

“Simbá, o marujo”: um clássico infanto-juvenil adaptado por meio de jogos teatrais

Prof. Dr. Paulo Merisio¹

Resumo:

Este trabalho tem como objetivo refletir sobre o processo de transposição para o palco do texto clássico “Simbá, o marujo”. A montagem, realizada pelo grupo Trupe de Truões, vinculado a Universidade Federal de Uberlândia, se baseou prioritariamente na versão do autor Edson Rocha Braga, coleção Reencontro Infantil da Editora Scipione. A adaptação se deu por meio de jogos de improvisação, tendo-se como norte técnicas como acrobacia, pesquisa de utilização de objetos e teatro de sombras. Foi construída uma primeira estruturação do espetáculo com os jogos, onde predominava o texto proposto pelos atores nas improvisações. Num segundo momento, o grupo voltou ao texto para recuperar palavras e frases consideradas importantes na contação da história. Pretende-se então fazer uma leitura analítica deste processo.

Palavras-chave: Adaptação literária, Jogos teatrais, Teatro infantil, *Simbá, o marujo*, Clássicos

Introdução

A Trupe de Truões é um grupo que se formou no âmbito do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia. Uma de suas destacadas frentes de atuação é o universo infanto-juvenil. A linguagem do grupo, neste universo, é reconhecida por duas frentes prioritárias de investigação: a pesquisa da resignificação de objetos e a transposição para o palco de textos literários.

A primeira montagem infanto-juvenil do grupo foi o texto *Um herói fanfarrão e sua mãe bem valente* (2003), de Ana Maria Machado; em seguida levou ao palco *Ali Babá e os 40 ladrões* (2006), na versão de Edson Rocha Braga (Coleção Reencontro Infantil da Editora Scipione). Ambas as montagens foram resultado de disciplinas do então curso de Educação Artística (modalidade Artes Cênicas) da Universidade Federal de Uberlândia (atual Curso de Teatro – Licenciatura e Bacharelado em Interpretação Teatral). Como disciplinas práticas inseridas em curso de licenciatura e que envolviam a construção de um espetáculo, demandavam um contínuo exercício de análise do processo, para que os futuros professores de teatro/ atores pudessem reelaborar a experiência, aplicando-a. Havia também o desejo, de caráter pedagógico, que a participação dos atores no espetáculo fosse equilibrada, rompendo com a noção de protagonistas em cena. A opção que se mostrou mais eficiente foi a de trabalhar com o conceito do “ator rapsodo”, inspirados nas diversas experiências que vêm ocupando os palcos contemporâneos e amparados nas investigações de Nunes (2000):

A fala autoral – o enunciado narrativo – é confiada aqui ao ator. Este, graças a isso resgata uma forma de comunicação milenar, que lhe possibilita saltar fora do mundo ficcional para contá-lo, descrevê-lo ou comentá-lo. Foi este um privilégio à disposição do ator do teatro grego, romano, medieval, elisabetano e do *Siglo de Oro* espanhol, só para enumerar alguns momentos da história do teatro ocidental. Quando começa a forjar-se a gradual mas avassaladora imposição do ilusionismo como dogma da arte dramática, falar diretamente para a platéia, por implicar numa evasão explícita do espaço imaginário, passou a ser condenada como prática espúria e destruidora da pureza dramática, da verossimilhança, da ilusão perfeita. A atuação narrativa, portanto, foi banida da cena – pelo menos da cena consagrada pela cultura oficial. (NUNES, 2000. p. 40)

¹Paulo MERISIO, Prof. Dr.

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais
merisio1965@yahoo.com.br

A possibilidade de navegação entre a atuação e a narração mostrou-se como recurso fundamental para o equilíbrio da participação dos atores. Nessa medida, foi decidido, nos dois espetáculos citados acima, que não se faria qualquer adaptação dramática no texto original, encenado na íntegra.

Ocorre que, a montagem “Ali babá e os 40 ladrões” acabou por se configurar como um divisor de águas na história do grupo². Este espetáculo delineou um núcleo básico de atores, num processo de maior profissionalização da trupe. Tal característica demandou naturalmente um exercício de avaliação de sua trajetória, engendrando uma definição mais precisa dos desejos coletivos em termos da construção de uma identidade cênica. No campo do teatro adulto, as pesquisas ligadas ao melodrama resultaram na montagem da peça “A maldição do Vale Negro” (ver nota 3). No universo infanto-juvenil, o grupo foi contemplado pela segunda vez com o Prêmio Funarte Myriam Muniz de Teatro, com o projeto “Simbá, o marujo”³. Neste projeto, além da montagem e circulação da peça, estava prevista a realização de seminários de estudos bibliográficos, de uma oficina de Teatro de Sombras com o Grupo Giramundo de Teatro (de Belo Horizonte/MG) e de oficinas de *desmontagem*⁴ do espetáculo nas cidades incluídas na turnê.

