

TEATRO E NARRATIVA ORAL: TRAÇOS DE UMA MESMA LINGUAGEM
THEATER AND ORAL NARRATIVE: TRACES OF THE SAME LANGUAGE
TEATRO Y NARRATIVA ORAL: HUELLAS DE UN MISMO LENGUAJE

Marcelo Perez Maciel¹

Francisco Alves Gomes²

Recebido em: 15 mar. 2023.

Aceito em: 06 jun. 2023

Resumo: Este estudo surgiu da provocação proporcionada pela leitura do texto “Do timbó ao timbó ou o que eu não sei, eu invento”, de Devair Fiorotti, em particular, no trecho quando o autor ao se referir à narrativa oral do indígena Taurepang Clemente Flores, seu entrevistado, afirma que “[...] outro aspecto importante na narrativa oral é o caráter performático do narrador” (Fiorotti, 2012, p. 243). Entende-se que o narrador deve explorar ao máximo as suas capacidades de expressão, para que a história narrada alcance várias camadas de compreensão. Ele deve potencializar a sua comunicação com o uso de seu corpo, na execução de diferentes gestos e com o uso de sua voz, associados, às vezes, a outros recursos, que contribuirão para a produção de sentidos. Nesse contexto, acredita-se que há traços de teatralidade no caráter performático em questão, e a narrativa oral, enquanto manifestação cultural muito comum entre os povos tradicionais, e anterior à existência da escrita, pode ser considerada uma expressão cultural que carrega em sua essência elementos ancestrais de uma linguagem que será apropriada pela prática do teatro. Portanto, o repertório expressivo de caráter performático encontrado nas performances de quem narra uma narrativa oral, em uma escala de desenvolvimento atribui sentido à linguagem teatral, pois faz parte da essência comunicativa do ser humano, que sempre explorou corpo e voz em suas práticas sociais de comunicação. À vista disso, este estudo pretende afirmar a correlação existente entre teatro e narrativa oral a partir da performance do narrador. Os autores que contribuirão com este estudo são: Aristóteles (2007); Barros (2009); Benjamin (1987); Chauí (2009); Courtney (2010); Fiorotti (2012); Heidegger (2003); Jobim (1996); Klein (1930); Kowzan (1988); Schechner (2006); Tedesco (2014); Zumthor (2007); entre outros.

Palavras-chave: Linguagem. Cultura. Teatro. Narrativa oral. Performance.

Abstract: This study arose from the provocation provided by the reading of the text “Do timbó ao timbó or what I don't know, I invent”, by Devair Fiorotti, in particular, in the passage when the author, when referring to the oral narrative of the indigenous Taurepang Clemente Flores, his interviewee states that “[...] another important aspect in oral narrative is the performative nature of the narrator” (Fiorotti, 2012, p. 243). It is understood that the narrator must exploit his expressive capacities to the maximum, so that the narrated story reaches several layers of understanding. He must enhance his communication with the use of his body, in the execution of different gestures and with the use of his voice, sometimes associated with other resources that will contribute to the production of meanings. In this context, it is believed that there are traces of theatricality in the performative character in question, and oral narrative, as a very common cultural manifestation among traditional peoples, and prior to the existence of writing, can be considered a cultural expression that carries in its essence ancestral elements of a language that will be appropriated by theater practice. Therefore, the expressive repertoire of a performative nature found in

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima. E-mail: marcelopezmaciel@gmail.com

² Professor Dr. do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima (UFRR/PPGL). Orientador. E-mail: francisco.alves@ufr.br

the performances of those who narrate an oral narrative, on a scale of development, attributes meaning to theatrical language, as it is part of the communicative essence of human beings, who have always explored body and voice in their social practices of communication. In view of this, this study intends to affirm the existing correlation between theater and oral narrative from the narrator's performance. The authors who will contribute to this study are: Aristotle (2007); Barros (2009); Benjamin (1987); Chauí (2009); Courtney (2010); Fiorotti (2012); Heidegger (2003); Jobim (1996); Klein (1930); Kowzan (1988); Schechner (2006); Tedesco (2014); Zumthor (2007); between others.

