



RDL

REDE BRASILEIRA
DIREITO E LITERATURA

**JUSTIÇA: NOTAS À MARGEM DA OBRA DE
FRIEDRICH DÜRRENMATT (COM ESPECIAL
REFERÊNCIA À NOVELA *A PANE*)**

MARIA PINA FERSINI¹

TRADUZIDO POR ANDRÉ KARAM TRINDADE

RESUMO: Levando em conta a capacidade de que dispõe a literatura em relação à projeção de sentido jurídico para alimentar a *memória involuntária do direito*, o presente trabalho propõe uma reflexão em torno da ideia de justiça trazida pela narrativa de Friedrich Dürrenmatt, com a pretensão de demonstrar como suas obras oferecem uma imagem da justiça estatal alheia ao cânone jurídico, porém não por isso menos verdadeira. Nesse sentido, o trabalho analisa as principais obras de Dürrenmatt que abordam o tema da justiça, reservando especial atenção à *Pane*, novela em que, por meio da alegoria do banquete, torna-se visível o caráter orgânico e a antiga lógica do sacrifício que caracterizam o sistema judicial moderno.

PALAVRAS-CHAVE: justiça; Dürrenmatt; *A pane*; sacrifício; memória involuntária do direito.

¹ Doutora em Ciências Jurídicas e Sociais (Málaga/Firenze). Professora Substituta Interina de Filosofia e Teoria do Direito da Faculdade de Direito da Universidad de Málaga (Espanha). Credenciada como Professora Assistente Doutora. Málaga (Espanha). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6974-0742> E-mail: fersinimariapina@uma.es

«somente no ato do anúncio da sentença, que fazia do réu um condenado, é que se consagrava a espada da justiça»

(Dürrenmatt, 2020, p. 99, traduzido)

1 PREMISSA

Em repetidas ocasiões, sustentei a tese segundo a qual não se pode entender o Direito somente a partir do estudo dos materiais produzidos pelo próprio direito e pela ciência jurídica.

Uma adequada compreensão do fenômeno jurídico, cuja complexidade alcançou níveis impensáveis nas sociedades contemporâneas, inclusive para os juristas modernos, não pode prescindir, hoje em dia, de um olhar *extramuros*.

Qualquer análise do Direito atual levada a cabo como exercício meramente introspectivo está destinada a sucumbir diante dos desafios da sociedade mundial – uma sociedade que se apresenta como plural, descentralizada e composta por sistemas que experimentam ritmos exaustivos de interações; sobretudo, uma sociedade constantemente à beira do colapso, mas que não colapsa, e sim se alimenta de suas disfunções, conflitos e inseguranças para produzir novas ordens.

É compreensível que o Direito dessa sociedade, entendido como fenômeno poliédrico, demande ser observado desde distintas perspectivas. Por isso, o exercício de observação que se desenvolve nestas páginas, se não questiona a validade nem a necessidade de um estudo jurídico dogmático, afasta-se dele e procura ensaiar uma análise do Direito a partir de um viés alternativo, baseado no emprego de um material literário que qualifico de *memória involuntária do direito*.

2 UM EXERCÍCIO DE MEMÓRIA INVOLUNTÁRIA DO DIREITO

Por volta do ano de 2016, em razão de um seminário que homenageou o escritor húngaro Imre Kertész, organizado pela *Cátedra Abierta de Derecho y Literatura* da Universidade de Málaga, cujo diretor

à época era o professor José Calvo González, utilizei as expressões *memória voluntária* e *memória involuntária do direito*, com o propósito de significar, respectivamente, a acumulação de saber jurídico que o Direito realiza (de forma voluntária e oficial) em um processo de autopoiese baseado na produção e emprego de seu próprio material; e a sedimentação de saber que a literatura, certa literatura, torna possível a respeito do Direito, ao abordar, de forma direta ou indireta, questões jurídicas fundamentais².

Ao dizer que proponho, aqui, um exercício de *memória involuntária de direito*, pretendo anunciar duas coisas: primeira, desde um ponto de vista metodológico, a distância que separa este trabalho das formas tradicionais de conhecimento da realidade jurídica – aspecto que, de certo modo, pode constituir uma vantagem, mas também uma inevitável limitação –; segunda, desde o duplo ponto de vista do objeto e do objetivo de sua análise, o emprego de material literário com projeção de sentido jurídico – especificamente, a obra do escritor suíço Friedrich Dürrenmatt – para discutir a mais controversa das questões jurídicas, ou seja, a Justiça.

Portanto, as linhas que seguem podem ser lidas como uma investigação em torno do arcano da Justiça, a partir do aparato conceitual oferecido por Dürrenmatt.

3 «SOU UM DIAGNOSTICADOR, NÃO UM TERAPEUTA»: DÜRRENMATT E O *THEATRUM MUNDI*

Antes de analisar a visão de justiça projetada por Friedrich Dürrenmatt, considero oportuno fixar alguns dados relativos à sua biografia e produção literária, já que do esclarecimento do autor depende o correto entendimento da lógica que atravessa todo o discurso dürrenmattiano e que repercute, inevitavelmente, sobre sua concepção do justo.

² Um esclarecimento do conceito de *memória involuntária do direito* encontra-se em meu texto: *La memoria “involontaria” del diritto*, apresentado na XVI Edición de las Jornadas Tridentinas de Retórica e no VII Convenio Nacional de la Sociedad Italiana de Derecho y Literatura. Disponível em: <http://www.officinasedici.org/2016/06/20/la-memoria-involontaria-del-diritto-moderno-nella-narrativa-kafka/>.

Artista versátil desde a tenra idade, Dürrenmatt tornou-se conhecido, na Suíça dos meados do século XX, como pintor, dramaturgo e escritor de histórias e romances policiais *sui generis*. Ele estuda e adere a teorias sobre o teatro épico de Bertolt Brecht, com quem, todavia, polemiza a respeito da função da obra teatral:

Was mich von Brecht trennt: Er glaubt an eine Welt, die veränderbar ist, nach dem Motto: richtige Wissenschaft – richtige Politik – richtige Menschen. Nun ist weder der Mensch noch die Wissenschaft, noch die Politik. Die Welt verändert sich durch den Menschen, aber der Mensch verändert sich nicht und fällt der durch ihn veränderten Welt zum Opfer³. (Dürrenmatt, 1996, p. 316).

Eis, aqui, a profunda diferença entre o *Lehrstück*, o drama didático de Brecht, baseado na argumentação ideológica e em uma ideia de cenário como instituição pedagógica, e o *theatrum mundi* de Dürrenmatt, fundado sobre uma matriz filosófico-epistemológica, com a finalidade de representar a realidade em sua essência labiríntica, sem fazê-la passar pelo filtro de uma determinada ideologia ordenadora (Arnold, 2002, p. XIII).

Como recorda Arnold, a distância entre Dürrenmatt e Brecht reside no distinto modo como cada um deles aproxima-se da realidade. Uma anedota sobre a amizade que tiveram revela isso com uma ironia esclarecedora. Durante um encontro que ocorreu em Zurique, no início dos anos 50, Brecht – cujos companheiros da *Berliner Ensemble* costumavam chamar “o grande fumante” devido à sua paixão pelos charutos brasileiros, de cor escura – zombou do hábito de um amigo de fumar charutos cubanos, de cor clara, acrescentando algo como “você viu que cigarros fortes eu fumo, apesar do meu coração fraco?” Com isso, deixando subentendida sua posição sobre os charutos, Dürrenmatt restou obrigado a demonstrar que seu tabaco possuía quantidades de nicotina e alcatrão consideravelmente mais altas que o brasileiro (Arnold, 2002, p. XIII-XIV).

³ “O que me separa de Brecht: ele acredita em um mundo que pode ser mudado, segundo o lema: ciência certa – política certa – pessoas certas. Ocorre que não é o homem, nem ciência, nem política. O mundo muda por meio do homem, mas o homem não muda e é vítima do mundo que ele muda” (traduzido do espanhol).

Sua explicação, disse Arnold, baseava-se em dados técnicos expostos com tamanha precisão científica que Brecht ficou em uma posição ruim, não apenas porque suas afirmações vinham sendo desmentidas por argumentos de autoridade, mas também porque – e esse é o dado sobre o qual deveríamos refletir – o episódio marcava uma diferença entre sua forma de se aproximar à realidade, um tanto ingênua, confiante e idealista, enquanto a maneira de Dürrenmatt revelava-se cética e protestante, dirigida não à busca de fórmula para a cura dos males do mundo, e sim para o diagnóstico deles, já que, como costumava afirmar, o importante não é mudar o mundo, mas ter consciência dele (Dürrenmatt, 2000, p. 68).