Esta comunicação se concentrará na análise do processo de construção do texto desta peça. Com base na versão de Braga (1998), a adaptação se deu por meio de jogos de improvisação, tendo-se como norte técnicas como acrobacia, pesquisa de utilização de objetos e teatro de sombras. Foi construída uma primeira estruturação do espetáculo com os jogos, onde predominava o texto proposto pelos atores nas improvisações. Num segundo momento, o grupo voltou ao texto para recuperar palavras e frases consideradas importantes na contação da história. Esta metodologia construiu todo o texto levado à cena.

1 Os jogos teatrais: o estímulo para a criação do texto

Os ensaios foram realizados de janeiro a março nas instalações do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia. Tiveram como norte os seguintes princípios: a pesquisa de utilização de objetos ligados à temática, tais como bacias e cordas; o desenvolvimento de uma linguagem corporal usando exercícios de acrobacia; a construção do texto por meio de improvisações inspiradas em jogos teatrais.

Cabe aqui explicitar o conceito de jogo teatral no qual estamos nos baseando. A divulgação do sistema de jogos teatrais no Brasil se deu mais intensamente a partir dos anos 70, com a tradução da obra *Improvisação para o teatro* (1979), de Viola Spolin, pela professora Ingrid Koudela, da USP. Japiassu (2001) elabora a seguinte distinção entre jogo dramático e jogo teatral:

Os jogos teatrais são procedimentos lúdicos com regras explícitas. Para entender a diferença entre o *jogo teatral* e o *jogo dramático*, é preciso lembrar que a palavra *teatro* tem sua origem no vocábulo grego *theatron*, que significa “local de onde se vê” (platéia). Já a palavra *drama*, também oriunda da língua grega, quer dizer “eu faço, eu luto” ([Peter] Slade, [*O jogo dramático infantil*]. São Paulo:

² A Trupe de Truões realizou, com a direção de Paulo Merisio, os seguintes espetáculos: “Os 7 gatinhos” (2002), de Nelson Rodrigues; “Um Herói Fanfarrão e sua mãe Bem Valente” (2003) de Ana Maria Machado; “Rodrigueanas” (2004) adaptação dos contos de “A vida como ela é” por Liliana Neves e Douglas Dwight; “Rapunzel” (2004), de Leonardo Simões; “Ali Babá e os 40 ladrões” (2006), de Edson Rocha Braga (Prêmio Funarte Myriam Muniz 2006), “A Maldição do Vale Negro” de Luiz Arthur Nunes e Caio Fernando Abreu (2007) e “Simbá, o marujo” (2008), adaptação da Trupe de Truões para o conto de Edson Rocha Braga.

³ O espetáculo *Simbá, o marujo* estreou em 05 de abril de 2008 na cidade de Patos de Minas/MG. Ficha Técnica: Texto: adaptação do grupo para a versão de Edson Rocha Braga; direção: Paulo Merisio; elenco: Amanda Aloysa, Getúlio Góis, Juliana Nazar, Maria De Maria, Ricardo Oliveira, Ronan Vaz; Figurino: Getúlio Góis; Maquiagem: Trupe de Truões; Iluminação: Marcos Prado; Preparação Musical: Juliana Penna; Oficina de sombras: Giramundo Teatro de Bonecos; Produção: Juliana Nazar e Maria de Maria; Criação de Arte: Tiago Pimentel. Contemplado com o Prêmio Funarte Myriam Muniz de Teatro 2007.

⁴ Considerando-se aqui o conceito formulado por Flavio Desgranges na obra *Pedagogia do Teatro* (2006).

Summus,]1978, p. 18). No *jogo dramático* entre sujeitos, portanto, todos são “fazedores” da situação imaginária, todos são “atores”. No *jogo teatral*, o grupo de sujeitos que joga pode se dividir em equipes que se alternam nas funções de “jogadores” e de “observadores”, isto é, os sujeitos jogam *deliberadamente* para outros que os observam. Na ontogênese, o *jogo dramático* (faz-de-conta) antecede o *jogo teatral*. (JAPIASSU, 2001. p. 25)

O treinamento com acrobacia tinha como objetivo criar uma unidade corporal no elenco e usar também o mesmo recurso de ressignificação dos objetos no corpo dos atores, elementos que subsidiavam as improvisações. Nessa medida, os atores puderam se transformar em equipamentos de um navio, elefantes, pilhas de ossos, criando um jogo de construção das imagens pelos espectadores.

