

O GRUPO TEATRAL IMBUAÇA: DIÁLOGOS ENTRE O IMAGINÁRIO LITERÁRIO ÉPICO DE BERTOLD BRECHT E A TEORIA NARRATIVISTA DE JOSÉ CALVO GONZÁLEZ

THE IMBUAÇA THEATRE GROUP: DIALOGUES BETWEEN THE EPIC LITERARY IMAGERY OF BERTOLD BRECHT AND THE NARRATIVIST THEORY OF JOSÉ CALVO GONZÁLEZ

Kelly Helena Santos Caldas¹
Míriam Coutinho de Faria Alves²

RESUMO: O presente artigo se propõe a refletir sobre as similitudes existentes nas práticas teatrais do grupo teatral Imbuuçã, no imaginário literário épico de Bertold Brecht e na cultura literária do direito de Calvo González. Por meio de um olhar interdisciplinar e jusliterário, o direito, a literatura e o teatro possuem muitos diálogos reflexivos e construtivos. Assim como o teatro de rua povoa o imaginário das cidades, o teatro épico dá protagonismo ao espectador. O direito também é uma construção narrativa de relatos, feitos por alguém, em um determinado espaço e momento histórico. Ao relacionar o mundo jurídico com a literatura, dar-se origem a uma cultura literária do direito. Uma cultura capaz de expandir as subjetividades em direção ao encontro afetivo da outricidade. Ao estranhar e se distanciar da cena, a identificação é substituída pela emancipação social e pela alteridade guiada pela compaixão. O compromisso social do *dever ser* é uma fábula ficcional, porém desejante de um porvir mais igualitário e justo. O olhar crítico sobre o direito e sobre a arte é o caminho para a epistemologia crítica do direito.

Palavras-chave: grupo teatral Imbuuçã; teatro de rua; imaginário literário épico, cultura literária do direito.

ABSTRACT: This article aims to reflect on the congruities existing in the theatrical practices of the theater group Imbuuçã, in the epic literary imaginary of Bertold Brecht and in the literary culture of Calvo González's right. Through an interdisciplinary and jusliterário look, law, literature and theater have many reflective and constructive dialogues. Just as street theater populates the imaginary of cities, epic theater gives prominence to the spectator. The right is also a narrative construction of reports, made by someone, in a certain space and historical moment. By relating the legal world with literature, giving rise to a literary culture of law. A culture capable of expanding subjectivities towards the affectionate encounter of otherness. When strangers and distances one from the scene, identification is replaced by social emancipation and compassionate alterity. The social commitment of being is a fictional fable, but desirous of a more egalitarian and just coming. The critical view of law and art is the way to critical epistemology of law.

Key words: imbuuçã theater group; street theater; epic literary imaginary, literary culture of law.

¹ Mestranda em Direito pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Aracaju/Sergipe/Brasil. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4780185234167280>. E-mail: kellycaldas.contato@gmail.com.

² Doutora em Direito pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Aracaju/Sergipe/Brasil. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0824235400578640>. E-mail: miriamfaria2002@yahoo.com.br.

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho se propõe a analisar a presença do imaginário jusliterário épico de Bertold Brecht na narratividade desenvolvida pelo teatro de rua do Grupo Teatral Imbuauça e, por meio deste aporte estético literário teatral, percorrer as relações de construção de sentido e de literatura jurídica, a partir da Teoria Crítica e Narrativista do Direito de José Calvo González. Em atividade desde 1977, período marcado por lutas sociais e pela redemocratização do Brasil, o Imbuauça é um grupo sergipano de reconhecimento nacional, com forte caráter político, emancipatório e popular.

Ao estudar o teatro épico, será observado o espaço didático de formação crítica dos sujeitos, o teatro de rua e seu caráter disruptivo de ocupação das praças e das cidades, a estranheza e o distanciamento como técnicas de problematização dialética, política e social do público e a figura do ator narrador.

Diante da interdisciplinaridade entre direito e literatura, entre direito e teatro, a contribuição científica de José Calvo González será fundamental para compreender a narratividade, a contação de histórias e o percurso da ficcionalidade também inscritas no direito. A percepção das tensões existentes na cultura literária do direito, as histórias entrelaçadas, os conflitos, as revoltas e a capacidade de compaixão e outricidade são instrumentos jusliterários importantes para este artigo.