Keywords: Language. Culture. Theater. Oral narrative. Performance.

Resumen: Este estudio surgió de la provocación proporcionada por la lectura del texto “Do timbó ao timbó o lo que no sé, lo invento”, de Devair Fiorotti, en particular, en el pasaje cuando el autor, al referirse a la narración oral del indígena Taurepang Clemente Flores, su entrevistado afirma que “[...] otro aspecto importante en la narración oral es el carácter performativo del narrador” (Fiorotti, 2012, p. 243). Se entiende que el narrador debe explotar al máximo sus capacidades expresivas, para que la historia narrada alcance varias capas de comprensión. Debe potenciar su comunicación con el uso de su cuerpo, en la ejecución de diferentes gestos y con el uso de su voz, a veces asociada a otros recursos que contribuirán a la producción de significados. En este contexto, se cree que hay rastros de teatralidad en el carácter performativo en cuestión, y la narración oral, como manifestación cultural muy común entre los pueblos tradicionales, y anterior a la existencia de la escritura, puede ser considerada una expresión cultural que lleva en su esencia elementos ancestrales de un lenguaje del que se apropiará la práctica teatral. Por tanto, el repertorio expresivo de carácter performativo que se encuentra en las actuaciones de quienes narran una narración oral, en una escala de desarrollo, atribuye sentido al lenguaje teatral, ya que forma parte de la esencia comunicativa del ser humano, que desde siempre ha explorado el cuerpo y voz en sus prácticas sociales de comunicación. Ante ello, este estudio pretende afirmar la correlación existente entre teatro y narración oral a partir de la actuación del narrador. Los autores que contribuirán a este estudio son: Aristóteles (2007); Barros (2009); Benjamín (1987); Chauí (2009); Courtney (2010); Fiorotti (2012); Heidegger (2003); Jobim (1996); Klein (1930); Kowzan (1988); Schechner (2006); Tedesco (2014); Zumthor (2007); entre otros.

Palabras clave: Idioma. Cultura. Teatro. Narrativa oral. Actuación.

1. INTRODUÇÃO

Pensar em linguagem é pensar a correlação entre a comunicação e a sociedade, pois, sem a comunicação estabelecida pela linguagem não haveria vida em sociedade. A comunicação nos remete ao uso de uma linguagem com traços característicos em comum a interlocutores, então, dizer por meio dela pressupõe a utilização desses traços, desenvolvidos ao longo de anos de prática social. Como afirma Heidegger (2003, p. 26), “A linguagem fala. Sua fala nos fala no que assim se diz”, desse modo, no que diz respeito a este estudo, é preciso pensar a linguagem, do teatro e da narrativa oral, na perspectiva desses traços que falam.

Destarte, pode-se especular, que em um contexto evolutivo, o nosso ancestral ainda em processo de desenvolvimento biológico e cognitivo, a fim de compreender uma realidade desconhecida, interior ou exterior a ele, a imitou para alguém, logo, utilizou-se de movimentos corporais ritmados e sons, a princípio, sem a palavra. Essa ação ocorreu na tentativa de exposição de um pensamento, que pudesse resolver seus problemas imediatos ligados à

sobrevivência. Por conta disso, o ser humano acumulou informações, generalizou seus conhecimentos, criou a palavra e, dessa maneira, evoluiu. Esses traços que falaram foram desenvolvidos, simbolizados por meio de ritos e rituais, contribuíram com a personificação de mitos e, em um futuro mais próximo ao nosso foram denominados de linguagem (Heidegger, 2003).