A pesquisa com os objetos se afina com a vertente contemporânea do *teatro pobre*. Nesse sentido, foram fundamentais os conceitos propostos por Jerzy Grotowski (1933-1999), que defendia que a **essência** do teatro se dá no encontro efetivo entre ator / obra / espectador; todos os outros elementos da cena podem se tornar supérfluos. O encenador Peter Brook compartilha esta percepção ao discorrer sobre a capacidade do fenômeno teatral de criar espaços vazios na construção da obra, estimulando a imaginação do espectador:

O espaço vazio no teatro permite que a imaginação preencha as lacunas. Paradoxalmente, quanto menos se oferece à imaginação, mais feliz ela fica, porque é como um músculo que gosta de se exercitar em jogos (...) No espaço vazio podemos aceitar que uma garrafa seja o foguete que nos levará ao encontro de uma pessoa real em Vênus. Depois, numa fração de segundo, tudo pode mudar no tempo e no espaço. Basta que o ator pergunte: “Há quantos séculos estamos aqui?” E daremos um gigantesco passo adiante. O ator pode estar em Vênus, em seguida num supermercado, avançar e retroceder no tempo, voltar a ser narrador, partir de novo num foguete e assim por diante, em poucos segundos, apenas com a ajuda de um mínimo de palavras. Se estivermos num espaço livre, tudo isso é possível. Todas as convenções são concebíveis, mas dependem da ausência de formas rígidas. (BROOK, 1999. p. 23-24)

No trecho citado, Brook se refere primordialmente ao espaço cênico. Mas sua teoria se estende para outros elementos do teatro. Esta visão norteia a pesquisa da trupe na exploração dos objetos como signos. Até o momento, neste campo, a experiência mais radical do grupo foi a montagem *Ali Babá e os 40 ladrões*, em que toda a construção visual do espetáculo se deu com apenas um elemento: o bastão. Os bastões foram, ao longo do espetáculo, se transformando em casas, grutas, cavalos, cordas, punhais e muitos outros objetos. A leitura dos espectadores se dava pela construção dos atores ou pelo próprio fluxo narrativo. Como dito acima, este espetáculo partiu da premissa de que o texto literário não sofreria adaptações e sua transposição se daria pela técnica do “ator rapsodo”. Tal opção, no entanto, foi visivelmente trazendo um desconforto para os atores. A arte de narrar um texto diretamente aos espectadores, requer uma técnica apurada, que se assemelha a dos contadores de histórias. Uma abordagem direta ao espectador. Parte do elenco não se sentiu confortável com o texto por achar que a construção de imagens – ainda que toda elaborada com um único objeto, o que garantia jogos de complementaridade e oposição entre texto / objeto – se tornava redundante em relação ao texto. Esta constatação norteou então todo o processo de construção de abordagem novo espetáculo, “Simbá, o marujo”.

2 As cenas engendram o texto

O desejo, decorrente da experiência acima descrita, de uma total apropriação do texto pelos atores acarretou na opção da reelaboração da obra escrita. O método empregado foi a construção das cenas com base na improvisação dos atores. Um primeiro passo foi a divisão do texto por unidades. Efetuava-se a leitura da unidade que estava sendo trabalhada, e logo após, o elenco era divi-

dido em dois grupos que construíam livremente as cenas. Depois da apresentação de cada grupo, pedia-se que as cenas fossem justapostas, acarretando a manutenção dos elementos mais significativos e a supressão de excessos. O trabalho da direção, nesta etapa, foi o de colaborar nas escolhas e, como o olhar externo, fazer ajustes limpando as cenas e procurando preservar o fio narrativo.