Arnold resume, assim, a mensagem que aquele encontro público entre Dürrenmatt e Brecht produziu no auditório: o primeiro sabia o que dizia, enquanto o segundo acreditava no que dizia (Arnold, 2002, p. XIV).

Registre-se que esse fato não desmerece, de nenhum modo, Brecht ou sua obra. Aliás tampouco Dürrenmatt pensou nisso quando, em várias ocasiões, comparou seu teatro ao do dramaturgo alemão. O episódio relatado somente serve para demonstrar a maneira como Dürrenmatt entendia a arte em sua vertente teatral e trabalhava com ela.

Seria possível alguém objetar e alegar que, nesse caso, poderia ter se recorrido a outro material, como, por exemplo, os ensaios, as entrevistas e declarações públicas em que Dürrenmatt pode manifestar abertamente a mecânica de seu teatro. Todavia, uma crítica desse tipo seria infundada, já que ele sempre se esquivou de formular sua própria teoria teatral. Quem leu seus *Gespräche (Conversas)*, sabe que ele respondia sempre da mesma forma a pergunta sobre por que escrevia: “para sustentar a mim e a minha família ou para fazer as pessoas rirem e, não menos importante, para também para irritá-las” (Dürrenmatt, 2000, p. 75).

Assim, o que se pode dizer sobre sua maneira de viver o teatro, e fazê-lo, passa necessariamente pelo crivo da comparação que ele mesmo faz entre sua dramaturgia e a de sua principal referência. O que resta por trás desse gesto depurador é a ideia de um teatro que pode interpretar o mundo e talvez mudá-lo, mas a mudança – no sentido de uma transformação para melhor – não é sua função. O teatro não deve edificar o mundo, mas imaginá-lo, oferecer uma *Weltbild (visão de mundo)*.

Essa ideia de teatro e, de uma maneira geral, da arte, como laboratório onde se pode retratar novos símiles de uma mutável realidade, individual e social (e não como um campo de batalhas teóricas ou uma sala de aula para doutrinação), permeia toda a produção literária de Dürrenmatt e se materializa por meio do paradoxo, considerado a única figura experiencial, conceptual e linguística, capaz de representar as contradições constitutivas do ser humano e dos diferentes poderes – político, econômico, científico etc. – que organizam sua ação.

A meu ver, a razão pela qual Dürrenmatt recorre ao paradoxo como ângulo privilegiado para observar a realidade está na natureza do mundo e na maneira pela qual o homem lida com ela. O mundo não tem sentido. O mundo é o caos. E é precisamente essa condição originária o que legitima todos os esforços humanos empregados para torná-lo um lugar habitável. Porém a experiência ensina, diz Dürrenmatt, que quanto mais os homens procedem de forma planejada, mais eficaz será o azar em surpreendê-los (Spedicato, 2004, p. 8).

Evidentemente, esse movimento ancestral e circular, em virtude do qual uma nova ordem produz sempre nova desordem, sugere uma aproximação dos grandes sistemas – da política, do direito, da religião, da própria arte – com certa cautela ou ironia, que, para Dürrenmatt, é o mesmo, quer dizer, não com a postura do homem de fé, mas com o ceticismo típico de quem busca entender algo de seu tempo.

Como afirmou San León Jiménez, a ironia e o espírito crítico, aos quais apela Dürrenmatt, não devem ser interpretados em um sentido derrotista, “e sim como um alerta a respeito daqueles problemas e conflitos da humanidade que somente podem ser solucionados por meio da racionalidade e bom senso” (San León Jiménez, 2015, p. 42) e que, justamente por isso, exigem constante monitoramento, a fim de controlar o que está sob o véu daquilo se constrói em cada época como razão ou opinião compartilhada.

O olhar incrédulo e sarcástico não implica, portanto, um adeus à razão, mas sim uma forma de raciocinar com ela, de forçá-la a ver seus limites e a sair da prisão que ela mesma constrói quando pretende ser infalível. Nesse sentido, Albasini tem falado sobre a possibilidade de vislumbrar na narrativa de Dürrenmatt uma espécie de "liberalismo

iluminista", ainda que inarticulado e desprovido de contornos definidos, levando a substituir a velha razão absoluta, que intentava ser a detentora da verdade como critério imutável, por uma razão falível, empenhada em eliminar os erros cometidos por ela e em resolver os novos problemas gerados pelas soluções dos antigos (Albasini, 2002, p. 86).

Essa concepção de *razão racionante* – que também poderíamos definir como itinerante, uma vez que renuncia ao seu centro, à sua sede, para circular livremente na sociedade e instituir microordens que não respondem a uma macroordem superior e inquestionável – estrutura-se sobre dois postulados: (i) existem diversos sistemas de pensamento na sociedade; (ii) cada um deles possui uma verdade intrínseca e uma legitimidade próprias, dentro de todos os outros sistemas de pensamento (Dürrenmatt, 1989, p. 160).

Essas premissas constituem, para a razão falível, uma bem-aventurança e, ao mesmo tempo, uma ameaça, visto que a tolerância de distintos sistemas de pensamento, de um lado, favorece o prosperar de cada um deles, a partir da convicção de que somente uma visão plural permite atingir níveis mais elevados de verdade, justiça e liberdade; porém, de outro, alimenta a suspeita recíproca do erro.

Segundo Dürrenmatt, esse paradoxo do teatro humano é o preço que o homem da modernidade tardia – o homem que rompeu a unidade da razão e desconstruiu o mito de uma sociedade justa, livre e igualitária – deve pagar para alcançar uma sociedade sempre mais justa, mais livre e mais igualitária. Nesse “mais” estão contidas tanto a promessa de justiça, liberdade e igualdade, quanto a precariedade de sua realização, que rapidamente se torna consumação.

Dürrenmatt compreendeu bem que o presente (seu presente que, em certa medida, ainda é o nosso) segue à deriva, atrelado a um paradoxo; e, que, portanto, se a escrita pretende reproduzir seu entendimento, supondo que tenha entendido alguma coisa, não se pode prescindir dos paradoxos⁴. Em *A promessa*, isso aparece muito claramente:

⁴ Sobre a condição paradoxal da existência e do mundo, assim como o recurso ao grotesco na obra de Dürrenmatt para torná-la visível, merece destaque o trabalho desenvolvido por Massimiliano Orazi (2013).

Nosso entendimento ilumina o mundo apenas de um jeito escasso. Na zona cinzenta de suas fronteiras, reside tudo o que é paradoxal. Evitemos aceitar esses espectros de forma autônoma, como se estivessem abrigados fora da mente humana, ou, ainda pior, não cometamos o erro de observá-los como erro evitável que poderia nos seduzir, executar o mundo em uma espécie de moral desafiadora, não empreendamos a tentativa de realizar um panorama racional irretocável, pois exatamente essa perfeição irretocável seria sua mentira fatal e um sinal da mais terrível cegueira (Dürrenmatt, 2019, p. 137).

Decidido a não cair na cegueira da razão absoluta, a aproximar-se da complexidade do mundo e a transportar o leitor para as contradições de sua existência e dos sistemas que organizam sua vida em comunidade, Dürrenmatt cria o *paradoxe Handlung* (enredo paradoxal), baseado em acontecimentos grotescos que, constantemente, quebram o equilíbrio lógico da narrativa e obrigam o leitor a aceitar a veracidade da reconstrução de fatos que, na leitura de algumas linhas acima, lhe parecia insensata, infundada ou, pelo menos, improvável, excetuando quando, ao ler umas linhas adiante, volta a duvidar de sua razoabilidade.

Conforme Spedicato, o enredo paradoxal coloca em cena a realidade ou, mais precisamente, a experiência histórica e, junto com ela, a noção lógico-científica que, na atualidade, temos da realidade, como uma rede de determinações em que, a cada instante, pode sobrevir a laceração do imprevisto (Spedicato, 2004, p. 8).

O leitor é submetido a uma intensa atividade cerebral em que o contínuo emergir de possibilidades de verdade – que, ao mesmo tempo, podem ser também possibilidades de mentiras – força um aprendizado rizomático, nas palavras de Deleuze e Guattari, ou seja, produz um conhecimento que não segue as tradicionais epistemologias arbóreas ou hierárquicas, baseadas na premissa segundo a qual existem enunciados primários necessariamente verdadeiros, a partir dos quais se podem formular, mediante inferências lógicas, enunciados que reproduzem, progressivamente, o valor de verdade dos enunciados básicos. Ao contrário, usa um modelo acêntrico, em que qualquer ponto se conecta com qualquer outro ponto, de tal maneira que o saber, “sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e

saídas, com suas linhas de fuga”, é o resultado da influência recíproca de todos os pontos⁵.