2. GRUPO TEATRAL IMBUAÇA: TRAJETÓRIA E CAMINHOS ARTÍSTICOS

O grupo teatral Imbuauça existe desde 1977, demarcado geograficamente no nordeste brasileiro, especificamente, na capital sergipana, Aracaju. Com 44 anos de trajetória artística, o grupo possui uma estética, fortemente, atravessada pelas narrativas da cultura popular sergipana, nordestina e brasileira. A literatura de cordel, a xilogravura e os personagens do folclore são a principal fonte de inspiração para as produções culturais dramatizadas pelo Imbuauça, desde o seu princípio até os dias atuais. Reisado, São Gonçalo, Chegança, parafuso são exemplos de representações culturais de Sergipe, que são pesquisadas pelo grupo nas suas montagens. Nas palavras de Lindolfo Amaral, integrante do grupo desde o seu início:

Tudo começou em uma estação de inverno. Era 1977, precisamente 15 de julho daquele ano. E tudo teve início nas salas de aula do Instituto de Educação Rui Barbosa. Ali os atores e diretores de teatro, vindos da cidade do Recife; Lúcio Lombarde, Gilson Oliveira e José Francisco, durante duas semanas, ministraram oficinas de direção teatral, interpretação e expressão corporal, respectivamente, a cerca de 100 jovens ávidos por informações, desejosos em aprimorar seus conhecimentos. (Amaral, 2005, p. 141).

Diante da formação teatral realizada a época, os estudantes das oficinas teatrais, muitos membros do movimento estudantil da Universidade Federal de Sergipe, não queriam parar os estudos no campo das artes cênicas, já que muitos enxergavam a arte como um espaço narrativo de reflexão e comunicação política. A vivência das repressões da ditadura e o processo de redemocratização do país foi o cenário histórico para a formação do grupo. Fundado por oito jovens, o grupo teatral Imbuauça sempre trouxe a provocação social para dentro dos seus enredos e dramaturgias. Tal inserção social pode ser bem extraída do próprio nome do grupo. Mané Imbuauça, sujeito que dá nome ao coletivo teatral, era um humilde embolador que frequentava os espaços de ensaio e encontro da trupe.

Os gestos, as imagens, os sons, as texturas, as cores e as narrativas simbólicas, visuais e literárias são pensados a partir dos saberes, das experiências e da cultura de um povo tão necessário quanto às epistemologias eruditas. Na certeza de que a cultura de um povo carrega em si as contradições e os encontros do universal e do singular. Leituras teóricas do teatro enquanto arena política eram realizadas em conjunto com os estudos das peças a serem encenadas. Amaral (2005), em *...e lá se vão mais de 26 anos pelas ruas do mundo...oxente, teatro de rua?*, ressalta a importância do Teatro Livre da Bahia para a composição teatral do grupo, pois se tratava de um teatro democrático, feito nas ruas, sem distinção de classe, raça, gênero, sexualidade ou religião. Todos eram bem vindos, sem hierarquias, nem opressões.

As formações e oportunidades teatrais do grupo teatral Imbuauça só reforçavam aos seus integrantes a linha estética a ser seguida, um teatro de rua com ênfase na cultura popular sergipana e nordestina. “O matuto com o balaio de maxixe” e “O marido que passou o cadeado na boca mulher” foram os primeiros enredos apresentados ao público.

O Grupo Imbuauça estreou em 1979, na Praça Dom José Tomaz, bairro Siqueira Campos, com os atores Cícero Alberto, Pierre Feitosa, Antonio Amaral, José Amaral, Virginia Lúcia, Maurelina, Maria das Dores, Francisco Carlos e Lindolfo Amaral. Naquela ensolarada manhã de Domingo, era verão. Os atores concentraram-se no Auditório Lourival Baptista, em seguida foram até a ponte que passa sobre os trilhos da Rede Ferroviária Federal, desceram os degraus cantando e dançando por dentro da feira livre do Siqueira Campos, seguiram até a praça onde fizeram uma grande roda e apresentaram os dois textos. Depois sentaram no saudoso bar "Flor do Siqueira" e comemoraram a estreia com os amigos. . (Amaral, 2005, p. 144/145).

Com importante habilidade de interlocução com outros grupos e linguagens artísticas, o grupo teatral Imbuauça dialogou e dialoga com profissionais das artes, em diferentes estados do Brasil, dentro e fora do nordeste. Amaral (2005) destaca o processo de reciclagem desenvolvido pelo grupo, como sendo determinante para a consolidação e para profundidade

técnica, teórica e cênica dos trabalhos por eles apresentados. Os integrantes são multifacetados e se empenham em participar de cursos e oficinas pelo Brasil, trazendo sempre os aprendizados adquiridos aos demais integrantes do grupo. A partilha dos saberes e das experiências, em um diálogo frutífero entre o grupo, a cultura popular e a comunidade era estruturante para o reconhecimento das raízes e das tradições. Cursos e oficinas abertas ao público foram defendidas pelo grupo, desde a sua formação.