Para este estudo, considera-se linguagem os traços singulares de um repertório comunicacional tendo como base o uso do corpo e da voz, que após serem selecionados e experimentados, potencializam a comunicação e o desenvolvimento de imagens mais significativas para quem vê e/ou ouve histórias, seja, por exemplo, em tempos de narrativas orais, primitiva e atual, ou, em um salto evolutivo, em peças teatrais. A repetição desses traços levará à assimilação como parte da linguagem de uma cultura.

Nessa perspectiva, percebe-se que teatro e narrativa oral comungam de um mesmo aparato físico comunicacional (corpo-vocal). Acredita-se que o uso desse repertório, mesmo em sua forma primitiva, estimula a capacidade criativa e a comunicação por meio da imaginação dramática, que conforme afirma Courtney (2010, p. 281) “está no centro da criatividade humana e, assim sendo, deve estar no centro de qualquer forma de educação que vise o desenvolvimento das características essencialmente humanas”, como acontece com o teatro e, também, com a narrativa oral.

Diante desse cenário, este artigo tem o objetivo de afirmar a correlação existente entre teatro e narrativa oral a partir da performance do narrador. E, com isso, colocar luz à seguinte hipótese: Pode-se considerar que teatro e narrativa oral carregam traços de uma mesma linguagem.

Percebe-se que a linguagem teatral singulariza um repertório físico (corpo-vocal) inerente a essa prática, que em conjunto a outras possibilidades de construção de sentidos caracterizam o teatro. Porém, no que diz respeito à performance do narrador de uma narrativa oral é comum fazermos referência a ela como uma prática de oralidade, o que exclui as suas características teatrais presentes em sua essência, a compartimentando em uma nova escala de apreensão. Nesse sentido, o trabalho analisado por Fiorotti (2012), “Do timbó ao timbó ou o que eu não sei, eu invento”, se tivesse sido percebido em uma escala além da dita oralidade, ou seja, se a teatralidade performática tivesse sido abordada, o que inclui uma leitura ampla do corpo do performer Clemente Flores, talvez o registro da lenda nos apresentasse novas camadas de compreensão.

Embora este estudo não seja inédito, justifica-se essa abordagem o fato de que em sua dissertação de mestrado o autor deste artigo compara a linguagem utilizada em algumas

manifestações culturais indígenas roraimenses, o que incluem as narrativas orais, à linguagem presente no teatro produzido em Roraima, a fim de reconhecer que além das influências gregas, o teatro praticado no ocidente também recebeu influências dos povos tradicionais, se não em sua estrutura teórica, com certeza em sua forma de se expressar, singularmente presente, também, nas performances do narrador de uma narrativa oral.

2. UMA LINGUAGEM EM DESENVOLVIMENTO

Segundo Aristóteles (2008, p. 42), “[...] imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos”. Vale ressaltar que, com a evolução da mente humana novas formas de imitar se estabeleceram culturalmente, ou seja, na tentativa de identificação das coisas do mundo, o homem passou a construir símbolos.

Segundo Klein (1930, p. 252), o simbolismo é “a base [...] da relação do indivíduo com o mundo externo e com a realidade em geral”. Assim, por meio do símbolo o indivíduo agrega as experiências, relaciona as suas vivências internas com as externas, desenvolve a sua subjetividade. A autora afirma, ainda, que o pensamento simbólico, que é uma das características da linguagem teatral, está presente nos primeiros meses da vida humana, isto é, ele fez parte da comunicação dos nossos ancestrais.

À vista disso, com a linguagem em desenvolvimento, esses ancestrais foram em busca de explicações para os fenômenos que os cercavam, e na tentativa de se comunicarem com o desconhecido estabeleceram um contato baseado na magia, como sugerem os desenhos rupestres registrados em várias partes do mundo, que representam ações realizadas por homens primitivos. Desse modo, eles criaram um importante elemento presente na origem do teatro: o rito.