Esse aprendizado rizomático, consequência dos escândalos que se produzem nos enredos tramados por Dürrenmatt, permite questionar comportamentos e raciocínios sem cair nas armadilhas do dogmatismo, ao mesmo tempo que alimenta uma utopia racional e desiludida, desprovida de qualquer crença em fins predeterminados e em chaves universais quiméricas capazes de remover os males do mundo, mas baseada no compromisso de quem se dispõe a fazer sua parte, com bravura e firmeza, aqui e agora, honrando a perfectibilidade de nossas instituições (Albasini, 2002).

É significativa, nesse sentido, a mensagem contida em *Hércules e o estábulo de Áugias*⁶, o drama que narra a versão não oficial do quinto trabalho de Hércules. Após receber uma carta de Áugias, rei de Élide, que lhe pede para remover os gigantescos acúmulos de estrume que cobrem o país, Hércules recusa o encargo, num primeiro momento, indignado pela insolência da demanda. Todavia, num segundo momento, por causa das dívidas contraídas nos últimos anos, aceita a empreitada. Assim, ele

⁵ Sobre o conceito de rizoma, Deleuze e Guatari (1966, p. 33-34), para quem “diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. Ele não é o Uno que se torna dois, nem mesmo que se tornaria diretamente três, quatro ou cinco etc. Ele não é um múltiplo que deriva do Uno, nem ao qual o Uno se acrescentaria (n+1). Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades lineares a n dimensões, sem sujeito nem objeto, exibíveis num plano de consistência e do qual o Uno é sempre subtraído (n-1). Uma tal multiplicidade não varia suas dimensões sem mudar de natureza nela mesma e se metamorfosear. Oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza. Não se deve confundir tais linhas ou lineamentos com linhagens de tipo arborescente, que são somente ligações localizáveis entre pontos e posições. Oposto à árvore, o rizoma não é objeto de reprodução: nem reprodução externa como árvore imagem, nem reprodução interna como a estrutura-árvore. O rizoma é uma antigenealogia. É uma memória curta ou uma antimemória. O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. Oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga”.

⁶ Nota do Tradutor: O título original é *Herkules und der Stall des Augias* (1954). Essa obra não foi traduzida para a língua portuguesa.

dirige-se a Élide e pensa no plano que, em breve, deveria colocar em prática para devolver o país ao seu antigo esplendor. Porém, ao chegar no destino e apresentar sua proposta, vê a execução do plano adiada, dia após dia, em face da incapacidade do parlamento em aprovar seu projeto. No momento em que fica claro que a classe política de Élide não chegará a nenhum acordo e em que Hércules está determinado a deixar o país, ele recebe outra carta. Seu remetente é o rei de Estinfália, que lhe propõe a retirada de sua terra dos excrementos das harpias.

Então, ao perceber nisso uma oportunidade para executar seu plano, Hércules foge de Élide rumo à Estinfália. No último diálogo da peça, após a partida de Hércules, Áugias tem a seguinte conversa com seu filho Fileu:

Fileu: Pai, por acaso a vida tem algum sentido em meio a todo esse esterco?

Áugias: Bem, venha ver meu jardim [...] O esterco tornou-se terra. Terra boa.

Fileu: Já não te entendo, pai.

Áugias: Eu sou um político, meu filho, não um herói; e a política não faz milagres. Ela é tão fraca quanto os próprios homens, uma simples imagem de sua fragilidade, sempre destinada a novos fracassos. Nunca faz o bem, mas apenas o que nós fazemos. E eu tenho feito o bem. Transformei esterco em húmus.

Vivemos tempos difíceis, em que pouco pode ser feito pelo mundo, porém devemos fazer, pelo menos, esse pouco: a nossa parte. Você não pode ter a graça de que nosso mundo veja a luz, mas pode criar as condições para que a graça – se vier – encontre em você um espelho puro para sua luz.

Que seja teu este jardim. Não o despreze. Seja como ele: transforme o grosseiro. Você também dá frutos. Atreva-se a viver, e a viver aqui, no meio desta terra selvagem e irregular, não como uma pessoa satisfeita, mas como um insatisfeito, que segue cultivando sua insatisfação e, assim, muda as coisas com o tempo. Esse é o ato heróico que gostaria que você tivesse, meu filho, esse é o trabalho de Hércules que queria colocar sobre teus ombros” (Dürrenmatt, 1973, p. 118-122, traduzido).

A imagem contraditória de um jardim – que é, ao mesmo tempo, belo e triste, obra do bem e da renúncia de transformar a própria ideia de bem em projeto de escala global ou simplesmente estatal – contempla toda a complexidade da visão política de Dürrenmatt, uma visão que apenas em raras ocasiões foi compreendida e adequadamente analisada em sua totalidade pelos críticos.

Nesse sentido, sem qualquer pretensão de exaurimento, destaca-se a crítica que José Monleón, publicada na seção *Arte, Letras, Espetáculos* da

revista *Triunfo*, por ocasião da estreia no teatro *Arniches*, em Madrid, de uma das peças do escritor bernense com mais implicações políticas: *O casamento do Sr. Mississippi*. Nessa comédia, que de cômico tem muito pouco, os protagonistas – partidários de ideias absolutas como a lei mosaica, o comunismo e o quixotismo, com as quais pretendem mudar o mundo – acabam sendo enganados pelo próprio mundo, representado pela bela e instável Anastasia, eterno presente, diz Dürrenmatt, que se recusa a ser mudado.

Segundo Monleón, as caricaturas risíveis das três posições conflitantes tornam impossível determinar o que, exatamente, o autor queria fazer com essa obra: se “ridicularizar o messianismo” e, em geral, “a ingenuidade dos radicalismos”; se salvar as possibilidades de uma interpretação mais racional e mais lúcida da sociedade”; ou, ainda, se condenar “igualmente loucos e sãos, considerando as personagens da obra como encarnações globais dos dilemas políticos de nosso tempo” (Monleón, 1973, p. 53-54).

Porém, continua Monleón, apesar dessa indecisão entre um Dürrenmatt crítico e um fatalista, radicalmente convencido da estupidez de toda ação política, não se pode deixar de reconhecer as rupturas e os deliberados saltos no tempo que marcam suas obras, o mérito de uma imaginação que nunca busca os efeitos cômicos em si, mas sim a expressão precisa de ideias que, em seu perfeccionismo, acabam sendo cômicas.

Como sugeriu Óscar Lafontaine, em 1989, ao dismantelar o mito de um Dürrenmatt-escritor apolítico e, no seu lugar, propor a ideia de um *Dürrenmatt-politischer Diagnostiker* – em sintonia com a forma como o escritor suíço se definia: *Ich bin Diagnostiker, nicht Therapeut (eu sou um diagnosticador, não um terapeuta)* –, não se pode ler sua obra esperando encontrar nela programas executáveis para moldar a realidade. Não há nada parecido nela. Sua lição não está em como mudar o mundo, mas sim em ver como o mundo muda, como as ideologias são feitas com o poder e preparam, para si e para os que virão, catástrofes de proporções incomensuráveis.

4 O INTERESSE PELAS QUESTÕES FUNDAMENTAIS DO DIREITO

O trabalho de *diagnosis*, atento, analítico, preciso como o corte de um bisturi, que caracteriza toda a obra de Dürrenmatt, produz um particular interesse nos juristas, sobretudo quando envolve questões jurídicas controversas como igualdade, liberdade, verdade e justiça⁷.

É revelador, nesse sentido, o apólogo que narra a absurda utopia de Procusto, o gigante que queria eliminar as diferenças existentes entre os habitantes de uma pequena região no monte Korydallos com uma prática de justiça muito discutível.

Consoante o mito, naquela terra viviam gigantes e pessoas de estatura normal, sendo que os maiores subjugavam os menores. Procusto foi o “primeiro político ideológico”, como define Dürrenmatt, porque decide construir dois leitos: um para os gigantes e outro para os não-gigantes. No primeiro, ele deita os não-gigantes e os estica até que seu corpo não alcance a largura da cama. No segundo, ele deita os gigantes e corta suas pernas. Quando Atena o interpela para prestar contas de seus atos, ele alega que a desigualdade entre os seres humanos o preocupa muito, pois todos os homens, segundo a justiça, devem ser iguais; e, para eliminar a desigualdade entre os habitantes de Korydallos, não basta converter os gigantes em não gigantes cortando-lhes as pernas, uma vez que isso causaria uma nova desigualdade: não-gigantes e não-gigantes deficientes. Tampouco basta transformar não-gigantes em gigantes porque o resultado alcançado é o mesmo, com a única variante de que, nesse caso, a deficiência afetaria o grupo contrário. Portanto, conclui Procusto, o único modo de tornar todos os homens iguais é cortar os gigantes e esticar os não-gigantes. Assim, a dupla desigualdade originária, de natureza e de ação, será definitivamente nivelada: todos serão gigantes e deficientes.

