de Brasília, 2020.

DIVER, Alice. **Social Justice Tropes in Law and Literature : Rights Narratives, Legal Fiction, and (Un)Writable Wrongs ?** Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/s10991-023-09351-9>. Acesso em: 22 fev. 2025.

DORT, Bernard. **Théâtres - essais.** Saint-Amand-Montrond: Éditions du Seuil, 2001.

DUPLAT, Catherine. Droit et littérature: des liaisons dangereuses ? **Bulletin des Bibliothèques de France (BBF)**, n. 5, p. 25-31, 2011. Disponível em : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2011-05-0112-012>. Acesso em: 22 mai. 2025.

FIGUEIRÊDO, Edilane. **Beecher Stowe E Jorge Amado - Da Cabana Ao Trapiche: Uma Visão Jusliterária Da Injustiça Social.** 2011. 133f. Dissertação (Mestrado em literatura e Interculturalidade) - Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2011.

GOMES DA SILVA, Ricardo César. **Processo colaborativo em diálogo com o teatro político e suas estéticas na construção do espetáculo “Alvo”.** Dissertação (Mestrado – Mestrado em Artes) - Faculdade de Artes, Universidade de Brasília, 2020.

HEPP, Camila. **O princípio da autodeterminação dos povos e sua aplicação aos palestinos.** Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2014. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/40400>. Acesso em: 22 ago. 2024.

HARRIS, Rodney E. **L'humanisme dans le théâtre d'Aimé Césaire.** Ottawa: Éditions Naaman, 1973.

HERKENHOFF, João Baptista. **Curso de direitos humanos.** v. 1. São Paulo: Acadêmica, 1994.

HEZAM, Abdulrahman. **Human Rights through Literature:** A Proposed Course for Students of Department of English, Faculty of Arts, Taiz University, Yemen. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.arcjournals.org/pdfs/ijsell/v4-i7/7.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2025.

HU, Chunxi. **Law and Literature:** Exploring the intersection of two fields. Central South University of Forestry and Technology, 2023. Disponível em: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=4382557. Acesso em: 26 fev. 2025.

HUBERT, Marie. **Les grandes théories du théâtre.** Paris: Armand Colin, 2008.

HUNT, Lynn. **A invenção dos direitos humanos.** Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JÚNIOR, Neurivaldo Pedroso e JÚNIOR, Lúcio Flávio Rocha. Sob a égide da interdisciplinariedade: as relações entre literatura e direito. **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, volume 25, número 45, p. 171-190, jan/jul, 2024. Disponível em: <https://seer.uniacademia.edu.br/index.php/verboDeMinas/article/view/4059/0>. Acesso em: 25 mai. 2025.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht na pós-modernidade.** Editora Perspectiva. São Paulo, 2001.

LEME, Viviane Moreira. **A concepção de tragédia moderna em “The Crucible” e “A View from the Bridge” de Arthur Miller.** São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

LÍRIO, Gabriela. Piscator e Brecht: Imagens do teatro político. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**. Rio de Janeiro – RJ, Número 51, 2021.1, p. 97-111. Disponível em: <https://publicacoes.unigranrio.edu.br/reihm/article/view/6992>. Acesso em: 04 mai. 2025.

LUÑO, Antonio Enrique Pérez. **Derechos humanos, Estado de derecho y Constitución.** 10. ed. Madrid: Tecnos, 2010.

MAGALHÃES DOS REIS, Maria da Glória. **Dramaturgias contemporâneas da África Subsaariana: Koffi Kwajulé e Gustave Akakpol.** In: Ferreira, A. M; Reis, M.G.M; Brito, T.C. (org). Crítica e Tradução do Exílio: Ensaios e Experiências. Editora Imprensa Universitária UFG. Goiânia. 2017.

MALELA, Buata. Les enjeux de la figuration de Lumumba. **Mouvements**, n. 3, 2007. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2007-3-page-130.htm>. Acesso em: 08 ago. 2024.

MASCARO, Laura Degaspere Monte. **The role of Literature in promoting and effecting Human Rights.** Disponível em: <https://vlex.com.br/vid/the-role-of-literature-863711528>. Acesso em: 26/02/2025.

MAZZUOLI, Valério de Oliveira. **Curso de direitos humanos.** Editora Forense. 2019.

MÉDÉHOUÉGNON, Pierre. **Le théâtre francophone de l'Afrique de l'ouest.** CAAREC Éditions, 2010.

MIRANDA, Jorge. **Manual de direito constitucional.** Tomo IV. Coimbra: Coimbra Editora, 1998.

MORAES, Alexandre de. **Direitos humanos fundamentais: teoria geral.** São Paulo: Atlas, 2017.

NETTER, Marie-Laurence. **Le théâtre pendant la Révolution, entre liberté et propagande.** Disponível em: <https://shs.cairn.info/revue-hegel-2015-4-page-316?lang=fr>. Hegel Vol. 5 N° 4-2015. Acesso em: 25 mai. 2025.

NIKOLAIDIS, Charilaos. The poetry of human rights. **Human Rights Law Review**, v. 22, n. 2, p. 289–305, 2022. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17521483.2022.2096766>. Acesso em: 01 fev. 2025

OST, François. **Raconter la loi : aux sources de l'imaginaire juridique.** Paris: Odile Jacob, 2004.

