

# OS PROCESSOS DA DANÇA E AS DANÇAS DO PROCESSO

*Márcio Túlio Viana\**  
*Anamaria Fernandes Viana\*\**

## RESUMO

A dança tem os seus processos. Pode se apresentar, por exemplo, com todo o rigor do balé clássico. Ou pode, ao contrário, mostrar-se improvisada. Mas a diferença entre os vários processos da dança não vai ao ponto de negar por completo o informalismo, que contamina tudo o que é formal, nem ao ponto de afirmar de forma absoluta o formalismo, que também contamina o que é informal. De forma análoga, o processo judicial não é apenas um conjunto de normas, princípios e institutos. Ele também recebe influências pouco visíveis de fatores os mais variados. Tal como os bailarinos, os atores do processo improvisam, movimentam-se. Assim, o processo tem as suas *danças*. Este pequeno estudo faz uma comparação entre a dança e o processo judicial, analisando paralelamente o palco e a sala de audiências.

**PALAVRAS-CHAVE:** Processo. Dança. Improvisação. Audiência.

---

\* Professor nas Faculdades de Direito da UFMG e da PUC-Minas.  
E-mail: [tgviaa1@gmail.com](mailto:tgviaa1@gmail.com)

\*\* Bacharel em Dança pela UNICAMP. Mestre e doutoranda em Artes do Espetáculo pela Universidade de Rennes/França. Dançarina e professora, com especialização em dança com pessoas com sofrimento mental.  
E-mail: [fernandesanamaria@hotmail.com](mailto:fernandesanamaria@hotmail.com)

## 1. Introdução

À primeira vista, é difícil encontrar algo mais contrastante entre si do que um processo judicial e uma apresentação de balé. De um lado, o juiz com a sua toga, os advogados com os seus códigos, os autores e réus com os seus pedidos, esperanças e medos. De outro, o bailarino que gira, voa, cai, rola ou se contorce no chão, sob o olhar crítico ou extasiado da platéia.

No entanto, se prestarmos mais atenção, talvez percebamos, por exemplo, que os atores do processo se aproximam dos atores do palco não só pelo formalismo dos roteiros que seguem, mas pelo caráter informal de muitos de seus passos e gestos. Além disso, todos os elementos que compõem o cenário – protagonistas, coadjuvantes, público, fantasias, sons, objetos e talvez até cheiros ou perfumes – interagem e se contagiam mutuamente.

Perceber essas e outras aproximações talvez nos permita começar a questionar o que há de aparente e de real nesses dois mundos, especialmente no primeiro deles – o mundo do processo – que é o mais defendido de investigações desse gênero.

Nesse pequeno ensaio, tentaremos identificar algumas dessas ligações, tendo como principais alvos de análise o palco e a audiência judicial.

## 2. Os processos da dança

### 2.1 O informal no formal

O bailarino que *voa* sabe em qual direção deve voar.

Na dança clássica, mesmo os movimentos que relacionamos com a liberdade mais completa – girar, saltar, soltar-se – são contidos. Nós nos deparamos com uma estética formal, construída por um conjunto de normas e códigos específicos. Dentro dessa homogeneidade de corpos e movimentos, o intérprete encontra poucos espaços de singularidade e de criação.

Ainda assim, esses espaços existem. Basta olharmos com atenção para um bailarino isolado. Por mais parecido que ele seja com

o outro, traz consigo algo que não somente lhe é próprio, mas que lhe é próprio *naquele momento*. É comum grandes artistas dizerem, depois de anos num mesmo papel, que a representação daquela noite “foi única”. Se lhes perguntarmos a razão, provavelmente nos dirão que sentiram estímulos diferentes, que os levaram a experimentar uma “nova dança”.

Alguém poderia objetar que é impossível nos exprimirmos através de movimentos formatados, ditados por outros. Entretanto, a “imitação” de um movimento não se faz somente através de um mecanismo controlado e refletido: ela sempre difere, mesmo que nos mínimos detalhes, de sua forma inicial, pois sempre colocamos em nossa arte algo que nos pertence.

Algo semelhante podemos ver em danças populares. Às vezes, temos a impressão de que os bailarinos se repetem, como num espelho. Entretanto, cada corpo tem sua singularidade, e afirma sua diferença em cada um de seus menores gestos<sup>1</sup>. Tal como acontece com as águas de um rio, que contornam e vencem um obstáculo, o corpo inventa brechas - mesmo em movimentos impostos por outros - para se exprimir de *sua* maneira. Ele quer – e precisa – contar algo de sua história, de seus medos e paixões, ansiedades e desejos únicos.

Nesse sentido, é como se houvesse um roteiro paralelo, que no balé clássico pode passar despercebido, mas que no contemporâneo pode se mostrar tão forte a ponto de perverter a história original<sup>2</sup>. Ou talvez fosse melhor dizer que há múltiplos *scripts*, cada qual de um autor, que fala de seu modo de ser, de suas emoções, de sua vida.

---

<sup>1</sup> A propósito das percepções sobre o corpo, ao longo dos tempos, cf. especialmente VIGARELLO, Georges; COURTINE, Jean-Jacques; CORBIN, Alain (org.). **História do Corpo**, vols. I, II e III. Petrópolis: Vozes, 2008.