Do ponto de vista puramente lógico, o raciocínio de Procusto faz sentido. Entretanto, como sublinha Panella, acaba sendo invalidado por sua abstração, por sua vontade utópica absoluta, que se converta, na

⁷ O estudo de Voltaire de Freitas Michel e Marc Antoni Deitos (2019) oferece uma análise cuidadosa dos desvios da justiça que caracterizam os tribunais de Dürrenmatt. Em relação ao caráter paradoxal da justiça em Dürrenmatt, merece destaque o trabalho de Raffaele De Giorgi (2014).

prática, em uma tortura que se esgota em si mesma (Panella, 2014, p. 22). O que se conclui dessa fábula, em suma, é que os grandes ideais sucumbem quando fazem ouvidos moucos a outras razões. O trágico fim de Procusto – cuja cabeça cortada por Teseu apenas sabe dizer “mesmo assim, fui justo” e “eu não fiz mal a ninguém” – mostra que não é uma tarefa simples raciocinar com alguém que acredita estar absolutamente certo, sobretudo quando esse alguém dispõe do poder necessário para impor sua vontade (Dürrenmatt, 1980).

Como se sabe, o mito revisitado de Procusto não é a única obra de Dürrenmatt com projeção de sentido no campo jurídico. Destacam-se, nesse sentido, *O juiz e seu carrasco* (1950), *A visita da velha senhora* (1956), *A pane* (1956), *A promessa* (1958), *Justiça* (1985) e *Os dinossauros e a lei*⁸ (1992).

Três dessas obras adquirem particular importância em razão da problemática que nos interessa: *A visita da velha senhora*, *Justiça* e *A pane*. Todas elas abordam o tema da justiça, ainda que a partir de perspectivas bastante distintas.

Na primeira, a justiça vem associada à vingança justificada que uma velha senhora consegue exercitar em uma pequena cidade da Europa central. A velha senhora em questão é a Clara Zahanasian, cidadã de Gullen, que se tornou uma multimilionária. Ela abandonou o povoado onde nascera para tentar recomeçar sua vida em outro lugar, por causa da difamação que sofreu de seu ex-namorado, que a deixou grávida e, num julgamento público, corrompeu dois amigos seus para que mascarassem a paternidade, afirmando que também teriam mantido relações sexuais com ela.

Passados quarenta e cinco anos, ele retorna à sua cidade natal com um firme propósito: comprar a justiça. Ela não é mais a donzela desavisada e envergonhada de anos atrás que teve de suportar a injustiça estrutural de um sistema que considerava verdadeiras as imputações de dois homens bêbados e questionáveis as alegações de uma jovem grávida e repudiada. Clara sabe que, agora, com o dinheiro herdado de seu falecido marido, pode fazer justiça. Para isso, oferece a Gullen um bilhão

⁸ Nota do Tradutor: O título original é *Die Dinosaurier und das Gesetz* (1992). Essa obra também não está traduzida em língua portuguesa.

(quinhentos milhões para a cidade e outros quinhentos milhões para serem repartidos entre todas as famílias), com a única condição de que a injustiça cometida contra ela seja reparada mediante a morte de Alfred Elías, o responsável por sua desonra.

No princípio, escandalizados com a proposta de Clara, seus concidadãos recusam a oferta, porém, com o tempo e graças aos gestos altruístas que ela pratica, concordam em executar o senhor Elías. No primeiro dos dois comentários que acompanham a obra, Dürrenmatt escreve:

Claire Zachanassian stellt weder die Gerechtigkeit dar noch den Marshallplan oder gar die Apokalypse, sie sei nur das, was sie ist, die reichste Frau der Welt, durch ihr Vermögen in der Lage, wie eine Heldin der griechischen Tragödie zu handeln, absolut, grausam, wie Medea etwa. Sie kann es sich leisten. Die Dame hat Humor, das ist nicht zu übersehen, da sie Distanz zu den Menschen besitzt als zu einer käuflichen Ware, Distanz auch zu sich selber, eine seltsame Grazie ferner, einen böartigen Charme. Doch, da sie sich außerhalb der menschlichen Ordnung bewegt, ist sie etwas Unabänderliches, Starres geworden, ohne Entwicklung mehr, es sei denn die, zu versteinern, ein Götzenbild zu werden. Sie ist eine dichterische Erscheinung, auch ihr Gefolge, sogar die Eunuchen, die nicht realistisch unappetitlich mit Kastraten-Stimmen wiederzugeben sind, sondern unwirklich, märchenhaft, leise, gespensterhaft in ihrem pflanzenhaften Glück, Opfer einer totalen Rache, die logisch ist wie die Gesetzbücher der Urzeit. [...] Ist Claire Zachanassian unbewegt, eine Heldin, von Anfang an, wird ihr alter Geliebter erst zum Helden. Ein verschmierter Krämer, fällt er ihr zu Beginn ahnungslos zum Opfer; schuldig ist er der Meinung, das Leben hätte von selber alle Schuld getilgt; ein gedankenloses Mannsbild, ein einfacher Mann, dem langsam etwas aufgeht, durch Furcht, durch Entsetzen, etwas höchst Persönliches; an sich erlebt er die Gerechtigkeit, weil er seine Schuld erkennt, er wird groß durch sein Sterben (sein Tod ermangle nicht einer gewissen Monumentalität). Sein Tod ist sinnvoll und sinnlos zugleich. Sinnvoll allein wäre er im mythischen Reich einer antiken Polis, nun spielt sich die Geschichte in Güllen ab. In der Gegenwart⁹ (Dürrenmatt, 1985, p. 54-55).

⁹ “Clara Zahanasian não representa a justiça, nem o plano Marshall e tampouco o Apocalipse. Ela é apenas o que é: a mulher mais rica do mundo, que graças à sua fortuna pode atuar como uma heroína da antiga tragédia grega, de maneira cruel e absoluta, como Medéia, por exemplo. Ela pode se permitir isso. A senhora tem humor, não se pode esquecer, visto que mantém distância das pessoas como se fossem mercadorias, assim como também se distancia de si mesma. Além disso, ela tem uma graça estranha, um charme pérfido. No entanto, à medida que se move para fora da

Uma leitura superficial dessa tragicomédia, em parte sustentada pelas referências que Dürrenmatt faz aos episódios de vingança disseminados na tragédia grega, poderia induzir à ideia de que ela não faz a mais mínima alusão à administração da justiça contemporânea; que tudo o que poderia dizer sobre a justiça não é nada além da história, já superada, de um código primitivo baseado na lógica do acerto de contas.

Porém, se o objetivo de Dürrenmatt fosse simplesmente representar a estreita relação que existe nas sociedades primitivas entre a justiça e a violência, como ler, então, o esclarecimento final em que se afirma que “a história se passa em Güllen. E nos dias de hoje”? Penso que, ao justapor as ideias de vingança pública e justiça, Dürrenmatt buscou revelar, de alguma maneira, a afinidade existente entre o sacrifício e o processo, adiantando-se à linha argumentativa desenvolvida alguns anos mais tarde por Girard e Garapon, para quem o sacrifício e o processo – entendido como forma civilizada de administração da justiça que substitui o sacrifício – cumprem as mesmas funções simbólicas: pronunciar a última palavra sobre a vingança; eliminar ou isolar o infrator; permitir à sociedade reencontrar sua inocência (Girard, 1972; Garapon/Carbonnier, 1997).

Portanto, nos sistemas judiciais modernos, haveria um mecanismo sacrificial originário que, embora subestimado, representaria o verdadeiro propulsor de toda a máquina judiciária. Sem esse imperativo sacrificial, o processo e a justiça deixariam de ser uma necessidade.

A segunda obra, *Justiça*, fornece um olhar sobre a justiça administrada pelos juízes e questiona a capacidade do Poder Judiciário de

ordem humana, acaba se transformando em algo imutável, rígido, sem qualquer alteração, exceto a de petrificar-se, de converter-se em ídolo. Trata-se uma aparição poética. Assim como o é a sua comitiva, incluindo os eunucos, que não devem ser representados de forma realista e desagradável, com vozes castradas, mas como seres irrealis, fabulosos, silenciosos, espectrais em sua felicidade vegetativa, vítimas da vingança total, que é lógica como os códigos dos tempos primitivos [...] Se Clara Zahanasian é uma heroína imutável desde o princípio, seu antigo amante também se converte, porém gradualmente, um herói. Ele é o comerciante miserável que, inesperadamente, torna-se vítima dela desde o primeiro momento: é culpado por acreditar que a vida limpou todos os vestígios de culpa por si mesma. É um homem irreflexivo, um homem simples, que pouco a pouco, com medo, termina por dar-se conta de algo personalíssimo. Ele experimenta a justiça na sua própria carne porque reconhecer sua culpa. A morte o engrandece (ela vem marcada por certa monumentalidade). Trata-se de uma morte que tem e não tem sentido ao mesmo tempo. Isso ocorreria somente no reino mítico da antiga *pólis*, porém a história se passa em Güllen. E nos dias de hoje” (traduzido do espanhol).

descobrir a verdade dos fatos e garantir, mediante suas decisões, a prestação da justiça.