Nesse sentido, por meio dessas ações, conjectura-se que o ser humano do período pré-histórico, considerado anterior à escrita (4.000 a.C), exerceu influência no seu meio, a fim de garantir a sua sobrevivência. Conforme Courtney (2010, p. 163) “[...] os ritos criados pelo homem baseavam-se no medo e na concentração de poder. O homem tentava, através dos ritos, assumir a fertilidade dos animais e plantas, o poder do trovão e das montanhas”. Pela imitação da ação real, muitas vezes com máscaras e peles de animais, nosso ancestral reproduziu os resultados que desejava e, dessa maneira, acreditava ter controle sobre as forças da natureza.

Em seguida, o homem primitivo se estabeleceu em regiões próximo de rios, não mais com uma vida nômade, mas, em pequenas comunidades. Com a vida sedentária, o ser humano

passou de caçador coletor para agricultor, na qual ocorreu a legitimação de suas práticas religiosas voltadas para o êxito de suas colheitas, que segundo Courtney (2010, p. 165), “Toda sua atenção concentrava-se no medo pelo inverno (morte) e na esperança na primavera (vida), no plantio das sementes (funeral) e na colheita da safra (ressurreição)”. Essas práticas eram realizadas em períodos determinados e de forma constante em sua cultura, assim, o rito se desenvolveu, o que proporcionou o surgimento de outro elemento importante na origem do teatro: o ritual.

Do mesmo modo, como aconteceu com o rito, o ritual também se desenvolveu em uma forma espetacular de manifestação religiosa, tendo como base a narrativa fantástica de personagens, os mitos, que de alguma forma explicarão a origem das coisas de determinada cultura. O mito foi a base para a criação das tramas no teatro ocidental. O homem deixou de associar a sua continuidade na vida a algo que dependesse das forças da natureza, pois o mito passou a ser a explicação para os problemas relacionados à vida e à morte. A sua história se transformou em modelo a ser seguido. O modelo que mais se associa ao teatro ocidental é a história do Deus Dioniso (Courtney, 2010).

Esse modelo era repetido por meio das narrativas das ações mais relevantes relacionadas a ele. A relação vida e morte foi substituída pelas atitudes exemplares de sacerdotes, reis e, posteriormente, por um deus, que era o foco de uma representação periódica. Esse deus seria personificado e os seus rituais de adoração são os que mais se assemelham à representação como a conhecemos, passando a ocupar lugares sagrados, como santuários e templos, transformando-se em atividade dramática religiosa relevante na vida social (Courtney, 2010).

Em vista disso, sendo a comunicação um processo social primário e, considerando que o homem primitivo utilizasse o corpo e a voz como base para a transmissão de seus aspectos culturais, então, pode-se inferir que o desenvolvimento de traços característicos em um processo comunicativo entre interlocutores e a utilização deles em diferentes formas de comunicação da atualidade, como a narrativa oral e o teatro, podem estar associados ao desenvolvimento da mente humana, com a expansão das suas capacidades de expressões experimentadas em distintos ambientes culturais.

3. NARRATIVA ORAL E CULTURA: REGISTRO DE UMA MEMÓRIA

A narrativa oral é uma prática comunicativa da espécie humana ligada à memória, é um importante multiplicador de ensinamentos, traz em sua raiz as características de um povo, de uma época, de um tempo, hábitos de uma cultura. Assim sendo, segundo José Luis Jobim:

Contar uma estória, ou compreendê-la, [...] é fazer uso da herança cultural em que se enraíza a própria existência da narrativa, como uma forma possível de dar sentido ao real. Contar uma estória, ou compreendê-la, pressupõe o conhecimento dos meios e modos de produzir sentido em determinada cultura (Jobim, 1996, p. 98).

Portanto, cultura e narrativa oral se inter-relacionam, visto que, enquanto uma é resultado da troca de experiências entre indivíduos de determinado grupo social, a outra serve como ferramenta para a preservação dessas trocas tão necessárias para o desenvolvimento da cultura por gerações.