Sendo a arte um importante veículo transformador do mundo e condutor de conhecimentos críticos sobre as relações humanas, o grupo teatral Imbuuçã fortalece em seu percurso teatral a força emancipatória das experiências da cena. Por meio de projetos de inclusão social e cidadania, o grupo se preocupa em trazer a comunidade para dentro do teatro, possibilitando aos mais excluídos o contato com a conscientização individual e coletiva. Nas palavras de Amaral (2005) “temos sempre atividades para desenvolver: corpo, voz, análise de texto, atividades administrativas, entrevistas com pessoas da comunidade, reciclagem de material, manutenção dos figurinos e adereços”. (Amaral, 2005, p. 148).

Dentre os trabalhos realizados, destaca-se a apresentação no SESC Pompéia de uma peça dirigida por Ivaldo Bertazzo e contracenando no palco com a atriz Marília Pêra. Outro fato importante para a consolidação do grupo foi o patrocínio da Petrobras, através da Lei Federal de Incentivo à Cultura. Importante registrar, ainda, que a sede do grupo é resultado de uma invasão a um edifício escolar abandonado, um símbolo material e imaterial de resistência por meio da arte e, mais especificamente, do teatro de rua. Dentre as peças estreladas pelo grupo, estão:

Depois da "Gaiola"1982, surgiram os espetáculos: "Escreveu não leu, cordel comeu"/1983, "ARA(FALA)CAJTJ"/1984, "Velha roupa colorida" 1986, "As Irmãs Tenebrosas"1988, "Nu e Noturno" 1989, "A Farsa dos Opostos" 1992, "Antonio, meu Santo"/1995, "Mulheres de Eurípidés"1995, "Chico Rei"/1995, "Janeiro meu bem"/1997, "Auto da barca do inferno"/1997, "Senhor dos labirintos"/1999, "Além da linha d'água"/1999. (Amaral, 2005, p. 146).

Para compreender melhor o grupo teatral Imbuuçã, se faz necessário um mergulho teórico pelo teatro de rua. A escolha pelo espaço público como arena da apresentação teatral diz muito sobre as escolhas estéticas e políticas do grupo. Espaço de passagem, por excelência democrático, as ruas são veias abertas ao encontro de um espectador comum, cotidiano e excluído dos grandes teatros. Haddad (2005) acredita na inseparabilidade da cidade e do teatro, na medida em que reside nas expressões do cidadão cotidiano certa dramaticidade. Para ele é preciso aproximar artista e cidadão, devendo-se “pensar toda a cidade como uma

possibilidade teatral, ela é o espaço da representação, suas ruas e edifícios são a cenografia e os atores são os cidadãos.” (Haddad, 2005, p. 65).

O teatro de rua está em evidente oposição aos teatros burgueses frequentados pela elite cultural. Em espaço diverso do teatro italiano, o teatro de rua se materializa nas dinâmicas do improvisado e no encontro aberto de narrativas da plateia, sendo estas narrativas tão importantes quanto os diálogos dramaturgicamente pré-estabelecidos. Carneiro (2005) evidencia a redemocratização do teatro através da acessibilidade cultural aos frequentadores das praças e das ruas. Em sua análise, o teatro de rua se relaciona com a própria denominação de religião. Há uma “busca dessa comunhão com o público, tentando reencontrar o caráter "religioso" do teatro - religioso no profundo sentido que encontramos em sua raiz, de *religio*, *religare*: ligar, atar, indicando a reintegração do homem com o mundo”. (Carneiro, 2005, p. 126).

A relação público/ator e espectador/narrador se entrecruzam no teatro feito pelo grupo teatral Imbução, já que os atores em cena dividem o protagonismo da encenação com a plateia, criando-se um espaço fértil, divertido e crítico, onde os cidadãos são convocados a participar da teatralidade e da narratividade ali colocada, não como uma plateia em silêncio, mas como uma plateia em comunhão, sentindo-se pertencente à comunidade e à expressão dramática da própria existência individual e coletiva.

Para Cruciani e Falletti (1999), o teatro de rua é uma forma de expressão artística capaz de fortalecer e expandir a poesia, por vezes invisível, do cotidiano e da cultura popular. Por meio de um atravessamento efetivo e expandido entre público e atores juntos ao ar livre surge o humor, a ironia e a interação transgressora, nômade e provocativa das regras sociais dominantes. Enquanto isso, para Patrice Pavis, na obra intitulada *Dicionário de Teatro*, teatro de rua é então definido como:

Teatro que se produz em locais exteriores às construções tradicionais: rua, praça, mercado, metrô, universidade etc. A vontade de deixar o cinturão teatral corresponde a um desejo de ir ao encontro de um público que geralmente não vai ao espetáculo, de ter uma ação sociopolítica direta, de aliar animação cultural e manifestação social, de se inserir na cidade entre provocação e convívio. (Pavis, 2007, p. 385).