A novela narra uma história incomum de detetives, visto que, desde suas primeiras páginas, revela ao leitor o tipo de crime que se cometeu, a identidade do assassino e da vítima, o lugar e as circunstâncias em que ocorreram os acontecimentos e, em geral, as intenções dos principais protagonistas.

No princípio, os fatos a serem julgados parecem muito claros, tão evidentes que levam à imediata resolução do caso: Isaak Kohler, ex-parlamentar cantonal, assassinou o professor Winter no conhecido restaurante *Du Théâtre* e o fez diante de uma multidão de clientes e funcionários, que testemunharam, atonitamente, o momento do disparo e a sucessiva saída do local. Em vez de fugir, o senhor Kohler deixou o restaurante com absoluta calma, como se nada tivesse acontecido de verdade ou fosse da mais mínima importância. A flagrância do crime permitiu que o julgamento ocorresse rapidamente, resultando na condenação de Kohler a vinte anos de prisão.

A intriga da novela inicia justamente no momento em que a decisão judicial parece ter solucionado o caso mais fácil da história. Da prisão, Kohler contrata um jovem advogado para reexaminar seu processo, partindo da hipótese de que o assassino é outra pessoa. Spät aceita a tarefa apenas porque precisa de dinheiro e porque acredita que Kohler não está mentindo quando lhe diz que seu pedido não tem outro interesse senão prospectar as possibilidades da realidade, explorar até onde uma hipótese pode nos levar, por mais absurda que seja ou pareça ser.

A investigação, contra todas as expectativas iniciais de Spät, começa a revelar detalhes como a defesa deficiente do acusado, a contradição de alguns testemunhos e a ausência da arma do crime, que levaram à reabertura do caso. Dessa vez, todas as suspeitas apontam para outro homem, que se suicida porque incapaz de suportar as suspeitas sobre ele. O gesto é interpretado como uma confissão de culpa que conduz à absolvição de Kohler.

Como escreveu Huerta Ochoa, por meio dessa novela Dürrenmatt estabelece um paralelo entre a justiça e a legalidade:

O direito realiza a justiça mediante suas normas e atos de aplicação, de tal maneira que esse tipo de justiça se produz dentro das leis, enquanto os provimentos e decisões se orientam pelos deveres impostos ao juiz. Nesse sentido, a justiça se identifica com o princípio da legalidade, segundo o qual todo ato de aplicação do direito deve ser fundamentado e motivado no exercício da competência atribuída ao órgão previsto em lei. Esse é o aspecto rígido do direito, que proporciona segurança e certeza jurídicas (Huerta Ochoa, 2021, p. 47).

Todavia, no caso de Kohler, a aplicação rígida e mecânica da lei não só deixa de alcançar a desejada certeza e segurança jurídica, como também as coloca em perigo, uma vez que contribui para a construção de uma verdade cada vez mais ensimesmada, perfeita na forma, porém distante da realidade dos fatos. Como afirma Pannarale, para poder chegar à Verdade, o direito precisa ser capaz de vagar e bisbilhotar nas múltiplas dimensões da vida, ampliando seus horizontes. Caso contrário, permanecerá construindo sua própria e particular verdade, que sempre poderá ser desmentida por outros pontos de vista (Pannarale, 2013, p. 172).

Tanto *A visita da velha senhora* quanto *Justiça* contêm uma crítica feroz à justiça praticada nos tribunais, uma justiça que evoluiu mais na forma do que na substância. Afinal, se é verdade que o surgimento do sistema judicial moderno pôs fim à espiral de violência produzida pela vingança privada, também o é o fato de que o rito judiciário, em sua forma atual, não superou a velha lógica sacrificial, mas se limitou a substituir a acusação privada pela *Katagoresthai* de que fala Bourdieu – esse acusar publicamente que consiste em notificar, com reconhecida autoridade, alguém do que esse alguém é e do que deve ser, ou seja, um gesto de acusação que também é uma classificação que funciona como um destino (Bourdieu, 2001, p. 81). A única diferença entre a vingança privada e a vingança pública administrada pelo Estado é que esta é definitiva, não irá gerar nova vingança.

É por isso que, na novela *Justiça*, parece irrelevante a identidade do verdadeiro culpado (se é Kohler ou Benno). O importante é que haja um culpado. A verdade, como dirá Stüssi-Leupin, “acontece em níveis inalcançáveis para o aparato judicial” (Dürrenmatt, 2013, p. 163). Nenhum juiz, nenhum jurado, nenhum promotor aceitará a verdade se

ela, apesar de suas evidências, não for demonstrada por meio de provas admitidas no processo. Ao Poder Judiciário não pode interessar uma realidade como a do caso Kohler, que transcende a sua compreensão (“todas as testemunhas se contradiziam”, “a arma do crime não foi encontrada”, “não havia um motivo válido”, “a declaração do comandante, que estava muito próximo no momento do crime, não esclareceu se ele tinha visto diretamente o fato ou se havia interrogado testemunhas”) (Dürrenmatt, 2013, p. 161). Por isso, a aparência (“Benno [...] esbanjou mais de vinte milhões supostamente de Steiermann, o compromisso matrimonial se rompe, Benno vai à falência e, inesperadamente, mata Winter”) (Dürrenmatt, 2013, p. 159) pode prevaricar a realidade e se tornar a única verdade possível (“Dr. Benno é o assassino”) (Dürrenmatt, 2013, p. 163).

Essa ideia de uma justiça que não conseguiu emancipar-se da lógica do bode expiatório se manifesta, com toda clareza, na novela *A pane*, que será objeto de uma análise específica.

5 A PANE E O BANQUETE DA JUSTIÇA

A pane: uma história ainda possível é um novela curta, ou um conto longo, ambientada na Suíça dos anos 50, da qual também existe uma versão radiofônica, anterior à novela, mais concisa e com um final diferente, que foi transmitida pela primeira vez em 17 de janeiro de 1956, na rádio bávara; uma adaptação teatral cuja estreia ocorreu em 13 de setembro de 1979, no *Comödienhaus Wilhelmsbad/Hanau*, sob a direção do próprio autor; e, por fim, uma versão cinematográfica, livremente interpretada pelo seu diretor, Ettore Scola, que conta com a participação de Alberto Sordi no papel do protagonista, Alfredo Traps. Mais recentemente, em 2011, foi reapresentada em *Las Naves del Español*, de Madrid, uma adaptação teatral de Fernando Sansegundo, dirigida por Blanca Portillo.

O enredo é conhecido: Alfredo Traps, um representante têxtil, está voltando para casa após um dia de trabalho, quando uma pane no seu carro, um Studebaker vermelho, o obriga a parar inesperadamente em uma pequena cidade nas montanhas, que surge alguns quilômetros de distância do ponto em que seu veículo parou de funcionar.

A ideia de passar a noite fora de casa, longe da mulher e dos filhos, não o desagrada, pois pensa na possibilidade de ter uma aventura extraconjugal com algumas moças da aldeia. Motivado por essa fantasia, ele começa a busca por um quarto pelas hospedarias e pousadas que encontra em sua caminhada ao longo da cidade, mas, infelizmente, descobre que todas as acomodações estão reservadas por causa de um congresso de pequenos criadores de gado e que a única opção viável é pernoitar na casa de campo de um velho juiz do povoado, que costuma oferecer alojamento a todos os visitantes que o procuram. Recém chegado à casa do ex-funcionário da justiça, cuja trajetória profissional ainda lhe é desconhecida, instala-se em um quarto onde percebe uma estante com antigos livros de direito, encadernados em couro (um detalhe de grande relevância para a interpretação da história que se sucederá): *O crime de homicídio e pena de morte*, de Holtzendorff; *O sistema de direito romano na atualidade*, de Savigny; *A prática de interrogatório*, de Hölle.