<sup>2</sup> A propósito da dança-improvisação e de outras propostas de dança contemporânea, cf., dentre muitos outros, DESPRÈS, Aurore. **La relation pédagogique dans le contact improvisation: le partage em mouvement**. Nouvelles de Danse no. 46-47, Bruxelles: Contredanse, 2001; LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine**. Bruxelles: Contredanse, 2004; DUPUY, Françoise. **Où va la danse?** In: VERRIÈLE, Philippe (org.) *Ou va la danse?* Paris: Seuil, 2005; GINOT, Isabelle; MARCELLE, Michel. **La danse au XXème siècle**. Paris: Larousse, 2002

Certa vez, um grande dançarino descreveu assim sua experiência:

Pudera ter você visto como me escutava aquele russo e como ele tudo compreendia! Dançando, eu lhe descrevia todas as minhas amarguras, minhas viagens, quantas vezes eu me casara, as profissões que aprendi: transportador, mineiro, mascate, ceramista, membro do comitê revolucionário, tocador de cimbalo, vendedor de passatempos, ferreiro, forjador e contrabandista. Contei-lhe como fui atirado na prisão, como eu havia escapado e como cheguei à Rússia... Tudo, ele compreendia tudo, embora tenha ficado retraído. Meus pés e minhas mãos falavam, assim como meus cabelos e minhas roupas. O canivete que pendia de minha cintura falava também...<sup>3</sup>

É o que acontece também na música. Os que têm um ouvido mais educado descobrem nuances extraordinárias até entre os maiores pianistas do mundo, ainda que – em termos técnicos – possam estes ter atingido o mesmo grau de perfeição. Na verdade, cada um toca *o seu* Bach, Mozart ou Beethoven, impregnado de sua própria alma e de sua carne. Nesse sentido, o intérprete não apenas executa, mas *compõe*.

Com mais razão, quando a música é popular – como o jazz ou o nosso chorinho. Também aqui, há um *script*, uma linha mestra, que marca os limites do próprio gênero e ao mesmo tempo o sustenta, como os pilares de uma ponte; mas em volta dessa gramática musical o intérprete se movimenta, acrescentando-lhe novos adjetivos e assim *re-tocando*, à sua maneira, o que foi *tocado* originalmente pelo criador da obra.

E assim – sempre sem perder de vista o *script* – os corpos contam, como dizíamos, o que querem e precisam contar, conversando não só com o coreógrafo ou com o maestro, mas entre si. No palco, todos se sentem parceiros, um ressoando no outro. À medida que a peça se desenvolve, esses *corpos falantes* se influenciam e se condicionam mutuamente, cada qual se inspirando, apoiando ou contestando o outro, ou apenas se refletindo nele, ou dele recebendo uma espécie de energia.

---

<sup>3</sup> Alexis Zorba, citado por Kazabtzaki, Nikos, em obra referida por BRETON, Le David. *As paixões ordinárias: antropologia das emoções*. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 55.

Por vezes, esse diálogo silencioso é tão sutil que não o percebemos. Os próprios artistas podem não notá-lo em nível do consciente. Mas outras vezes – sobretudo nas pequenas bandas, nos pequenos bares - ele transparece nos sorrisos, olhares e leves toques com que os músicos se comunicam, deixando transparecer um ar de cumplicidade, de entendimento, de comunhão de emoções. Nesse sentido, talvez se possa dizer que ao lado daqueles *múltiplos scripts* há um *script múltiplo*, que corresponde ao que o grupo sente em comum, e que também extrapola o roteiro original.

## 2.2 O formal no informal

Enquanto a dança clássica se exibia nas cortes, celebrando o poder dos reis, a dança contemporânea nascia - por assim dizer – parceira das ruas, sem preconceitos ou critérios absolutos. E essas diferenças se refletiam não só nos modos de dançar, mas nos corpos dos bailarinos e nas liberdades que cada essa nova dança se permitia.

Talvez por isso, quando se fala em dança contemporânea, e mais precisamente em improvisação, a idéia que se tem é a de que tudo se passa no reino da espontaneidade. Nesse sentido, esse modo de dançar seria o avesso do clássico, a resposta totalmente libertária a uma tradição de formas rígidas e corpos perfeitos.

No entanto, a dança contemporânea tem também as suas técnicas, que variam ao sabor de diferentes estilos, batizados pelos nomes de seus criadores. Como exemplos temos a de Martha Graham (1930), ou a de Catherine Diverrés, mais recente. Estes estilos, mais ou menos apegados a formas estéticas convencionais, são, em suas singularidades, marcas identificadoras dessa nova proposta de dança.

E se a dança clássica, como vimos, contém informalismos, a própria improvisação, ao contrário, não é de todo “improvisada”<sup>4</sup>. Por mais que pareça aberta e informal, ela também se apoia numa técnica, e como tal é constituída de regras que lhe são próprias. Quais

---

<sup>4</sup> No sentido vulgar da palavra, ou seja, completamente inventada no momento da apresentação, sem qualquer ensaio ou experiência anterior, e sem obedecer a quaisquer regras.

dessas regras aplicar é uma questão que pode ser decidida antes ou no próprio momento da apresentação<sup>5</sup>.