Antunes (2005) reforça que o espaço urbano demarcado por uma diversidade cultural pulsante é estimulado a conviver a partir do jogo cênico proposto pelo teatro de rua, na medida em que a cidade em sua geografia e arquitetura urbana torna-se uma instalação artística e lúdica capaz de devolver aos seus habitantes o lugar de destaque na ocupação dos lugares públicos, em uma substituição subversiva aos carros, ao trânsito e ao isolamento social. Assim, estar ao ar livre retoma sua função de libertação, coexistência e comunhão

democrática dos indivíduos em contraposição direta à segregação e demarcação desigual e vertical da cidade. Para Carneiro (2005), por o público do teatro de rua não pagar para acessar o teatro, ele só permanece na cena se se sente capturado e interessado pelo que vê e ouve, e isso se dá por meio de um jogo cênico centrado na conversa, na escuta ativa, na percepção profunda do outro e na mediação.

Em *Teatro de Rua*, Cruciani e Falletti (1999) argumentam que os teatros de rua “não são somente um ‘gênero’ do teatro, são antes uma situação dos homens que fazem teatro” (Cruciani e Falletti, 1999, p. 142). Ultrapassa as exigências técnicas do fazer teatral, trata-se de um aproximar-se do humano, sem textos decorados, plateia distante do palco ou luzes apagadas. Ao invés do teatro italiano, que se faz no silêncio passivo do público, o teatro de rua se faz no risco e nas imprevisíveis camadas do encontro real do agora e do porvir.

Silva (2001), em *Imaginários Urbanos*, coloca a imaginação como elemento importante para as utopias urbanas contemporâneas. As representações físicas da cidade e de relações humanas consequentes constroem narrativas imaginárias e simbólicas em cada cidadão. “A cidade aparece como uma densa rede simbólica em construção e expansão. A cidade, cada cidade, se parece com seus criadores, que são feitos pela cidade.” (Silva, 2001, p. 26). Para o autor, os cidadãos elaboram constantes narrativas sobre a cidade, sendo sempre uma elaboração individual a partir de uma percepção do outro e de si através do outro. Em sua análise, a cidade é uma vitrine, na qual os sujeitos se percebem, se identificam e se relacionam.

Uma vitrine indica a forma como os usuários percebem o mundo, suas distâncias, seus anseios. Cada vitrine resolve à sua maneira, teatralmente, a relação das coisas com as pessoas, gera uma epistemologia, uma forma de conhecer e de sentir. As coisas que circulam pelas vitrines correspondem às coisas que as pessoas usam: por isso os limites das vitrines, suas verdadeiras fronteiras, serão nada menos que a própria cidade; e dentro desses limites é a própria cidade que é vista por suas vitrines. As vitrines identificam a cidade. A cidade toda é uma grande vitrine. (Silva, 2001, p. 29).

Pelos aspectos abordados acima, a importância do teatro de rua realizado pelo grupo teatral Imbuça se fortalece e se amplia. Por meio da criatividade e do riso, o imaginário popular e as narrativas históricas e culturais do povo sergipano encontram os cidadãos e, diante da surpresa e do improviso, dialogam com os sujeitos interessados naquela vitrine humana, interessados em se confrontar, em se reconhecer, em elaborar dúvidas e perguntas sobre a existência por si e para além de si.

3. GRUPO IMBUAÇA E A INFLUÊNCIA DO IMAGINÁRIO LITERÁRIO ÉPICO DE BERTOLD BRECHT

O Grupo Teatral Imbuaua tem uma atuauaõ artística de forte resistênciã social e política. Sem perder a ludicidade e a comicidade, traz para o centro da cena a sociedade e seus conflitos, as desigualdades e as misérias humanas. Rompendo com a quarta parede do teatro italiano, o fechamento do palco e a ausência de diálogo com o público dão lugar ao encontro dialético e provocativo entre atores, plateia e dramaturgia, por meio de uma linguagem mais libertária e popular. Para pensar sobre a função e o objetivo de se fazer teatro, os integrantes do grupo tiveram dentre os grandes influenciadores da sua forma de encenar e compreender a arte, o dramaturgo alemão e diretor de teatro Bertold Brecht.