Enquanto examina os títulos na biblioteca, da janela de seu quarto, observa três homens idosos cruzando o caminho de cascalhos. Ele ainda não sabe suas identidades, mas logo conclui que são ex-membros do tribunal – um promotor, um advogado de defesa e um carrasco – que vieram à casa do senhor Werge para participar de um jogo com o qual costumam se entreter desde quando deixaram de desempenhar suas antigas funções. O jogo consiste em interpretar julgamentos históricos famosos, como são os casos de Sócrates, Jesus, Joana d'Arc ou Dreyfus, exceto quando optam por encenar novos julgamentos, ocasião em que um convidado se oferece para desempenhar o papel do acusado. Traps é convidado a participar. A ideia não é do seu agrado, mas concorda, para não parecer grosseiro. O processo desenvolve-se em um contexto animado, na sala de jantar da casa, em torno de uma grande mesa “posta da maneira mais solene e festiva” (Dürrenmatt, 2020, p. 26). O registro inicial é lúdico, porém logo exsurge uma atmosfera perturbadora. Alguns detalhes da vida privada de Traps – como sua repentina promoção no trabalho, a morte de seu ex-chefe por um ataque cardíaco, o mau relacionamento que tinha com ele e, ainda, o caso que manteve com a esposa dele – apontam para a provável prática de um delito refinado,

cometido sem derramamento de sangue, sem veneno, sem armas de fogo ou outros meios semelhantes. Em suma, um crime perfeito.

Traps vai se convencendo, pouco a pouco, da veracidade dos argumentos do promotor e decide assumir totalmente a responsabilidade pelo próprio ato criminoso. Com isso, ele mesmo executa a sentença do tribunal que o condena à morte e se enforca no quarto onde estava hospedado naquela noite.

Ao ver o corpo de Traps pendurado no marco da janela, o promotor respira fundo e diz em “tom muito dolorido, desconcertado e entristecido pela perda do amigo: “– Alfredo, meu bom Alfredo! O que passou pela sua cabeça, pelo amor de Deus? Você esta mandando pros diabos a nossa mais bela tertúlia!” (Dürrenmatt, 2020, p. 104).

Como se vê, a novela imbrica duas concepções opostas de justiça, e o emaranhado com que Dürrenmatt as apresenta não pode ser desfeito sem correr o risco de romper os fios de um discurso que recorre ao uso do paradoxo como elemento estruturante da justiça administrada nos tribunais.

De um lado, teríamos a *justiça como legalidade*, como aplicação de uma lei justa ao menos do ponto de vista das intenções; e, de outro, a *justiça como arte de narrar*, como possibilidade de continuar contando histórias para além das pretensões jurídicas de esgotamento do discurso sobre a justiça.

A primeira ideia de justiça afirma que justo é o que as leis estabelecem como tal, em dado momento histórico e para certa sociedade, enquanto a segunda acredita que justiça é algo disperso na experiência, algo que passa de boca em boca, ou seja, nas histórias que são, antes de qualquer coisa, narrações de uma identidade individual ou coletiva e de suas expectativas de justiça.

Para Dürrenmatt, a primeira concepção não é mais necessária do que a segunda, nem vice-versa. Ambas constituem premissas fáticas e teóricas à existência e ao funcionamento do processo como lugar privilegiado para a conservação de um padrão de justiça cuja ausência implicaria a inviabilidade de um projeto social de justiça.

Sem a criação livre e espontânea de diferentes narrativas – e na maioria das vezes divergentes – sobre o que cada indivíduo ou cada

comunidade considera justo não seria possível que o direito reivindicasse, para si, o direito de administrar a justiça por meio de seus tribunais. Portanto, a justiça como narração do justo – ou, nas palavras de Calvo González, como leito de amor que engendra todas as narrações possíveis a respeito do justo (Calvo González, 2002, p. 95) – nada mais é do que a razão que motiva a monopólio estatal da Justiça: como existem múltiplas narrativas do que pode ou não ser considerado justo e como, inevitavelmente, algumas delas conflitem entre si, é preciso universalizar a Justiça, escrever a grande narrativa estatal da Justiça, garantir que ela seja aceita e observada pelos integrantes da sociedade em que está instituída. Mas, porque nas democracias modernas "a justiça emana do povo", para que os laços que unem o direito à sociedade não se afrouxem até se desatarem completamente – ou, pior ainda, cheguem a se romper –, é necessário que a narrativa estatal da Justiça atualiza-se de acordo com as demandas sociais por justiça que, em determinado momento histórico, exigem mudanças com certa urgência e reúnem consensos tão amplos que podem ser levados a sério.

Nesse sentido, parece evidente que a justiça como legalidade, que se esgota no processo de aplicação do direito, pode recuperar vitalidade somente porque novas narrativas do justo entram conflito com ela e, ao desafiá-la, impulsionam-na a ampliar e reforçar seu horizonte narrativo. E é aqui, para Dürrenmatt, que começa a tragicomédia: quanto mais acusações de injustiça forem imputadas à justiça estatal, mais justiça estatal; e quanto mais justiça estatal, mais narrativas sobre a impossibilidade de ela ser justa.

No entanto, as reflexões que *A pane* suscita sobre o tema da justiça não se esgotam na manifestação de uma mecânica social de regulação, fixação e aplicação da justiça de tipo circular – em virtude da qual cada melhoria do sistema de justiça estatal corresponde, inevitavelmente, a um aumento da injustiça social, que atua, por sua vez, como um impulso para um novo aprimoramento e consolidação da grande narrativa da justiça pública –, mas se estendem para oferecer uma imagem de justiça estatal alheia ao cânone jurídico, ainda que não menos verdadeira.

O objetivo das linhas a seguir é detectar a imagem à qual Dürrenmatt recorre para simbolizar a justiça oficial; semantizar o universo jurídico ao qual ela alude; e ver em que termos seu potencial narrativo influencia a *memória voluntária do direito*.

Em relação ao primeiro aspecto, na novela *A pane*, a imagem de um banquete acompanha a celebração de um julgamento, como assinalaram os organizadores da exposição temporária *Das grosse Festmahl (O grande banquete)*, que ocorreu no *Centre Dürrenmatt Neuchâtel*, de 2 de novembro de 2019 a 2 de agosto de 2020. Na verdade, não se trata propriamente de um acompanhar, uma vez que à representação de uma sucessão frenética de pratos sobrepõe-se o avanço progressivo do processo, de tal maneira que, a certa altura, o leitor já não consegue distinguir os dois planos: o banquete é o processo e o processo é o banquete. Comer carne e fazer justiça convertem-se em atos e práticas de um mesmo ritual.

O juiz, o promotor, o advogado e o carrasco são apresentados como “imensos corvos”, cujos “olhos de pássaro” estão fixados em Traps, a “deliciosa presa”. Suas antigas profissões – toda ligadas à administração da justiça – são concebidas como fonte de alimento ou, pelo menos, isso é o que dá a entender a relação de causalidade que Dürrenmatt estabelece entre o jogo do processo (que simboliza o retorno ao exercício da antiga função após a aposentadoria) e a melhora física dos ex-funcionários da justiça, quando põe na boca do senhor Kummer as seguintes palavras:

E tornou-se nossa fonte de saúde esse jogo; os hormônios, os estômagos, os pâncreas voltaram a ficar em ordem, desapareceu o tédio, reapareceram energia, mocidade, elasticidade e apetite (Dürrenmatt, 2020, p. 48, traduzido com base nas edições brasileiras).

Ao dizer que a administração da justiça se converte em uma fonte de saúde para quem a realiza, Dürrenmatt está afirmando algo mais do que uma simples relação de causa e efeito entre o retorno ao trabalho por parte de antigos funcionários da justiça e a recuperação de sua vitalidade. Na verdade, ele está se referindo à metáfora orgânica da máquina de justiça em um duplo sentido: seja porque ela está viva, seja porque, em seu ciclo vital, nutre-se de matéria orgânica.

Surge, assim, a imagem de uma justiça estatal que é humana e que só pode continuar a sê-lo se durante o seu ritual atingir o corpo. Dürrenmatt aduz: “sem um autor não é possível descobrir um assassinato, fazer imperar a justiça» (Dürrenmatt, 2020, p. 63-64). Esse autor que move a justiça é Traps, e o destino de seu corpo, acrescenta Dürrenmatt, não é apenas o lugar onde se consagra “a espada da justiça” (Dürrenmatt, 2020, p. 99), mas também o cenário no qual se torna visível “a tragédia humana” (Dürrenmatt, 2020, p. 99), onde a mesma centelha assume uma forma imaculada e se completa.

Penso que o melhor caminho para compreender todo o alcance jurídico dessa imagem que identifica a justiça estatal, particularmente a justiça criminal, com um grande banquete¹⁰ – ou melhor, com uma comida farta à qual concorrem muitas pessoas para comemorar a descoberta da verdade (descoberta que estaria simbolizada pelo aparecimento dos ossos que sucedem o consumo da carne) – encontra-se nas páginas com que Foucault começa seu estudo sobre a formação do sistema prisional e que são expressamente dedicadas ao corpo do condenado.