Na dança contemporânea – e em especial na improvisação - o próprio corpo, ou este mesmo corpo no espaço, ou ainda o encontro de corpos são alguns dos fatores que podem determinar qual caminho será mais interessante de se percorrer. Assim, antes do espetáculo, o bailarino pode prever estímulos físicos, espaciais ou imaginários para a sua composição, como também pode defini-los, como dizíamos, no momento mesmo da dança. De toda forma, para fazer a escolha certa, no momento certo, ele deverá ter uma percepção fina de todos os elementos que entram em jogo numa composição coreográfica. Nesse sentido, ele não é somente um bailarino, mas também um coreógrafo, um músico, um iluminador, um cenógrafo de si mesmo.

Na verdade, as marcas da técnica estão presentes até numa das linhas mais extremas da dança contemporânea - a *não-dança*<sup>6</sup> – cujos executores contestam, através da imobilidade ou da lentidão, as piruetas e outros ingredientes da “versão espetacular” da dança, assim como os hábitos de percepção e de exigência do espectador.

### **3. As danças do processo**

#### **3.1 O informal no formal**

Se o olharmos também de longe, deixando-nos levar pela aparência, o processo judicial se mostrará como um conjunto de regras, princípios e institutos. Como produto da razão, ele terá sempre uma causa bem explícita (a demanda) e produzirá um efeito também claro

---

<sup>5</sup> A francesa Patricia Kuyers, por exemplo, propõe uma *improvisação de grupo* extremamente estruturada. Simone Forti, uma das participantes do grupo Judson, apóia-se muitas vezes em estímulos da memória e escrituras automáticas. Loïc Touzé, em duos de dança e música, trabalha com o imprevisto e parece criar suas regras no momento presente, mas de todo modo as segue.

<sup>6</sup> Nascido nos anos 1990 com maior impacto na França, os principais coreógrafos desse movimento político e pouco dançante são : Boris Charmatz, Jérôme Bel, Hervé Robbe, Allain Buffard, Benoît Lachambre, Jesef Nadj, Maguy Marin (mais recentemente), Carlotta Sagna e Wayn Traub.

(a sentença). Mas a própria causa não surge do nada, assim como o efeito não se explica por si. Por isso, os doutrinadores nos dizem que a demanda nasce de uma incerteza, que a sentença transforma em coisa certa.

À primeira vista, esse processo formal poderia até ser comparado, digamos assim, com a fabricação de um produto. Se seguirmos com rigor todas as suas fases, desde a chegada da matéria prima (a demanda) à entrega do produto final (a sentença), a *qualidade* será *total*.

Mais do que isso, o processo se exhibe como expressão de alguns dos mais sagrados valores do nosso mundo e do nosso tempo. É democrático, pois coloca frente à frente autor e réu, cada qual com a sua história e as mesmas possibilidades de convencer o juiz. É libertário, pois cada um daqueles personagens se afirma e se promove como cidadão, como sujeito de direitos. E é (por consequência) justo, imparcial, igualitário.

E se o processo se mostra assim, o seu personagem maior não poderia ser diferente. Tal como o bailarino clássico, o juiz *voa*: em cima de seu tablado, ele paira sobre os mortais comuns, ditando a verdade sagrada. Os coadjuvantes o reverenciam, mas eles também se situam num palco, e portanto um nível acima das pessoas comuns: ainda uma vez como na dança, eles conhecem a técnica, também sagrada, que lhes permite dialogar com o protagonista. O próprio ambiente lhes eleva o *status*.

No entanto, se o interrogarmos a fundo, o processo admitirá que, afinal, ele é uma obra humana, e em seguida nos confessará que absorve e reflete tudo o que se passa à sua volta. Ao contrário do que se propala, o que está no mundo *também está nos autos*, queiram ou não as partes, os advogados, o promotor, o legislador e o juiz.

Um preconceito, uma dor de cabeça, um dia feliz, um problema em casa, um trauma de infância, uma irritação passageira, o medo do desconhecido – tudo isso e muitas coisas mais podem influir em cada uma das fases do processo, sobretudo na audiência.

De forma análoga, os modos de falar, as formas de se vestir, uma barba por fazer, a bandeira do Brasil, um *segurança* na porta,

o tamanho da sala, o rosto da testemunha e até uma nova cor de batom ou a presença de um leve perfume podem afetar – ainda que minimamente – as simpatias, paciências e predisposições de todos os participantes da audiência, inclusive (ou principalmente) o juiz.

Uma palavra mais dura, por exemplo, pode soar também duramente a uma pessoa pobre, simples, que treme de medo ao depor, induzindo-a a responder o que pensa que o juiz quer ouvir ; mas uma sugestão do juiz, mesmo suave (como : « *vamos fazer um acordo ?* ») pode também ser traduzida como um favor pessoal que ele pede, para não ter o trabalho de julgar, e em razão disso ser (ou não ser) atendida.

Aliás, a figura do juiz, por si só, quantos medos não semeia, quantas esperanças não afaga, quantas mil outros sentimentos não provoca?

Como um maestro, ele impõe a ordem, cobra silenciosamente as reverências, corrige *quem sai da linha*. Sua autoridade é tão grande que ele pode se dar ao luxo de introduzir no rito ligeiras graças ou brincadeiras, que talvez até reforcem, por isso mesmo, o ar geral de seriedade. Sua posição, no meio e no alto, permite-lhe reger tanto valsas como sambas, ou tanto em *allegro* como em *pianissimo*, com gestos bruscos ou leves, largos ou curtos.