Conforme afirma Marilena Chauí, o conceito de cultura pode ser muito amplo, diz respeito, também, à:

[...] produção e criação da linguagem, da religião, da sexualidade, dos instrumentos e das formas do trabalho, dos modos da habitação, do vestuário e da culinária, das expressões de lazer, da música, da dança, dos sistemas de relações sociais – particularmente os sistemas de parentesco ou a estrutura da família – das relações de poder, da guerra e da paz, da noção de vida e morte (Chauí, 2009, p. 28).

Todos esses aspectos são estabelecidos pelos indivíduos, que em interação e adaptação ao espaço social podem alterar ou atribuir novas características, como tem sido feito ao longo da história, na qualificação daquilo que nomeamos como cultura.

Nesse sentido, pode-se conjecturar que a narrativa oral, prática comunicativa anterior à escrita, serviu como base da comunicação do ser humano ao longo de sua evolução, uma vez que possibilitou a troca de experiências, fundamental para a manutenção da memória cultural.

Levando em conta que a prática cultural de uma sociedade é determinada pela atitude de seus indivíduos, que por meio de seus questionamentos buscam respostas para satisfazer suas necessidades e desejos, o exercício da narrativa oral, inserida em um sistema simbólico de comunicação inter-humano, baseado em questionamentos, respostas e transmissão de conhecimentos, possibilita percebermos o comportamento do ser humano diante das suas experiências nesse contexto de evolução social (Chauí, 2009).

Nesse âmbito, o narrador é essencial nesse processo evolutivo, ele é um importante elemento que de forma lúdica pode, também, comunicar a realidade, ampliar o sentido dela ou até mesmo alterá-la com a sua narrativa. Por meio de sua performance pode desvendar outras

camadas de interpretação que antes não foram pensadas. Segundo Benjamin (1987, p. 201), “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”. Dessa forma, a narrativa oral concentra em sua performance narrativa traços culturais, que são passados de geração em geração, e registram marcas importantes da linguagem humana.

Por conseguinte, o narrador deve ser um indivíduo capaz de perceber o seu entorno, identificar o seu público e adequar a sua linguagem para que a narração cumpra a sua finalidade de comunicação. Conforme afirma Jobim (1996, p. 99), o narrador “[...] deve conhecer o que pode ser reconhecido como estória pelo público a que se dirige”. Ele precisa perceber de que forma a produção de sentidos acontece em sua cultura, e isso inclui a escolha de seu repertório corpo-vocal, a decisão pelo uso de determinado movimento ou som e não outros.

Quanto à natureza da narrativa, Walter Benjamin diz que:

Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira o narrador é um homem que sabe dar conselhos (Benjamin, 1987, p. 200).

Portanto, a narrativa oral é fonte de sabedoria, ela possibilita a construção de realidades culturais. A experiência narrada, seja pelo indivíduo ter vivido ou ouvido a história, é uma das formas em que a memória de uma cultura pode ser preservada. Considerando que o vínculo com o passado é fundamental no processo de formação cultural, a prática da narrativa oral com a recontação de narrativas, que serve como registro de memórias, pode reconhecer e fortalecer identidades por meio de visões de mundo distintas de pessoas que compartilharam o mesmo período ou períodos diferentes.

Em relação à memória, para fins deste estudo, Tedesco (2014, p. 37, grifo nosso) a considera em suas discussões como “a faculdade humana de conservar **traços de experiências passadas** e, pelo menos em parte, ter acesso a essas pelo veio da lembrança”. Logo, por diversas vezes uma mesma memória será recontada por diferentes narradores e, com isso, os traços performáticos de quem as contou serão repetidos e, aos poucos, acrescidos a eles novos traços, que podem variar de acordo com cada indivíduo que se aproprie dessa memória e, desse modo, contribua com seus traços singulares, isto é, a cultura, o tempo e o espaço em que a narração se executa serão essenciais para o desenvolvimento desses traços enquanto linguagem.