O próprio processo foi delineando a metodologia de construção do texto e do espetáculo. Nesse sentido, o diálogo com a obra de Martins (2004) foi esclarecedor:

Neste enfoque, o participante de experimentos de encenação deve ser estimulado não apenas como ator, mas como co-autor da cena, pensador e crítico da dramaturgia resultante do confronto do grupo com a literatura e outros estímulos cênicos. Esta abordagem não exclui outras formas de atuação do professor, constituindo-se apenas como uma contribuição para aqueles que se interessem por conduzir um grupo desde a definição temática até a construção coletiva de um discurso cênico sobre o mundo. (MARTINS, 2004. p. 42)

Este trabalho gerou uma espécie de “borrão” do espetáculo, que foi aos poucos sendo lapidado cenicamente. Em relação ao texto, foi feita uma revisão para que dados importantes que pudessem influenciar na compreensão e porventura tivessem sido suprimidos fossem resgatados. Em função da intrínseca relação da trupe com o ensino de teatro, foi decidido que todo o processo geraria registros por meio de relatórios, gerando fontes documentais para pesquisas do grupo. O ator Ricardo de Oliveira ficou responsável pela gravação e transcrição do texto, efetuando em seguida uma primeira revisão, buscando recuperar palavras e frases importantes para a compreensão do enredo que porventura pudessem ter sido eliminadas nas improvisações. A direção efetuou, a partir deste trabalho, uma nova revisão com pequenos ajustes, que resultou então no texto final da peça.

Para uma melhor compreensão dos procedimentos, utilizaremos uma cena como exemplo. Foi escolhido um trecho do início do espetáculo, que parece bastante significativo para os aspectos que se pretende pontuar. Na versão original, o texto se encontra assim:

Simbá procurou alguns mercadores que negociavam por mar, que o aconselharam a arriscar a sorte nessa profissão. Vendeu em leilão tudo o que lhe restara, conseguindo assim três mil moedas de prata. Comprou tudo em mercadorias e seguiu numa caravana para o porto de Basra, no golfo Pérsico. Ali, embarcou num navio que ia para os mares do Oriente.

Em seus primeiros meses, a viagem mostrou-se bastante proveitosa. Em cada porto que paravam, os mercadores do navio vendiam ou trocavam suas mercadorias.

Um dia, o navio aproximou-se de uma ilha baixa, coberta de grama. Parecia um pedaço do paraíso. Os marujos arriaram as velas e lançaram a âncora. Num barquinho, Simbá e outros mercadores foram até lá.

Alguns deitaram-se na grama para descansar. Um grupo acendeu uma fogueira e botou água a ferver num caldeirão para lavar as roupas. Os outros saíram andando pela praia, para explorar a costa da ilha. Simbá estava entre estes.

De repente, o solo passou a se mexer e a tremer. O capitão gritou:

- Voltem para o navio! Isso não é uma ilha, é um peixe gigantesco! Está parado aí há tanto tempo que nasceu grama nas costas dele. Agora, despertou com o fogo que fizeram para esquentar a água. Levantem a âncora e abram as velas, depressa! (BRAGA, 1998. p. 5 e 6)

Como já explicitado, em primeiro lugar o grupo lia o trecho a ser trabalhado. Depois o elenco era dividido em dois. Os grupos preparavam as cenas e apresentavam. O próximo passo era a junção das duas cenas, em exercício que demandava escolhas coletivas de manutenção e supressão de

dados. As imagens, criadas na improvisação, se mostraram preciosas e foram construindo o espetáculo.

Para simular a viagem no mar, foi elaborada uma coreografia em que todos os atores, sentados no chão em fila e encaixados, simulam remos. A ação é feita alternando-se o lado: o primeiro, o terceiro e o quinto atores começam para o lado direito, depois seguem para o esquerdo, e assim sucessivamente, enquanto os outros, iniciam para o lado esquerdo e vão também alternando. Cada movimento acontece de forma cadenciada, por meio de um comando coletivo: hou... hou... hou....

Como um recurso de intertextualidade cênica com o espetáculo *Ali Babá*, o ator Getúlio Góis, que faz Simbá, teve como estímulo explorar a utilização do bastão como adereço de seu personagem. Na cena descrita anteriormente, ele era o único que possuía concretamente um objeto, enquanto os outros, simulavam os remos com a própria atitude corporal. Na cena que estamos analisando, a presença do objeto estimulou na improvisação a incorporação de uma fala; o bastão virou luneta e Simbá decreta: “Terra à vista”.

Duas outras imagens foram inseridas. No trecho em que o texto sugere “os marujos lançaram âncora”, a atriz Amanda Aloysa simula com seu corpo a forma de uma âncora e pula da parte alta do cenário, se anunciando: “âncora”, num jogo entre palavra e imagem. A outra proposta incorporada foi na seqüência em que os marujos descobrem que a ilha é, na verdade, um grande peixe; em desequilíbrio sobre um pé só – simulando o movimento do peixe –, os atores falam de forma encadeada (nos moldes de um cânone) a frase “isso não é uma ilha”; Simbá pergunta interrompendo a seqüência das vozes: “Isso é o que então?” e todos respondem “um peixe”, instaurando um clima de desespero, correndo em diversas direções, até recuperar a forma do barco.