Às vezes, basta-lhe levantar um dedo, endurecer o olhar, erguer a sobrancelha ou franzir a testa. Mas o seu corpo também pode, se quiser, transmitir esperanças; nesse caso, o juiz será a voz amiga, pacificadora, o bom conselheiro; mais ainda, pode se transformar – como veremos – no maestro que rege também a própria norma, embora (ao mesmo tempo) seja regido por ela.

Outro ponto interessante é que o *script* não gera os mesmos significados para todos, nem apenas os efeitos formalmente esperados. Cada um o sente de uma forma, e por isso – tal como na dança - cada um constrói ao lado o seu pequeno roteiro, sem perder de vista, é claro, o *script* original, e às vezes o completando, melhorando ou simplesmente se servindo dele.

Desse modo, pode acontecer, por exemplo, que a indenização que o autor pede seja apenas um pretexto, e nem mesmo ele o perceba muito bem: o que o seu coração quer é trazer o réu àquele ambiente,

para que se veja condenado, humilhado e arrependido. Nesses casos, é como se a inicial contivesse outros pedidos, que a Justiça sem saber (e sem querer) atende ou desatende, para além dos limites legais.

No entanto, e ainda uma vez como em alguns domínios da arte, todos se sentem um pouco parceiros, dividindo emoções e sentimentos. É o que acontece, por exemplo, quando um espectador desavisado começa a falar alto ou a rir, como se estivesse num bar, atraindo todos os olhares *contra* ele.

Situações como essa nos mostram que se é verdade que o ritual admite pequenos desvios, são apenas desvios secundários, que não o abalam. O que ele tem de essencial, de importante – e a sua própria importância é importante – deve ser respeitado: rompê-lo significa quebrar a magia do ambiente, jogando tudo e todos no chão.

Derramando-se, também, para fora do leito natural do processo, há embates invisíveis, não previstos e não pensados, que correm de um ator para outro, num vai e vem constante, como balas em ricochete. Assim, por exemplo, se o advogado, antes da audiência, tenta acalmar a testemunha que irá mentir a seu favor, dizendo-lhe que não haverá riscos, o juiz, pressentindo a mentira, tenta destruir essa mesma calma com ameaças de prisão, ou perturbá-la com razões morais.

Desse modo, ao contrário do que sugere a sua etimologia, o processo não se mexe apenas para frente, mas também para trás e para os lados. Em certo sentido, ele *dança*. E é nesse espaço não regulado que podem penetrar tanto elementos de humanidade como ingredientes desumanos, que desmentem ou relativizam a sua imagem de igualdade.

Por fim, é interessante notar que a sequência do ritual pode conter pequenas pausas.

Uma delas também é ritualizada: é a conciliação. No entanto, como ensina Elaine Nassif<sup>7</sup>, não se trata propriamente de um elemento do processo, já que não serve à construção da sentença. Talvez também

---

<sup>7</sup> NASSIF, Elaine. **Conciliação judicial e indisponibilidade de direitos: paradoxos da “justiça menor” no processo civil e trabalhista**. São Paulo: LTr, 2000, *passim*.

por isso, sujeita-se a poucas regras, abrindo-se a diálogos que podem ser tensos ou descontraídos, arditos ou sinceros, amigáveis ou agressivos.

Já as outras pausas se introduzem informalmente no rito principal. São micro-instantes de repouso, não previstos na lei, mas que em geral o próprio juiz autoriza – seja para contar uma anedota, seja para falar de futebol ou comentar sobre o tempo. Embora esses momentos sejam também de alívio, não quebram a magia da audiência: algumas peças do cenário se deslocam, mas os atores continuam encenando a peça, distantes e *acima* dos que apenas a assistem.

### 3.2 O formal no informal

Se o processo formal é, ou tenta ser, um “método de debate”<sup>8</sup>, o processo informal tem também os seus pequenos rituais, permeando as improvisações. São rituais espontâneos, ligados a certos lugares, culturas e tempos. São também mais flexíveis que os rituais formalizados, permitindo maior quantidade de variações.

Assim, para o advogado, faz parte desses verdadeiros códigos de conduta dizer “*boa tarde, excelência!*” ao juiz, mostrar-se educado com o colega, exibir conhecimentos para o cliente, sentar-se no lugar de praxe e até mesmo, de preferência, trazer consigo uma pasta. Para o juiz, é importante, dentre muitos outros detalhes, mostrar-se seguro e equilibrado, vestir-se de modo adequado, ser gentil com os outros atores e ocupar o centro da mesa – *lugar símbolo* de sua suposta neutralidade.

Tal como acontece em relação aos rituais formais, os informais prevêm sanções. – que correspondem, de certo modo, às vaias e críticas ao artista. Assim, o advogado menos amável encontrará menos amabilidades entre os servidores, do mesmo modo que o juiz prepotente pode ser alvo de chacotas, boatos ou anedotas ao pé do ouvido, que talvez desgastem ainda mais a sua imagem. Ao contrário, a palavra de um juiz respeitado e admirado pelos advogados terá mais

---

<sup>8</sup> A expressão é de COUTURE, Eduardo. **Introdução ao Estudo do Processo Civil**. Rio de Janeiro: José Konfino, 1951, p. 65.

peso e suscitará menos objeções – seja na condução da audiência, seja na celebração de um acordo ou até mesmo (quem sabe?) no momento da sentença.