OST, François. Droit et littérature : variété d'un champ, fécondité d'une approche. **Revue Thémis**, v. 49, n. 1, p. 21-45, 2015. Disponível em: <https://ssl.editionsthemis.com>. Acesso em: 12 jul. 2024.

OWUSU-SARPONG, Albert. **Le temps historique dans l'oeuvre théâtrale d'Aimé Césaire.** L'Harmattan, 2002, Paris.

PARKER, Ariel. **Pour un théâtre nègre : La réécriture de l'histoire et la représentation théâtrale dans Une Tempête et Une Saison au Congo d'Aimé Césaire**, 2014. *Senior Theses, Projects, and Awards.* 838. Disponível em: <https://works.swarthmore.edu/theses/838>. Acesso em 20 jun. 2025.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** 3ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

PIOVESAN, Flávia. **Direitos humanos e o Direito Constitucional Internacional.** Editora Saraiva. 2013.

PISCATOR, Erwin. **O teatro político.** Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PLANA, Muriel. **Théâtre Politique. Modèles et Concepts.** Paris : Orizons, 2014.

PLANA, Muriel. **Théâtre Politique. Pour un Théâtre Politique Contemporain.** Tome II. Paris : Orizons, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **Le spectateur émancipé.** Paris: La Fabrique Éditions, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introduction aux grandes théories du théâtre.** Paris: Nathan/HER, 2000.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico.** Organização e notas de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SALMEIRÃO, Carlos. **Da constitucionalidade do princípio da fraternidade.** 2021. Disponível em: <https://www.migalhas.com.br/depeso/345248/da-constitucionalidade-do-princípio-da-fraternidade>. Acesso em: 28 ago. 2024.

SANTOS, Silvana Maria Pantoja. **Direito e literatura:** perspectiva transdisciplinar na abordagem de temas sociais e jurídicos. Disponível em: <https://periodicos.set.edu.br/direito/article/view/156>. Acesso em: 01 mai. 2025.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo.** Tradução de André Telles. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno.** São Paulo: Perspectiva, 2017.

STADLER, Thiago David., KRACHENSKI, Naiara. História, colonialismo, epistemologia: Aimé Césaire, Frantz Fanon e o pensamento decolonial. **Revista Estudos Libertários (REL)**, UFRJ, Vol 1. p. 1. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/estudoslibertarios/article/view/20633>. Acesso em: 16 mai. 2024.

STEINMETZ, Wilson Antônio. **Direitos fundamentais:** comentários ao artigo 5º da Constituição Federal de 1988. 1. ed. Londrina: Editora Thoth, 2022.

TOUMSON, Roger. Aimé Césaire dramaturge : le théâtre comme nécessité. **Cahiers de l'Association internationale des études francaises**, 1994, n°46. Disponível em : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1994_num_46_1_1843. Acesso em: 22 jun. 2024.

TOUSSAINT LOUVERTURE – LA RÉVOLUTION FRANÇAISE ET LE PROBLÈME COLONIAL. Sinopse. Présence africaine. Disponível em : <https://www.presenceafricaine.com/livres-histoire-politique-afrique-caraibes/644-toussaint-louverture-9782708703971.html>. Acesso em: 14 out. 2025.

TSCHERNE, Milca. O Teatro político e suas repercussões na forma dramática do século XX. **Revista Línguas e Letras**. vol. 6 nº 10, 1º sem. 2005, São Paulo – SP, p. 101-114. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/783>. Acesso em: 22 jun. 2025.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama moderno 1880-1950**. São Paulo: Cosac naify, 2001.

TURHALLI, Zeynep. **Théâtre et droits humains**: la sensibilisation par la scène. Paris: L'Harmattan, 2016.

USHIGASAKI PINHEIRO, Kimiko. **Educação literária com teatro**: leitura cênica do travesseiro dos sonhos uma peça das peças do nô moderno de Yukio Mishima. Tese (doutorado – doutorado em literatura) - Faculdade de Letras, Universidade de Brasília, 2020.

VERGÈS, François. **Nègre je suis, nègre je resterai** – Aimé Césaire. Entretiens avec François Vergès. Paris : Éditions Albin Michel S.A., 2005.

WEISBERG, Richard. **Poethics and other strategies of law and literature**. New York: Columbia University Press, 1992.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ZISMAN, Célia Rosenthal. **O Princípio da Dignidade da Pessoa Humana: Estudos de direito Constitucional**. São Paulo: IOB Thomson, 2005.

ZOGHBI, Samir. **Dimensões dos direitos fundamentais: teoria geral dos direitos fundamentais**. 2019. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/artigos/dimensoes-dos-direitos-fundamentais/499244953>. Acesso em: 29 ago. 2024.

YAMAUTI, Nilson Nobuaki. Literatura e Sociedade: a barbárie resultante da ausência de um Estado Democrático de direito no mundo de Augusto Matraga. **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, vol. 27, núm. 2, 2005, pp. 203. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.redalyc.org/pdf/3073/307324855009.pdf>. Acesso em 10 mar. 2024.

YOUNG-HYUN, Song ; HYE-KYOUNG, Lee. **The Interrelationship of the Arts and Human Rights**. Disponível em: <https://indjst.org/articles/the-interrelationship-of-the-arts-and-human-rights>. Acesso em: 01 fev. 2025.