Dessa maneira, acredita-se que há memória na relação corpo-vocal, que a princípio parece um processo individual, mas ele também é afetado pela sociedade, porque com o passar do tempo além das narrativas orais conservarem as tradições de uma cultura, com relação ao

conteúdo narrado, fruto de uma memória coletiva, do mesmo modo podem conservar esses traços como formas expressivas criadas por meio do corpo e da voz, como acontece com passos de uma dança ou melodias de um jogo musical.

4. A PERFORMANCE NA CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS

No artigo *Do timbó ao timbó ou o que eu não sei, eu invento*, Fiorotti (2012) apresenta e analisa “A Lenda do Timbó”, no intuito de discutir questões ligadas às narrativas orais. A lenda foi narrada pelo indígena Taurepang Clemente Flores, 68 anos, e coletada na região do Alto São Marcos, Roraima, Brasil, em 2008.

O entrevistado, um índio Taurepang, segundo Fiorotti (2012, p. 240) “[...] um exímio contador de histórias”. O adjetivo ‘exímio’, atribuído por Fiorotti ao contador, refere-se à performance do narrador, uma vez que a experiência compartilhada no ato de narrar, por mais simples que seja, pressupõe uma qualidade criativa com a exploração do uso do corpo e da voz na intenção de ampliar a capacidade de compreensão daquele que ouve e assiste ao que é narrado.

Essa interação no processo narrativo entre corpo e voz ocorre de forma simultânea, pois o corpo, tanto no ato de quem fala quanto no de quem ouve, tende a reagir à fala. Segundo Zumthor (2007, p. 65, grifo do autor):

A primeira "transmissão" é obra de um personagem utilizando em palavra sua voz viva, que é, necessariamente, ligada a um gesto. A "recepção" vai se fazer pela audição acompanhada da vista, uma e outra tendo por objeto o discurso assim performatizado: é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, co-presença, esta gerando o prazer. Esse ato único é a performance.

Na definição de performance pelo autor, percebe-se um comportamento que é característico da linguagem humana desde tempos primitivos, já que em uma situação de oralidade em que ocorria a transmissão de conhecimentos, a construção de sentidos estava mediada pelo ato performático.

Nesse cenário, no texto analisado por Fiorotti (2012), o autor se diz encantar pela forma como o indígena narra “A Lenda do Timbó”, e, ele deixa claro que além do interesse pela lenda, chama muita atenção a performance do narrador, que ao acessar seu repertório cultural imita os sons dos animais, modifica a voz para personificar as personagens, muda o ritmo da narração para introduzir personagens distintos e, embora o pesquisador afirme investigar apenas

o caráter literário em sua pesquisa, entende-se, que ao imitar sons de animais e até mesmo mudar os turnos conversacionais da narrativa, o corpo se fazia presente.

Nessa perspectiva, Clemente Flores no ato de narrar utiliza o corpo, em movimentos diversos da face, dos olhos, dos braços, das variadas expressões, que, provavelmente, contribuíram para encantar o pesquisador e ampliar a construção de sentidos da história. Embora a apreensão do objeto literário seja a prioridade do pesquisador, o corpo em sua manifestação cultural contribui para que o sentido do texto permaneça potencializado, isto é, o ato de apreender o texto, que caracteriza a construção de sentidos dele, é influenciado pela performance visual do narrador, e essa interação entre corpo e voz ocorre de forma simultânea (Zumthor, 2007).

Nessa sequência, com relação à performance, entende-se que ela tem um conceito amplo, inclui desde as ações cotidianas até mesmo as realizadas em âmbito artístico e as de caráter educacional, como a narrativa oral de Clemente Flores. Taylor (2013, p. 27) defende que as performances devem funcionar “como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina ‘comportamento reiterado’”, ou seja, a repetição, por exemplo, de gestos que foram escolhidos, experimentados e por algum sentido funcionaram em determinados atos de comunicação.