Eugen Friedrich Bertold Brecht, poeta, dramaturgo e diretor de teatro, nascido em 10 de fevereiro de 1898, em Augsburg – Alemanha, filho de um pai católico e autoritário, próspero diretor de uma fábrica de papel e de uma mãe protestante, filha de alto funcionário do exército. Ao viver de perto o imperialismo expansionista e o prenúncio de uma grande guerra mundial, Brecht desenvolveu em seu teatro uma crítica direta ao capitalismo e a divisão do mundo em classes. Por meio de um teatro político vivo e revelador da verdade, pretendeu em sua dramaturgia e encenação a transformação humanista da sociedade.

Um aluno rebelde desde a escola primária, Brecht chegou a cursar medicina na Universidade de Munich, sendo eleito para o conselho operário. A vivência da Primeira Guerra Mundial lhe trouxe, muito fortemente, temas como a guerra e a revolução em suas obras. De modo irônico e cínico, os valores sociopolíticos do capitalismo e do fascismo são revelados, confrontados e expostos em suas fissuras. Em 1933, exilou-se na Áustria, seguidamente, na Suíça, Dinamarca, Finlândia, Suécia, Inglaterra, Rússia e Estados Unidos. Ao final da Segunda Guerra retornou a Berlim oriental, período em que fundou *Berliner Ensemble*, sua companhia teatral.

A importância do imaginário literário épico de Bertold Brecht para o grupo teatral Imbuaua se consolida em uma contraposição direta ao teatro clássico aristotélico. O espectador deixa de ser visto como um sujeito inerte e passivo, e passa a ser colocado no centro da cena teatral, lugar destinado ao pensamento crítico, à poesia e à ciência enquanto experiência social. O teatro de Brecht faz da plateia a protagonista da peça, formada por sujeitos pensantes e capazes de emancipar-se através da arte.

De modo comparativo, o próprio Brecht (2005) apresenta as diferenças entre a forma dramática de teatro e a forma épica de teatro. Enquanto o teatro aristotélico possui uma

atuação pautada no envolvimento e no mergulho nas emoções, o teatro épico foca na narração e na observação ativa do espectador, o qual é levado a tomar decisões e escolhas a partir da encenação. Ao invés da plateia identificar-se com a experiência teatral, ela é levada a pensar e analisar a sociedade refletida nos personagens. Para o teatro clássico, diante da linearidade das cenas, o ser humano é visto como fixo e imutável, diferente do teatro épico, para o qual, diante de cenas cheias de curvas e elipses, o ser humano está em constante processo de mudança e transformação.

Sobre a atuação do ator, Brecht deixa evidente a importância de ir além da mera transcrição de palavras:

O ator tem de saber falar com clareza, por exemplo, o que não é uma simples questão de consoantes e vogais, mas, sobretudo, uma questão de sentido. Se não aprender a extrair simultaneamente o sentido das suas réplicas, irá articulá-las, apenas de uma forma mecânica, prejudicando o sentido pela sua “bela dicção”, justamente. Mas, há, ainda, múltiplas diferenças e graduações de clareza. As diferentes classes sociais corresponde um tipo diferente de clareza; um camponês pode falar com clareza, em comparação a outro camponês, mas a sua clareza é diferente da do engenheiro. O ator que aprende a dizer deverá, pois, cuidar sempre de manter a sua linguagem flexível, maleável. Jamais deverá deixar de se preocupar por conseguir uma linguagem autenticamente humana. (Brecht, 2005, p. 252).

Rosenfeld (2012), um dos maiores comentadores do dramaturgo alemão em língua portuguesa, na obra *Brecht e o teatro épico*, destaca o viés didático, científico, dialético, pedagógico e histórico presente no imaginário literário brechtiano, no qual as lições morais e sociológicas são mais importantes do que a contemplação romântica do teatro comercial burguês. O ambiente socioeconômico ganha maior atenção do que o protagonista da peça, já que o interesse épico centra-se na compreensão das variantes sociais, e não nos dilemas, unicamente, individuais. “A sua arte extravasa da moldura do campo cênico-lúdico-estético. Invadindo a plateia, pelo apelo direto ao público, visa invadir a realidade. É uma arte que se entende determinada pela vida e que procura, por sua vez, determinar a vida.” (Rosenfeld, 2012, p. 36).

Na obra *O teatro épico*, Rosenfeld (2014) apresenta o efeito de distanciamento como elemento estético característico do teatro de Brecht. Diferente do teatro de entretenimento, o teatro épico se afasta da intenção emocional e catártica do palco. Ao invés de reforçar as situações sociais como imutáveis e intransponíveis, Brecht destaca a relatividade da vida e da realidade, na qual sempre existem várias versões e interpretações para o mesmo acontecimento. “A nossa própria situação, época e sociedade devem ser apresentadas como se estivessem distanciadas de nós pelo tempo histórico ou pelo espaço geográfico. Desta forma o

público reconhecerá que as próprias condições sociais são apenas relativas.” (Rosenfeld, 2014, p. 151).