#### 4. A sala e o palco

Na audiência, os corpos dialogam. Ao entrar na sala – que em geral sente como sua – o juiz controla com o olhar o autor, o réu, os advogados, a assistência; ao mesmo tempo, sabe-se controlado por eles, e desde o primeiro momento essas pequenas emoções o contaminam, com potencial de afetar suas futuras respostas.

Mas também os objetos falam, e não só com os atores, mas entre si, seja reforçando-se mutuamente – as vestes do juiz e a sua cadeira mais alta, por exemplo - seja se contradizendo ou desmentindo – como o exterior e o interior da toga, ou o vaso de flores em contraste com as paredes limpas e sérias do ambiente.

Objetos e ambientes podem excluir pessoas, como os *shoppings* e até certas igrejas fazem com os mendigos. Mas podem também aproximá-las, como fazem os mesmos *shoppings* e igrejas com os clientes que podem pagar – mesmo tendo pouco dinheiro. Em torno de objetos pode surgir toda uma *tribo*, como acontece, por exemplo, com os consumidores da Harley-Davidson.

Em Belo Horizonte, a Praça da Liberdade, construída numa pequena colina, servia para afirmar e exaltar os poderes constituídos. No centro, o Palácio do Governador, dominando o ambiente. Nos lados, as Secretarias de Governo, como braços do grande corpo. Em cima, apenas o sol, cruzando de ponta a ponta o horizonte. Embaixo, a cidade, enquadrada num traçado rígido, quase militar, que nesse sentido se contrapunha ao próprio nome da praça. É mais uma vez o espaço falando e reforçando falas.

Quando Lúcio Costa e Niemeyer pensaram Brasília, os grandes espaços serviriam para abrigar multidões, como a Praça Vermelha, em Moscou. Hoje se percebe que esse formato de cidade segrega, mais do que reúne. Até os tamanhos colossais das avenidas, praças e edifícios contribuem para diminuir o tamanho das pessoas.

Seria possível, de algum modo, reduzir a carga de opressão que os ambientes formais, da cidade formal, transmitem aos habitantes informais da cidade informal?

No encantador Museu de Artes e Ofícios, também de Belo Horizonte, situado no antigo prédio da Estação de Ferro, os organizadores tiveram o cuidado de usar vidros em lugar de paredes. Assim, quem passa com o metrô pode ver alguma coisa, sentir-se curioso e – principalmente – habituar-se à idéia de um dia entrar ali. O mesmo museu, aliás, teve também a sensibilidade de homenagear todos os que participaram dos trabalhos de sua restauração: serventes, engenheiros, carpinteiros e soldadores misturam os seus nomes na parede, sem outra ordem que a alfabética.

Mas a própria disposição das pessoas no espaço conta coisas e produz significados. Na dança clássica, como vimos, os primeiros bailarinos ocupam o centro e a frente do palco. Algo semelhante acontece com o primeiro violino da orquestra.

O espaço do juiz corresponde ao do primeiro bailarino, ou ao do primeiro violino, mas é principalmente, como também dizíamos, o lugar do maestro. Para além das próprias previsões do rito, ele rege os outros atores, suscitando falas, introduzindo pausas, impondo ritmos ou, conforme o caso, autorizando pequenas evasões.

Ao entrarmos na sala, é para a sua mesa, em geral no fundo, que dirigimos o nosso primeiro olhar. Desde esse momento ele nos julga, enquanto nós, às vezes, julgamos o seu julgamento. Se por acaso for grande a distância entre a sua mesa e a porta, sua imponência tende a crescer:

A história nos indica como os grandes chefes políticos usavam com frequência grandes espaços entre a porta de entrada e a sua mesa de trabalho, com o fim de submeter o interlocutor a uma espécie de exame preventivo, enquanto percorria, timidamente, a distância que o separava da escrivaninha...<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> ZACCURI, Giuseppe. **La comunicazione verbale e non**. In: FORZA, Antonio (org.) *Il processo invisibile: le dinamiche psicologiche nel processo penale*. Venezia: Marsilio, 1997, p. 13.

A arquitetura da sala, tal como a do palco, contém significados que se perdem quando eventualmente o juiz nos recebe em seu próprio gabinete ou os dançarinos resolvem se apresentar ao ar livre.

No palco, as laterais e principalmente o fundo são habitados pelos bailarinos mais fracos tecnicamente, ao passo que a frente é o lugar dos mais fortes. O centro é o espaço da primeira bailarina, grande estrela da noite.

Como no palco, as laterais da audiência recebem atores secundários – embora indispensáveis – da peça. Ali estão os advogados e as partes. Como já observamos, o juiz se coloca no centro e quase sempre no alto. O Ministério Público, quando presente, senta-se ao seu lado – como o *partner* do(a) protagonista. .

Recentemente, procuradores da República se insurgiram contra um juiz que havia suprimido o estrado, em atenção à isonomia ; e também a cadeira ao seu lado, sob o argumento de que já não vivíamos no regime militar, quando o Ministério Público policiava a magistratura. Uma liminar determinou que o juiz recolocasse o estrado (de 20 cm) e a cadeira...