Segundo Schechner (2006, p. 9), “[...] a vida diária, a vida cerimonial e a vida artística consistem amplamente de rotinas, de hábitos e de rituais: a recombinação de comportamentos já vivenciados”. Destarte, um repertório corpo-vocal é compartilhado conforme ocorrem as interações culturais, e, dessa forma, às performances são atribuídas novas identidades, qualidades, que estarão presentes em determinadas situações de comunicação. Desse modo, ao compararmos as performances da narrativa oral com as do teatro, as definições propostas por Taylor e Schechner abarcam as duas possibilidades de comunicação.

Nesse contexto, ao pensarmos em semelhanças entre essas performances, encontramos mais um caráter comparativo importante na correlação entre essas formas de comunicação, pois, à performance, Schechner (2006) acrescenta uma característica de efemeridade, assim como acontece com o teatro.

E, apesar do autor afirmar que toda ação é uma performance, a denominação dela dependerá da cultura em que ela se manifesta, por exemplo, há um ponto da história em que algumas práticas de narrativas orais passaram a ser consideradas teatro ou seja, essa consideração pode colocar essas duas formas de comunicação, teatro e narrativa oral, em estado de comparação (Schechner, 2006).

5. TEATRALIDADE PARA ALÉM DO TEATRO

Nessa lógica, falta-nos abordar o conceito de teatralidade, que além de ser a qualidade daquilo que é teatral, vai muito além desse ambiente. É preciso conectarmos à ideia de que as formas de comunicação dos nossos ancestrais primitivos, como defendemos no início deste artigo, estavam carregadas de teatralidade. Nesse cenário, destacam-se as ideias de Nikolai Evreinov, que em sua obra *El teatro em la vida* (1956), defende que a teatralidade independe do ambiente artístico, é uma característica natural do ser humano, diz respeito ao seu comportamento, em como o homem em seus atos comunicativos transfigura a realidade, metamorfoseia as imagens recebidas e as transforma em algo similar ao real, porém, com uma outra configuração, ou seja, da mesma forma como fazemos hoje no teatro.

Além disso, do ponto de vista artístico, todos os elementos que se relacionam ao teatro a fim de contribuírem com a produção de sentidos no momento de uma apresentação estão carregados de teatralidade, o que inclui o aparato físico (corpo-vocal). Nesse sentido, a criação de um espaço de natureza cênica para que esses elementos se relacionem é fundamental, e nesse ambiente é importante a presença do público e do ator, visto que sem eles não há teatro e o espaço será apenas um espaço (Zumthor, 2007).

Nessa perspectiva, Josette Féral defende a ideia de que a teatralidade está ligada diretamente ao espaço de ficção. Segundo a autora, “Essa importância do espaço parece fundamental a toda teatralidade, já que a passagem do literário ao teatral sempre se funda, prioritariamente, sobre um trabalho espacial” (Féral, 2013, p. 86). Nesse âmbito, ela propõe uma diferença entre os espaços de ficção, na qual atribui à teatralidade quando a atividade é realizada de forma programada e espetacularidade quando é feita de forma não programada.

Nesse contexto, encontramos mais semelhanças entre o teatro e a narrativa oral, pois quando Féral (2013) fala de espaço de ficção programado, pode-se compreender que no caso das narrativas orais, também há a criação de espaços de ficção, já que o narrador por meio de sua performance cria esse espaço em comum acordo com o seu público, seja em uma experiência artística planejada ou em uma comunidade no meio da floresta, ou até mesmo em uma situação de entrevista como aconteceu com “A Lenda do Timbó”.

Nessa direção, voltamos ao início deste estudo, quando falamos da linguagem, agora, de modo mais específico, a do teatro. A linguagem teatral é uma das mais difíceis de se definir, pois dentro dela cabem muitas outras linguagens, muitos signos (significado x significante) estão presentes na construção de sentidos, seja de um espetáculo ou de uma improvisação, isto

é, “Tudo é signo na representação teatral” (Kowzan, 1988, p. 98). Assim, tanto em tempos atuais quanto em tempos primórdios a comunicação, mesmo fora de ambientes artísticos como o teatro, é mediada pela presença dos signos em seus processos, visto que, parafraseando o autor, tudo é signo na comunicação humana.