A técnica do distanciamento traz o espanto, a surpresa e a dúvida para os acontecimentos antes vistos como rotineiros dentro da sociedade. Deixando de serem vítimas de um destino inevitável, os espectadores se tornam agentes críticos e potentes transformadores do mundo, por meio da transformação da própria realidade. Peixoto (1974), em *Brecht: Vida e Obra*, aponta sobre o efeito do distanciamento em que o espectador “deixa de se evadir para buscar refúgio na história: a atualidade se torna história.” (Peixoto, 1974, p. 343). O teatro épico está preocupado com o sentir e o agir consciente do cidadão comum, aquele que de tão imbricado na experiência, não consegue mais perceber-se diante dela, diante das tensões sociais que operam, diretamente, nas vidas oprimidas e nas vidas opressores.

A pedagogia crítica e a busca por revelar narratividades alternativas ao pensamento hegemônico naturalista e, falsamente, neutro são cruciais para a produção cultural e artística brechtiana. Há uma investigação científica constante, sem a qual o teatro épico não conseguiria apontar aportes sociais críticos. “Para Brecht, o teatro épico só pode ser considerado uma instituição moral se a moral estiver a serviço dos homens e não para resigná-los diante de sua condição. Ele opera assim uma inversão na chamada ‘moral da história’.” (Teixeira, 2003, p. 72). Não se deseja no teatro épico mostrar ao público um produto acabado, único, perfeito e hermético, ao contrário, pretende-se colocar o público em situação, em análise, em processo intersubjetivo e intertextual.

Importante abordar que Brecht não coloca a razão e o sentimento como elementos antagônicos. O fato de defender a conscientização da sociedade por meio do teatro didático e político, não exclui ou invalida o deleite diante da fruição artística. Para Brecht, o que se deseja, em princípio, não é a experiência coletiva, “mas antes em dividir esse público, em fazê-lo estranhar a ação, o texto e a si mesmo”. (Teixeira, 2003, p. 67). Por meio de uma narratividade realista, Brecht afasta-se da identificação e convoca a plateia para dividir a cena com os atores, para se colocarem em situação vigilante e ativa, para produzirem sentido e múltiplas compreensões diante da sua própria atuação na sociedade capitalista e diante da sua inserção na luta cultural.

4. A NARRATIVIDADE CULTURAL DO IMBUAÇA E A CULTURA LITERÁRIA DO DIREITO EM JOSÉ CALVO GONZÁLEZ

A narratividade cultural do grupo teatral Imbuauça e a narratividade literária do teatro épico de Bertold Brecht têm muito a dialogar com os estudos narrativistas e culturais do

direito, na perspectiva de José Calvo González, na medida em que, para este, o direito realiza-se na linguagem e na pluralidade de narrações discursivas possíveis, sendo estas permeadas pela ficcionalidade literária. Há, então, camadas de narratividade e níveis de entendimento da realidade dentro do mundo jurídico, tal qual na literatura. Diante disso, o discurso sedutor do direito dogmático, neutro e único é problematizado em seu fundamento e em sua estrutura. Em entrevista à Revista do Instituto Humanitas Unisinos, intitulada *A palavra e a construção da verdade e da realidade no Direito*, Calvo González (2014) afirma:

Essas narrativas (as jurídicas) não são nem verdadeiras, nem falsas. Se são alguma coisa, são ‘verossímeis’, ou não. O estatuto da verdade durante o processo, e do que é declarado como ‘verdade’ no seu término, não é de uma ‘verdade forte e segura’, mas sim de uma verdade provada sempre dentro do provável, pois não é possível provar o improvável. Isto é, a verdade no Direito é sempre e apenas verdade frágil e provável; ou seja, sempre e apenas verossimilhança. (Calvo González, 2014).

Para Calvo González (2018), o direito é uma prática escritural, permeada por complexidades, antagonismos e contradições, já que se trata de uma expressão humana e, por isso, múltipla e diversa. “A ação escritural está implicada na *iuris poiesis*. O que “foi escrito” “em algum lugar” e “por alguém” é, modernamente, a marca externa do reconhecimento de algo como jurídico.” (Calvo González, 2018, p. 14).

Assim, para o autor, o direito se materializa no instante mesmo em que a vida acontece e não previamente a linguagem e a escritura. Através do Direito com Literatura, o texto e o leitor ganham destaque na trama jurídica. Para ele, o legislador é um importante exemplo jusliterário, pois é um tradutor, ou seja, leitor privilegiado e escritor. “O legislador escreve – traduz – porque lê o que “foi escrito”, “em algum lugar” “por alguém”; e reescreve porque o escreve de maneira diferente, insere o escrito em outro lugar e substitui – representa – quem o escreveu”. (Calvo González, 2018, p. 16).