No caso de uma audiência *trabalhista*, os espaços ocupados pelo reclamante-empregado e pelo reclamado-patrão são os mesmos, o que sugere uma igualdade que não existe no plano da relação de emprego. Além disso, diante do juiz, eles se encontram num mesmo plano horizontal. E o próprio juiz costuma ser mais simples e sensível. Mas o conjunto da cena – começando pelo linguajar – traz de volta o escritório do patrão. Para o demandante pobre e sem diploma no bolso, é sempre mais difícil decodificar os símbolos, manter-se calmo, identificar o que há de real e de falso nas falas e no ambiente. Embora haja notáveis exceções, até o seu advogado costuma ser menos capacitado ou experiente.

Na improvisação, como vimos, pode acontecer que as regras sejam decididas ou compostas no momento mesmo do espetáculo.

Ora, quando criada por mais de um bailarino, essa composição instantânea é produto de propostas e respostas, de espaços de discussão e principalmente de acordos. Sem lugares privilegiados ou movimentos *a priori* melhores que outros, a abolição de hierarquias

é aqui uma das coisas mais interessantes de se ver – e o que faz da improvisação não só uma técnica, mas uma filosofia de vida. Desta forma, o improvisador pratica esses princípios na sua dança e mais tarde, se pensar um pouco, consegue levá-los também para casa.

É verdade que, às vezes, quando um grupo de bailarinos tenta uma composição improvisada, alguns tomam mais facilmente a palavra, ocupam mais o espaço, assumem a iniciativa; tornam-se, de certa forma, líderes dessa dança. Mas isso também pode acontecer, como sabemos, até numa mesa de um bar. Afinal, se somos iguais enquanto seres humanos, somos diferentes em múltiplos aspectos, inclusive na ousadia e na timidez.

Aliás, a percepção das diferenças, e o respeito por elas, são componentes muito fortes na dança contemporânea. Não entram em cena apenas corpos moldados, como no balé clássico. Misturados com os outros bailarinos, podem pisar no palco, com as mesmas liberdades de escolha, pessoas tradicionalmente discriminadas – não só no mundo das artes, como na sociedade em geral.

De fato, não poderia uma pessoa com sofrimento mental, ou a senhora que limpa os nossos banheiros, ou o rapaz que engraxa os nossos sapatos, ou ainda aquele menino que vende balas no semáforo nos ensinar algo de único e precioso? É mais ou menos esse o sentimento que governa os corações dos que participam dessa forma de dança.

E a busca da igualdade prossegue nos modos de dançar – sobretudo em companhia de pessoas com deficiência – que envolvem mais escutas do que falas, mais entregas do que esperas. A relação sempre é – ou tenta ser – horizontal.

Até que ponto as coisas serão também assim na sala de audiências?

Pessoas as mais variadas entram e saem por ali. Pobres e ricos, negros e brancos – todos são regidos pelas mesmas normas. Aliás, até os papéis estão teoricamente disponíveis, já que todos, em princípio, podem se tornar testemunhas, assistentes, advogados, promotores, procuradores, peritos, estagiários, funcionários ou juizes.

É verdade que nas práticas do dia a dia, como vimos, as desigualdades persistem. Se todos podem entrar na sala, nem todos têm as mesmas possibilidades *reais* de falar, de ouvir e de entender, não porque as regras sejam desigualitárias, mas porque, ao contrário, são igualitárias demais: não corrigem os *déficits* culturais, sociais e econômicos que muitos dos atores apresentam.

Aliás, como nos mostra Paulo Freire<sup>10</sup>, até os oprimidos se oprimem. No mesmo sentido, observa Vieira<sup>11</sup> que

(...) o racismo, a pobreza, o não acesso à educação e a bens essenciais à dignidade humana são formas que facilitam a percepção do outro enquanto ser inferior, desqualificando-o moralmente, tanto às vistas dos que são mais bem colocados socialmente como do próprio Estado

E mais adiante:

Destituído de status moral e econômico, o indivíduo de segunda classe passa a ser socializado de forma a compreender sua posição de inferioridade em relação aos indivíduos de primeira classe e submissão ao arbítrio das autoridades públicas.

De todo modo, também aqui o juiz pode imitar o artista. Basta ampliar a sua capacidade de percepção e de escuta, para então – talvez com menos certezas – ouvir e ver nas entrelinhas, nos *entregestos* e nos *entressilêncios* o que os nossos olhos e ouvidos deixaram de perceber.

Por outro lado, no palco, os atores recebem aplausos ou apupos; são palmas, *bravos* e às vezes vaias. Já na sala, os aplausos tomam a forma de reverências ou cumprimentos pela “bela decisão” ou pelo “argumento convincente”. Os apupos são proibidos – a não ser na forma de críticas do advogado ao *ex-adverso*. Tal como acontece com o artista, o ator do processo que se vê de algum modo elogiado corre o risco, é claro, de se sentir melhor do que é, mas pode aumentar sua vontade de se tornar melhor do que se sente.

---

<sup>10</sup> FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, *passim*.

<sup>11</sup> VIEIRA, Oscar Vilhena. *Estado de Direito e seus limites*. In: ZIMERMAN, David; COLTRO, Antônio Carlos Mathias. *Aspectos psicológicos na prática jurídica*. Campinas: Millennium, 2010, p. 329-330.