Nessa obra, Foucault faz referência às mudanças que se produzem na “economia do castigo” (2012, p. 16) entre o final do século XVIII e o

¹⁰ Uma análise do paralelo que Dürrenmatt estabelece entre o ato de fazer justiça e o ato de comer com voracidade pode ser encontrada no trabalho de John Plews (2001, p. 87-97). Mikhail Bajtin possui um interessante estudo sobre as ideias de “verdade alegre”, “povo trabalhador”, “luta”, “vitória” e “triunfo”, evocadas pelas imagens do banquete, embora centradas na narrativa de François Rabelais: “Na absorção de alimentos, as fronteiras entre o corpo e o mundo são ultrapassadas num sentido favorável ao corpo, que triunfa sobre o mundo (sobre o inimigo), celebra sua vitória e cresce em detrimento do outro. Essa fase do triunfo vitorioso é obrigatoriamente inerente a todas as imagens de banquete. Uma refeição não poderia ser triste. Tristeza e comida são incompatíveis (enquanto que a comida e a morte são perfeitamente compatíveis). O banquete sempre celebra a vitória, essa é uma característica de sua natureza. O triunfo do banquete é universal, é o triunfo da vida sobre a morte. Nesse aspecto, é o equivalente da concepção e do nascimento. O corpo vitorioso absorve o corpo vencido e se renova. Essa é a razão pela qual o banquete, entendido como o triunfo vitorioso e a renovação, muitas vezes cumpre as funções da coroação nas obras populares [...] A natureza vitoriosa e triunfante de todo banquete faz dele não apenas a consagração apropriada, mas também o marco adequado para toda uma série de acontecimentos capitais [...] O banquete e as imagens do banquete eram o meio mais propício para uma verdade absolutamente intrépida e alegre. O pão e o vinho (o mundo derrotado pelo trabalho e pela luta) anulam todo medo e liberam a linguagem [...] Essa vitória sobre o mundo no ato de comer era concreta, consciente, material e corporal; o homem sentia o sabor do mundo conquistado. O mundo alimentava e alimentaria a humanidade” (Bajtin, 2003, p. 228-232). Sobre a analogia entre os *sacs à procès* de que fala Rabelais e os produtos alimentícios do campo e a caça, consultar o trabalho de Bruno Cavallone (2016, p. 87-90).

início do século XIX, quando “uma nova moral própria do ato de castigar” (2012, p. 21) molda um novo imaginário inteiro da justiça penal. Para que se possibilitassem essas transformações, aponta Foucault, concorrem dois processos – o desaparecimento do espetáculo do castigo e a eliminação da dor – que não seguiram as mesmas coordenadas cronológicas, nem foram impulsionadas pelas mesmas razões, ainda que estivessem muito ligados.

O primeiro deles foi causado pela insinuação da suspeita de uma excessiva semelhança entre a violência do crime e a violência da punição pública, o que levou alguns países da Europa e os Estados Unidos, a partir das últimas décadas do século XVIII, a abolir práticas punitivas exemplares, como confissão pública, pelourinho, exposição, cadeia de condenados e obras públicas:

No fim do século XVIII e começo do XIX, a despeito de algumas grandes fogueiras, [...] A punição pouco a pouco deixou de ser uma cena. E tudo o que pudesse implicar de espetáculo desde então terá um cunho negativo; e como as funções da cerimônia penal deixavam pouco a pouco de ser compreendidas, ficou a suspeita de que tal rito que dava um “fecho” ao crime mantinha com ele afinidades espúrias: igualando-o, ou mesmo ultrapassando-o em selvageria, acostumando os espectadores a uma ferocidade de que todos queriam vê-los afastados, mostrando-lhes a frequência dos crimes, fazendo o carrasco se parecer com criminoso, os juízes aos assassinos, invertendo no último momento os papéis, fazendo do supliciado um objeto de piedade e de admiração. Beccaria há muito dissera: “O assassinato que nos é apresentado como um crime horrível, vemo-lo sendo cometido friamente, sem remorsos”. A execução pública é vista então como uma fornalha em que se acende a violência (Foucault, 2012, p. 17-18).

Já o segundo processo, a eliminação da dor, é o resultado da progressiva ocultação da execução da pena, que passa a ser a parte menos visível do processo penal devido ao renovado sentido de pudor que recai sobre os detentores do *ius puniendi*, que, agora, em vez de exibir a própria força, preferem exercê-la em um espaço privado, inacessível ao olhar público. Escreve Foucault:

a justiça não mais assume publicamente a parte de violência que está ligada a seu exercício. O fato de ela matar ou ferir já não é mais a glorificação de sua força, mas um elemento intrínseco a ela que ela é obrigada a

tolerar e muito lhe custa ter que impor. As caracterizações da infâmia são redistribuídas: no castigo-espetáculo um horror confuso nascia do patíbulo: ele envolvia ao mesmo tempo o carrasco e o condenado: e se por um lado sempre estava a ponto de transformar em piedade ou em glória a vergonha infligida ao supliciado, por outro lado, ele fazia redundar geralmente em infâmia a violência legal do executor. Desde então, o escândalo e a luz serão partilhados de outra forma; é a própria condenação que marcará o delinqüente com sinal negativo e unívoco: publicidade, portanto, dos debates e da sentença; quanto à execução, ela é como uma vergonha suplementar que a justiça tem vergonha de impor ao condenado; ela guarda distância, tendendo sempre a confiá-la a outros e sob a marca do sigilo. É indecoroso ser passível de punição, mas pouco glorioso punir. Daí esse duplo sistema de proteção que a justiça estabeleceu entre ela e o castigo que ela impõe. A execução da pena vai-se tornando um setor autônomo, em que um mecanismo administrativo desonera a justiça, que se livra desse secreto mal-estar por um enterramento burocrático da pena (Foucault, 2012, p. 18-19).

Esse duplo processo de anulação do castigo-espetáculo e da dor do condenado – que se realiza sob as diretrizes de uma nova moral do castigar, destinada a atingir não o corpo, mas a alma para sua reeducação – produz um novo imaginário de punição, a “pena incorpórea” (Foucault, 2012, p. 25), em que a atenuação da severidade da pena e a mudança do seu objeto são interpretadas como gestos de filantropia, sensibilidade, amor: “menos sofrimento, mais suavidade, mais respeito e “humanidade (Foucault, 2012, p. 26). No entanto, afirma Foucault, esse é o momento em que termina a tragédia e inicia a comédia, uma comédia em que se celebra o fim do castigo corporal quando, na verdade, o que se produziu foi um deslocamento do castigo, do espaço aberto da praça, acessível ao olhar público, para o espaço fechado da prisão. O não ver, o não ter acesso direto ao sofrimento corporal, possibilita o discurso de seu não existir.

Essas observações nos ajudam a compreender a alegoria do banquete da justiça formulada por Dürrenmatt: a justiça estatal, ao menos na parte que diz respeito à esfera penal, continua sendo imposta sobre o corpo. Michel de Certeau afirmará algumas décadas depois, de maneira categórica: “A lei vem constantemente escrita no corpo. Ela é gravada em

pergaminhos feitos com a pele dos sujeitos, que se articulam em um *corpus* jurídico. Dos corpos dos sujeitos a lei faz seu livro” (De Certau, 2000, p. 153). É por isso que lemos, em *A pane*, que os livros jurídicos que ocupam a estante do quarto de Traps são “encadernados em couro” (Dürrenmatt, 2020, p. 18). Essa referência não é acidental, mas serve para a construção de uma imagem do direito que se parece mais com *Saturno devorando um filho*, de Goya, do que com a *Alegoria da Paz e da Justiça*, de Corrado.

6 PARA UMA MEMÓRIA DOS SENTIDOS E UMA CIÊNCIA JURÍDICA DE BOM GOSTO

No ensaio *Por una psicología de la alimentación contemporánea*, Barthes escreve:

Alimentar-se é uma conduta que se pratica para além do seu próprio fim, pois substitui, resume ou transmite outras condutas, sendo então que se torna verdadeiramente em um signo. Quais condutas? Hoje, poderíamos dizer: todas. Ou seja: a atividade, o trabalho, o esporte, o esforço, o ócio, a festa, cada uma dessas situações possui sua expressão alimentar; e talvez pudéssemos dizer que essa espécie de “polissemia” da comida caracteriza a própria modernidade. No passado, a alimentação assumia uma forma positiva ou organizada somente em circunstâncias festivas; hoje, ao contrário, o trabalho tem sua alimentação (entenda-se: no plano da sinalização): uma refeição energética e leve é vivida como um signo particular (e não apenas auxiliar) de uma participação ativa na vida moderna. O *snack* não apenas indica uma nova necessidade, mas confere a essa necessidade uma certa expressão teatral, transforma quem o frequenta em homens modernos, gestores que têm poder e controlo sobre a extrema velocidade da vida contemporânea; há, digamos, um certo “napoleonismo” dessas refeições ritualmente densas, leves e rápidas. Nesse plano de usos, totalmente diferente é o *almoço de negócios*, agora comercializado sob a forma de menu especial: aqui, ao contrário, anuncia-se o conforto e a duração das discussões, deixando um rastro mítico do poder de conciliação da comensalidade; é por isso que mantém o valor gastronômico (na necessidade tradicional) dos pratos, aproveitando-se desse valor como fermento de euforia adequado para facilitar as transações. *Snack* e almoço de negócios, eis aqui duas situações de trabalho muito próximas, das quais, entretanto, a comida aponta diferenças com perfeita legibilidade. São tantos os outros exemplos imagináveis que teriam de ser inventariados (Barthes, 2006, p. 220).