O trecho recortado abaixo é o equivalente desta cena no texto final. É possível perceber o grau de intervenção realizado no texto original e a intrínseca relação que o grupo estabeleceu entre texto/cena. Descolado da encenação, o texto construído certamente se mostra frágil como dramaturgia. Sua força está exatamente nesta interdependência entre palavra e imagem. Do primeiro texto gerado nas improvisações, pequenas alterações foram efetuadas, tanto pelo ator responsável, quanto pelo diretor. As partes sublinhadas marcam estas alterações. São trechos resgatados da versão original que compõem melhor a cena.

NARRADOR (Juliana): Simbá procurou alguns mercadores que negociavam por mar, que o aconselharam a arriscar a sorte nesta profissão.

NARRADOR (Maria): Juntou todas as suas coisas e partiu.

(hou... hou... hou... hou...)

SIMBÁ (Getúlio): Terra à vista.

TODOS: Parece um pedaço do paraíso!

NARRADOR (Juliana): Os marujos então lançaram âncora.

ÂNCORA (Amanda): Âncora!

NARRADOR (Amanda): E desceram numa ilha baixa coberta de grama. Um deles foi acender uma fogueira, outros lavar roupa, e alguns se deitaram na grama para descansar. De repente o chão começou a tremer.

(gritos)

NARRADOR (Getúlio): Então o capitão gritou:

CAPITÃO (Amanda): Isso não é uma ilha.

MARUJO (Ronan): Isso não é uma ilha.

MARUJO (Maria): Isso não é uma ilha.

MARUJO (Ricardo): Isso não é uma ilha.

MARUJO (Juliana): Isso não é uma ilha.

SIMBÁ (Getúlio): Isso é o que então?

TODOS: Um peixe! (gritos)

(TRUPE DE TRÔES, texto construído coletivamente, 2008)

Conclusão

Os jogos teatrais foram delineando todo o espetáculo. A construção visual da encenação – cenários, marcações, figurinos, luz, cenas de coro – se dá inspirada nas diversas propostas geradas nestas improvisações.

Em relação ao texto, objeto desta análise, o que se pode concluir é que a construção dos atores o deixou mais enxuto, emprestando à peça um ritmo eficaz. A relação que se criou entre texto e imagem não pode ser descolada. A versão final, resultado das improvisações que se basearam na obra de Braga (1998), em uma simples leitura, pode parecer inconsistente como literatura dramática. A potencialidade deste texto, no entanto, está na intrínseca relação da palavra com as imagens construídas a partir de estímulos como a utilização de objetos, do corpo dos atores, do teatro de sombras. Marcos Bulhões Martins (2004) ressaltava esta tendência na cena contemporânea, afirmando que não faz mais sentido a distinção entre *teatro da imagem* e o *teatro da palavra*, e cita o encenador Gerald Thomas:

Seria como discutir o que é mais importante no automóvel: se o freio ou o acelerador. A problemática do palco sempre foi e sempre será a situação. Situação é o que sempre moveu o teatro. Mas ela é uma senhora livre e escolhe seu veículo preferido, dependendo de seu temperamento através de décadas. [...] O casamento [...] entre a palavra dita e aquela sugerida, sem som, é tão velho que não vale a pena comemorá-lo novamente. Ele simplesmente é. Dizer que teatro é palavra é o mesmo que reduzir o ser humano a sua... digamos, perna, ou seu olho. (THOMAS *apud* MARTINS, 2004. p. 85)

Referências Bibliográficas

- [1] BRAGA, Edson Rocha. *Simbá, o marujo*. São Paulo: Scipione, 1998. (Série Reencontro Infantil)
- [2] BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- [3] DESGRANGES, Flavio. *Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: Hucitec; Mandacaru, 2006.
- [4] JAPIASSU, Ricardo Ottoni Vaz. *Metodologia do ensino de teatro*. Campinas: Papirus, 2001.
- [5] MARTINS, Marcos Bulhões. *Encenação em jogo: experimento de aprendizagem e criação do teatro*. São Paulo: Hucitec, 2004.
- [6] NUNES, Luiz Arthur. Do livro para o palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, UNIRIO, n. 9, ano 8, 2000. p. 39-51.
- [7] SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.