Curiosamente, há hoje bailarinos cujas apresentações, por sua própria natureza, não provocam aplausos: eles se apresentam em lugares públicos, às vezes ao longo de todo um dia ou uma noite, interagindo com as pessoas. O objetivo já não é exibir altas *performances*, mas realizar experimentos. O público passa a ser mais testemunha ou co-ator do que espectador.

De certo modo, é o que também acontece com alguns juízes, procuradores ou advogados, que – por se manterem discretos, não divulgando os seus trabalhos – ganham menos elogios (e críticas). No entanto, mesmo esses atores do palco ou da audiência de algum modo recebem um *feedback* de si mesmos, sentindo-se mais (ou menos) felizes e realizados com o que fazem.

Parece-nos também importante observar que – mais uma vez como num palco, ou como em alguns palcos - a sala de audiências costuma ter um peso, uma mística. Mesmo sem o juiz, ela impõe a sua presença, cobrando comportamentos – como respeito, seriedade e bons modos. Não é como num estádio de futebol, onde todos se sentem à vontade; por mais moderna que eventualmente possa ser, talvez lembre mais uma igreja, e uma igreja antiga.

Por outro lado, nessa sala se reconstituem histórias, se encena o passado, e portanto se teatraliza. E é ainda nesse sentido que se pode falar em *atores*. Aliás, fala-se também (e mais comumente) em *peça* processual...

Ao deixar a sala de audiências, os personagens mimetizam, às vezes, o fim de uma verdadeira peça. Como descreve Forza,

(...) o advogado que despe a toga é como um ator que sai de cena. É um ator, mas é também um diretor, ou ao menos um a mais entre os sujeitos que no processo revestem esse duplo papel.<sup>12</sup>

Talvez também por isso algumas testemunhas se sintam mais à vontade para mentir. Mesmo sem raciocinar nesses termos, parece que elas se deixam levar, contaminam-se pelo ambiente. Afinal, logo

---

<sup>12</sup> FORZA, Antonio (org.) *Il processo invisibile: le dinamiche psicologiche nel processo penale*. Veneza: Marsilio, 1997.

ao abrir a porta, já respiram o ar teatral que invade a sala, percebem vagamente o artificialismo da linguagem, pressentem que cada um, ali, representa um papel.

E até os sons completam o cenário. Se no teatro as vozes são quase gritadas, e nos corais são audíveis mesmo sendo suaves, na audiência elas transitam do mais profundo silêncio ao mais enérgico “*O senhor pode ser preso!*”, passando por discretos cochichos e sussurros.

Com cenas de teatro, dança e música, a sala de audiências é um palco móvel, heterogêneo e surpreendente.

## **5. As danças de todos**

Todos os corpos, de certa forma, dançam. Através de movimentos livres, contidos, retraídos ou expandidos, posturas ou até mesmo modos de respirar, cada um de nós mostra diferentes formas de interação com os espaços, pessoas e objetos - e com tudo mais que nos cerca. São danças da vida, gestos do cotidiano, que simbolizam os nossos estados de ser e de estar.

Na audiência, uma dinâmica de ação e reação provoca verdadeiros acordos corporais, induzindo os personagens a mímicas, expressões, gestos, poses, murmúrios e movimentos. Assim, a frase dita com voz insegura, por um corpo inclinado para baixo e ombros fechados, será recebida, traduzida ou respondida de maneira diferente daquela dita por alguém com postura ereta, voz firme, peitos e olhos para frente. Mesmo os silêncios, produzidos por corpos diferentes, em momentos diferentes, têm significados e leituras distintos.

São múltiplos os elementos que entram em jogo nessa dança improvisada e pouca consciência temos disso. Esses acordos ou acordes podem afetar a sentença numa forma positiva ou negativa, mas dificilmente passarão em branco, sem produzir qualquer efeito, por menor que seja.

Assim, embora sob a regência de um conjunto de normas padronizadas e institucionalizadas, a audiência – ou o processo, de um

modo geral - contém espaços informais, que se organizam de forma mais ou menos espontânea, mais ou menos ritualizada, à semelhança do que acontece numa roda de chorinho ou numa apresentação de dança.

Mesmo ao interpretar o direito, aplicando os métodos que aprendeu na escola, o ator jurídico não consegue se afastar – pelo menos por inteiro – de seus ideais, preconceitos, irritações, esperanças e encantamentos ; não é capaz de negar sua história de vida, seu modo de ver o mundo, os modos de ser de seu próprio corpo.

Isso significa, de um lado, que sua decisão corre sempre o risco de não ser tão justa quando deveria ; mas que também corre o (bom) risco, ao contrário, de talvez contribuir um pouco para melhorar o mundo. Em outras palavras, não apenas o espaço que o direito abre explicitamente para a interpretação, mas até mesmo aquele outro espaço pessoal, não regulado e não regulável podem se revelar tão importantes quanto os espaços de criação do dançarino.