Do ponto de vista semiológico, Tadeusz Kowzan (1988) propôs 13 sistemas de signos que podem estar presentes em um espetáculo teatral, tanto auditivos como visuais, e que servem para uma análise científica desse fenômeno: a palavra; o tom; a mímica facial; o gesto; o movimento cênico do ator; a maquiagem; o penteado; o vestuário; o acessório; o cenário; a iluminação; a música; e o ruído;

Percebe-se que uma parte desses elementos também está presente em uma narrativa oral, por sinal, os principais, como a palavra; o tom; a mímica facial; o gesto; e o ruído; os outros, embora sejam dispensáveis, se utilizados contribuirão para a produção de sentidos das narrativas. Nesse contexto enquadra-se “A Lenda do Timbó”, que apesar da performance do narrador não ter uma preparação artística, a consideramos arte, pois ela é realizada por meio de um conjunto de procedimentos, que o entrevistador identifica como a técnica narrativa do entrevistado (Fiorotti, 2012).

CONCLUSÃO

Assim, as formas de se expressar do ser humano, desde tempos primitivos, estão alicerçadas na manifestação física, com a interação entre corpo e voz. Essas formas de expressão têm o objetivo de comunicar ensinamentos, tradições, hábitos, enfim, realizar a manutenção da cultura. Estão ligadas a um processo de desenvolvimento biológico e cognitivo, que estimula a capacidade criativa e a comunicação por meio da imaginação dramática, características inerentes ao ser humano, que na intenção de comunicar um pensamento simbólico escolhe, experimenta e repete ações, que possibilitarão a criação de um repertório corpo-vocal, que será utilizado nas práticas das narrativas orais, e, posteriormente, esse repertório será apropriado e desenvolvido pelo teatro como parte de sua linguagem. Nesse contexto, conclui-se que teatro e narrativa oral carregam traços de uma mesma linguagem.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. e Notas de Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política** – ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CHAUÍ, M. **Cultura e democracia**. Salvador: Secretaria de Cultura, Fundação Pedro Calmon, 2009. 68 p. (Coleção Cultura é o quê, I).
- COURTNEY, R. **Jogo, teatro & pensamento**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- EVREINOV, N. **El teatro em la vida**. Buenos Aires: Ediciones Leviatan, 1956.
- FÉRAL, J. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- FIOROTTI, D. A. Do Timbó Ao Timbó Ou O Que Eu Não Sei, Eu Invento. **Aletria – Revista de estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 22, n. 3, p. 238-252, set./dez., 2012.
- HEIDEGGER, M. **A caminho da linguagem**. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Universitária São Francisco, 2003.
- JOBIM, J. L. Narrativa e história. In: **Cadernos de Letras da UFF**, Niterói, n. 12, 1996. p. 98-106.
- KLEIN, M. A Importância da Formação de Símbolos no Desenvolvimento do Ego. In: KLEIN, M. **Amor, culpa e reparação e outros trabalhos (1921-1945)**. Trad. A. Cardoso. Rio de Janeiro: Imago, 1930. p. 251-264.
- KOWZAN, T. Os signos no teatro – Introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J.; NETTO, J. T. C.; CARDOSO, R. C. (Orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 93-123.
- SCHECHNER, R. O que é performance. In: SCHECHNER, R. **Performance studies: an Introduction**. 2. ed. New York & London: Routledge, 2006. p. 28-51.
- TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Tradução Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- TEDESCO, J. C. **Nas Cercanias da Memória: Temporalidade, experiência e Narração**. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2014.
- ZUMTHOR, P. **Performance, recepção e leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Cosacnaify, 2007.