Em *Direito Curvo*, Calvo González (2013) continua a sua contribuição para a epistemologia crítica do direito. Sendo a ciência jurídica uma expressão narrativa, processual e dinâmica, não há como acreditar em um direito com arquitetura retilínea e rígida. Ao defender uma geometria jurídica variável, não analisa a fluidez e sim a curvatura. “Observo que o direito se empena, se arqueia, se curva.” (Calvo González, 2013, p. 30).

Um novo paradigma é desenhado pelo autor, um paradigma do direito alicerçado na interação de ordenamentos e de produções jurídicas, com menos hierarquia e centralização, e com mais encontro. “Geometria variável é também o que chamamos de multiplicidade e multiplicação de centros de produção jurídica dentro de diversos ordenamentos jurídicos e

entre si, fenômeno que refiro como descentralização da imputação normativa.” (Calvo González, 2013, p. 38).

Em ‘*Sair ao outro*’: *afetividade e justiça em Mineirinho, de Clarice Lispector*, é possível identificar novos aspectos do direito curvo. Ao se utilizar de uma obra de jornalismo literário e jurídico, Calvo González (2016) defende a importância do afeto para a construção e reconstrução teórica do direito. Por meio de uma cultura literária do direito, o autor percorreu a “extraterritorialidade do sujeito narrativo” e a capacidade de ultrapassar o “fechamento narrativo”. (Calvo González, 2016, p. 126). O que é colocado em evidência pelo jurista é o entrecruzamento das histórias narradas, o estranhamento diante do outro e a necessária aproximação de uma história que é do outro, mas que também é sua. Por meio da diferença, “a imprecisão de limites entre o dentro e o fora, o interior e a periferia” são ampliados. (Calvo González, 2016, p. 130). Ainda sobre a ficcionalidade e o direito:

A ficção é o estatuto transversal do jurídico. O Direito é prova superlativa do recurso à poética ficcional. Sua utilização deriva de sua eficiência; a ficção sempre alberga amplas possibilidades de se impor sobre a realidade, e, de, fato, se assim ocorre em se tratando de mundo jurídico, certamente todo o Direito é transrealismo graças à poética da ficcionalidade. Para a Teoria Narrativista do Direito é importante explicar e compreender que nossos sistemas jurídicos são instalações ficcionais e, às vezes, hiperficcionalis. (Calvo González, 2013, p. 54).

Para Calvo González (2018), ao pensar que nada no direito é extraficcional, defende que o *dever ser* do direito é fabular, posto que é uma criação narrativa e uma invenção fictícia, que não existe na realidade, ainda que almejada e presente na escritura judicial e legislativa. “Ao escrever um mundo de *dever ser* no *ser* de um mundo, que é todo ele disseminação, a energética invenção inseminadora do *theatrum* da escritura fecunda e engendra ali a fundação de um mundo possível, diferente do natural.” (Calvo González, 2018, p. 26). Sobre direito com literatura, Calvo González entende:

Eu entendo que Direito e Literatura se relacionam igualmente pela sua índole instituinte do social; ambos têm a capacidade de instituir imaginários sociais, participam da mesma poética. Desse ponto de vista, o Direito aproveita categorias literárias como oralidade e escritura, leitura, reescritura, releitura, intertextualidade, estética da autoridade, etc. É um campo em que se recolham desde os desvios linguísticos do Direito até a explicação dos processos de positivação jurídica, e que também levaria em conta a realidade dos novos desafios levantados à Ciência do Direito pela crise do paradigma da modernidade, tais como a complexidade e o rizoma. (Calvo González, 2014).

Ao mirar o direito como literatura, como narrativa feita de relatos que sai de alguém, de algum lugar, para algum lugar, Calvo González encontra o Grupo Imbuça e o Teatro

Épico brechtiano nesta cultura literária. Na medida em que reconhece a importância da estranheza para enxergar a alteridade que habita o ser, a cultura literária do direito abre espaço para uma realidade plural, diversa e cheia de contradições. “A estranheza é um novo estado, que implica que o outro se nos imiscua, participe de nós, internalize-nos e, por tudo isso, também interfira em nós. É isso a outridade.” (Calvo González, 2016, p. 135).