Ensina Couture:

O juiz é um homem que se move dentro do direito como o prisioneiro dentro de seu cárcere. Tem liberdade para mover-se e nisso atua sua vontade; o direito, entretanto, lhe fixa limites muito estreitos, que não podem ser ultrapassados. O importante, o grave, o verdadeiramente transcendental do direito não está no cárcere, isto é, nos limites, mas no próprio homem <sup>13</sup>

As barras que contêm os passos do juiz são as palavras da lei. Se ela diz que “é proibido fumar cachimbo”, ele não pode traduzi-la por algo como “o voto é dever de todos”. Já o espaço até as barras é o lugar regulado pelo direito, através dos métodos de interpretação, mas é também o lugar onde o intérprete elabora o seu pequeno *script* paralelo e invisível. Se a lei garante “a dignidade do trabalho”, ele pode entender que “é ilícito despedir um trabalhador sem motivo”. E se o fizer, como dizíamos, estará próximo de um dançarino.

Assim, no mesmo instante em que o cavaquinho cria um acorde inesquecível, ou a sapatilha arrisca um passo emocionante, uma

---

<sup>13</sup> COUTURE, Eduardo. *Op. cit.*, p. 87.

simples caneta descartável, comprada numa banca de jornais, pode estar inventando (mais do que descobrindo) um novo e surpreendente sentido da lei. Tal como um artista, o intérprete do direito *improvisa*. E isso significa não apenas que o formal e o informal se misturam, mas que a dança, de certo modo, está presente em todos nós.

## **6. Uma conclusão em poucas linhas**

Dança e processo judicial, palco e sala de audiências, dançarino e advogado, promotor ou juiz: por mais distantes que pareçam, as realidades que essas palavras expressam se compõem e se misturam. Por isso, se bem estudadas e compreendidas, podem também interagir positivamente, cada qual se inspirando no que a outra tem de melhor.

E assim, tal como na dança, o juiz se sentirá mais à vontade para improvisar; como nos palcos *contemporâneos*, a sala de audiências se tornará mais democrática; e, do mesmo modo que acontece com os processos da dança, as danças do processo poderão se fazer um pouco mais justas, simples e transformadoras.

## THE DANCE'S PROCESSES AND THE LEGAL PROCESS'S DANCES

### ABSTRACT

The dance has its processes. It may take place in a carefully planned way such as classic ballet. Or, on the contrary, it may be improvised. But the difference between the various dance's processes isn't significant enough either to deny completely the informality, which affects everything that is formal, or to affirm absolutely the formalism, which also affects everything that is informal. Similarly the legal process isn't only an ensemble of rules, principles and doctrines. It's also affected in a not very clear way by different factors. Such as the dancers, the law process's actors move and improvise. Therefore legal process has its *dances*. This paper aims to compare dance and legal process considering both stage and courtroom.

**KEYWORDS :** Process. Dance. Improvisation. Hearing.

## LES PROCÈS DE LA DANSE ET LES DANSES DU PROCÈS

### RÉSUMÉ

La danse a ses procès. Elle peut se présenter, par exemple, avec toute la rigueur du ballet classique. Ou peut, à l'opposé, se montrer improvisée. Mais la différence entre les variétés des procès de la danse ne va pas jusqu'à nier complètement ce qui est informel, qui contamine ce qui est formel, ni jusqu'à affirmer, de façon absolue, le formalisme, qui aussi contamine ce qui est informel. De manière analogue, le procès judiciaire n'est pas seulement un ensemble de normes, principes et institutions. Il reçoit aussi des influences peu visibles des facteurs les plus variés. Ainsi comme les danseurs, les acteurs du procès improvisent, se meuvent. Donc, le procès a ses *danses*. Cette courte étude fait un parallèle entre la danse et le procès judiciaire, analysant parallèlement la scène et la salle d'audience.

**MOTS-CLÉS:** Procès. Danse. Improvisation. Audience.

## REFERÊNCIAS

BRETON, Le David. As paixões ordinárias: antropologia das emoções. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 55.

COUTURE, Eduardo. Introdução ao Estudo do Processo Civil. Rio de Janeiro: José Konfino, 1951.

DESPRÈS, Aurore. La relation pédagogique dans le contact improvisation: le partage em moviment. Nouvelles de Danse no. 46-47, Bruxelles: Contredanse, 2001.

DUPUY, Françoise. Où va la danse? In: VERRIÈLE, Philippe (org.) *Ou va la danse?* Paris: Seuil, 2005.

FORZA, Antonio (org.) Il processo invisibile: le dinamiche psicologiche nel processo penale. Veneza: Marsilio, 1997.

FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

LOUPPE, Laurence. Poétique de la danse contemporaine. Bruxelles: Contredanse, 2004.

NASSIF, Elaine. Conciliação judicial e indisponibilidade de direitos: paradoxos da “justiça menor” no processo civil e trabalhista. São Paulo: LTr, 2000.

VIEIRA, Oscar Vilhena. Estado de Direito e seus limites. In: ZIMERMAN, David; COLTRO, Antônio Carlos Mathias. *Aspectos psicológicos na prática jurídica*. Campinas: Millennium, 2010, p. 329-330.

VIGARELLO, Georges; COURTINE, Jean-Jacques; CORBIN, Alain (org.). História do Corpo, vols. I, II e III. Petrópolis: Vozes, 2008.

ZACCURI, Giuseppe. La comunicazione verbale e non. In: FORZA, Antonio (org.) *Il processo invisibile: le dinamiche psicologiche nel processo penale*. Veneza: Marsilio, 1997.

**Recebido em 25/11/2011 - Aprovado em 21/12/2011**