Podemos concluir, seguindo Barthes, que a administração da justiça, tal como representada por Dürrenmatt, tem sua expressão alimentar no consumo de carne – carne que não deve ser entendida como um nutriente natural, mas como “alimento culturizado”¹¹, simbolicamente construído com referência a uma história comum, que é a história do sacrifício da expiação. A refeição à base de carne no julgamento de Traps simboliza a imposição e o triunfo da justiça estatal, mas também a expiação da culpa originária que o processo de Jesus inaugura.

Desde essa perspectiva, a imagem do banquete, longe de constituir, como afirma Usmani, uma técnica estilística que funciona como pano de fundo passivo e pitoresco para os temas da culpa e da justiça (Usmani, 1969, p. 13-14), funciona como um mecanismo, introduzido propositalmente pelo autor, para criar uma memória sensorial da experiência processual, uma memória que, ao inserir o processo em um universo simbólico alimentar regido pelas leis da comestibilidade e da comensalidade, nos convida a questionar os costumes alimentares da ciência jurídica contemporânea.

REFERÊNCIAS

- ALBASINI, Daniele. Dürrenmatt e il codino di Kant. Note su ragione, potere e minorità. *Vertici: Rivista di studi a cura del Gruppo di ricerca filosofica Chora*, Tortona, n. 2, p. 78-93, 2002.
- ALONSO, Luis Enrique; FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Carlos Jesús. Presentación: Roland Barthes. Por una Psico-Sociología de la Alimentación Contemporánea. *EMPIRIA: Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, n. 11, p. 205-211, 2006.
- ARNOLD, Heinz Ludwig. Introduzione. In: DÜRRENMATT, Friedrich. *Teatro*. Torino: Einaudi, 2002. p. IX-XLVIII.
- BAJTIN, Mikhail Mikailovich. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza, 2003.
- BARTHES, Roland. Por una Psico-Sociología de la Alimentación Contemporánea. *EMPIRIA: Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, n. 11, p. 213-221, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *¿Qué significa hablar?* Madrid: Akal, 2001.

¹¹ A expressão “alimento culturizado” é de Luis Enrique Alonso e de Carlos Jesús Fernández Rodríguez (2006, p. 210).

CALVO GONZÁLEZ, José. *La justicia como relato: ensayo de una semionarrativa sobre los jueces*. Málaga: Ágora, 2002.

CAVALLONE, Bruno. *La borsa di Miss Flite. Storie e immagini del processo*. Milano: Adelphi, 2016.

DE CERTAU, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, Instituto tecnológico y de estudios superiores de Occidente, 2000.

DE FREITAS MICHEL, Voltaire; ANTONI DEITOS, Marc. Os tribunais de Dürrenmatt. *Anamorphosis-Revista Internacional de Direito e Literatura*, v. 5, n. 2, p. 357-372, 2019.

DE GIORGI, Raffaele. Intorno al diritto. Kafka, Dürrenmatt e l'idea di Luhmann sul cammello. In: DE GIORGI, Raffaele. *Temas de Filosofia del Diritto II*. Lecce: Pensa Multimedia, 2014. p. 171-183.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Rizoma: Introducción* México: Coyoacán, 1966.

DÜRRENMATT, Friedrich. Der Richter und sein Henker. *Der Schweizerische Beobachter*, v. 24, n. 23, 1950.

DÜRRENMATT, Friedrich. *Zusammenhänge: Essay über Israel: eine Konzeption; Nachgedanken: unter anderem über Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit in Judentum, Christentum, Islam und Marxismus und über zwei alte Mythen*. Zürich: Die Arche, 1980.

DÜRRENMATT, Friedrich. *Der Besuch der alten Dame: eine tragische Komödie*. Zürich: Diogenes, 1985.

DÜRRENMATT, Friedrich. Toleranz. In: DÜRRENMATT, Friedrich. *Denkanstöße. Ausgewählt und zusammengestellt von Daniel Keel. Mit sieben Zeichnungen des Dichters*. Zürich: Diogenes, 1989. p. 160-161.

DÜRRENMATT, Friedrich. Die Dinosaurier und das Gesetz. In: DÜRRENMATT, F. *Gedankenfuge*. Zürich: Diogenes, 1992. p. 43-86.

DÜRRENMATT, Friedrich. *Gespräche 1961-1990, Band 3*. Zürich: Diogenes, 1996.

DÜRRENMATT, Friedrich. *Hércules y el establo de Augias*. Barcelona: Lumen, 1973.

DÜRRENMATT, Friedrich. *Literatura y arte. Ensayos, poemas y discursos*. Madrid: Síntesis, 2000.

DÜRRENMATT, Friedrich. *Justicia*. Barcelona: Fábula Tusquets, 2013.

DÜRRENMATT, Friedrich. *A promessa*. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

DÜRRENMATT, Friedrich. *La avería*. Cáceres: Editorial Periférica, 2020.

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.

GARAPON, Antoine; CARBONNIER, Jean. *Bien Juger: Essai Sur Le Rituel Judiciaire*. Paris: Jacob-Odile, 1997.

GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris: Bernard Grasset, 1972.

HUERTA OCHOA, Carla. Justicia. Drama y realidad. Análisis de la obra Justicia de Friedrich Dürrenmatt. In: BERRUECO GARCÍA, Adriana (Org.). *Reflejos del sistema jurídico en la literatura mundial*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2021. p. 21-38.

MONLEÓN, José. “El matrimonio del señor Mississippi”, de Dürrenmatt. *Triunfo*, año XXVII, n. 547, p. 53-54, 1973.

ORAZI, Massimiliano. La giustizia di Dürrenmatt. Diritto, giustizia e letteratura. *ISLL Papers*, v. 6, p. 1-16, 2013.

PANNARALE, Luigi. La Verità del Diritto. Riflessioni a margine di un racconto di Friedrich Dürrenmatt. *Sociologia del Diritto*, XL, n. 1, p. 159-174, 2013.

PANNELLA, Giuseppe. *Lo scrittore nel tempo. Friedrich Dürrenmatt e la poetica della responsabilità umana*. Chieti: Solfanelli, 2014.

PLEWS, John L. Friedrich Dürrenmatt's Der Richter und sein Henker: Gluttony, Victory, and Justice. *Monatshefte*, 93, 1, p. 87-97, 2001.

SAN LEÓN JIMÉNEZ, Esperanza. *Cosmovisión y literatura en Friedrich Dürrenmatt*. Tesis doctoral inédita leída en la Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras. Fecha de lectura: 13-07-2015.

SPEDICATO, Eugenio. Introduzione. In: SPEDICATO, Eugenio (org.). *Friedrich Dürrenmatt e l'esperienza della paradossalità*. Pisa: ETS, 2004. p. 7-11.

USMIANI, Renate. Justice and the Monstruous Meal in the Work of Friedrich Dürrenmatt. *Canadian Humanities Association Bulletin*, v. 20, n. 2, p. 8-14, 1969.

Idioma original: Espanhol

Recebido: 01/08/21

Aceito: 10/01/22

TITLE: *Justice: Marginal notes on the works of Friedrich Dürrenmatt (especially the story “A Dangerous Game”)*

ABSTRACT: Considering the capacity of literature in relation to the projection of legal meaning to feed the involuntary memory of law, the present work proposes a reflection around the idea of justice as brought by Friedrich Dürrenmatt’s narrative, with the intention of demonstrating how his works offer an image of real justice alien to the legal canon, but no less true for that. In this sense, the paper analyzes the main works by Dürrenmatt that approach the theme of justice, paying special attention *A Dangerous Game*, a story in which, through the allegory of a dinner, the organic trace and the ancient logic of sacrifice that characterize the modern judicial system.

KEYWORDS: justice; Dürrenmatt; *A Dangerous Game*; sacrifice; involuntary memory of law.