É na extensão das subjetividades que o encontro acontece e a compaixão da revolta se materializa. Imbuauça, Brecht e Calvo González se unem na capacidade de lançar-se fora de si e, assim, encontram, com criticidade e humanidade, as narrativas sobre os direitos e sobre a violação dos mesmos direitos. A abordagem jusliterária é esse espaço de conexão interdisciplinar, onde direito e literatura e direito e teatro tornam-se possíveis. O *dever ser* sai do campo intangível e incontestável da ciência jurídica fechada em si e encontra o teatro de rua do grupo teatral Imbuauça nas praças e avenidas da capital sergipana, encontra os cidadãos em cena, encontra a multiculturalidade de um povo que reconhece a si e ao outro, encurtando distâncias, compreendendo melhor as diferenças e recriando novas possibilidades de ser e existir.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A rica trajetória do grupo de teatro sergipano Imbuauça (dentro e fora de Sergipe) torna visível a sua importância para a construção crítica, estética e humanista do fazer artístico-teatral, que ao privilegiar elementos narrativos da cultura popular nordestina e sergipana faz compreender a valorização das múltiplas narratividades em prol da construção de uma historicidade capaz de transformar, positivamente, a realidade social.

É no espaço do cotidiano e nas ruas da cidade que o grupo teatral Imbuauça compreende seu lugar de resistência e de ação social. Com muita reflexão e trabalho árduo, os espaços pelos quais o grupo passa vão sendo ressignificados refazendo a rua como palco, gerando a possibilidade de questionar os processos sociais e o exercício protagonista da cidadania. Nesse pensar, o Imbuauça elegeu as perspectivas de Bertolt Brecht como experiência teatral pulsante que contribui para a formação sociopolítica da arte.

O imaginário literário épico proposto por Bertold Brecht é crítico, didático, pedagógico, dialético e histórico. Trata-se de um conjunto de técnicas narrativas, visuais e sonoras que coloca a arte em um lugar científico e propulsor da emancipação dos cidadãos. Ao invés da inércia e passividade do teatro comercial burguês, o teatro épico utiliza-se do distanciamento e da estranheza para fazer do cidadão o protagonista da peça. Só através da

estranheza, o sujeito se percebe em sua totalidade e, com isso, passa a reivindicar cenários sociais mais justos e menos desiguais.

A teoria narrativista de Calvo González tem muito a dialogar com o fazer teatral do Imbuça e com o imaginário literário do teatro épico Brechtiano. Na perspectiva direito com literatura, é o direito também narrativo e ficcional. Partindo deste olhar jusliterário, o papel do direito, assim como o teatro de rua e o teatro épico, é curvar-se em direção ao outro. Ficcionalidade não significa engano, mas sim a existência de várias versões hermenêuticas possíveis. Os relatos e as narrações sejam na literatura, no teatro ou direito partem de um lugar, de um espaço, de um tempo e de um sujeito específico, ou seja, partem de uma relatividade. Diante disso, o sujeito e a sua subjetividade expandem-se ao encontro afetivo do outro.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Lindolfo. ...E lá se vão mais de 26 anos pelas ruas do mundo... oxente, teatro de rua?. In: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (Org.). *Teatro de rua: Olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005. p. 140-149.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiama Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 255p.

CALVO GONZÁLEZ, José. A palavra no Direito – Construção da verdade e da realidade. Entrevista concedida à *Revista do Instituto Humanitas Unisinos – IHU Online* em 02/06/2014. N. 444, Ano XIV, Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao444.pdf>. Acesso em 15 nov. 2020.

_____. ‘Sair ao outro’: afetividade e justiça em Mineirinho, de Clarice Lispector. *Anamorphosis*, v. 2, n. 1, jan./jun. 2016, p. 123-147. Disponível em: seer.rdl.org.br/index.php/anamps/article/download/220/pdf_1. Acesso em: 26 ago. 2020.

_____. Nada no Direito é extraficcional (escritura, ficcionalidade e relato como *ars iurium*). In: _____ [et al]. *Por dentro da lei: direito, narrativa e ficção*. Florianópolis: Tirant Lo Blanch, 2018. 150 p.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Reflexões sobre o conceito de Teatro de Rua. In: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (org.). *Teatro de rua: Olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005. p. 20-37.

CARNEIRO, Ana. A rua enquanto espaço privilegiado da relação público/ator: O papel do apresentador-narrador (Tá na Rua 1981). In: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (Org.).

Teatro de rua: Olhares e perspectivas. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005. p. 116-139.

CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. *Teatro de Rua*. São Paulo: Hucitec, 1999. 168p.

HADDAD, Amir. O teatro e a cidade/o ator e o cidadão. In: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (Org.). *Teatro de rua: Olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005. p. 64-74.

PAVIS, Patrice. *Dicionário do teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. 483p.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974. 354p.

ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012. 179p.

_____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2014. 176p.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. *Prazer e crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht*. São Paulo: Annablume, 2003. 146p.

SILVA, Armando. *Imaginários Urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2001. 247p.