Université Charles de Gaulle – Lille 3
UFR Humanités – Département Arts

Ano universitário 2016-2017

O Teatro Lambe-Lambe

Sua história e poesia do pequeno

Master Artes
Curso teorias e práticas do teatro contemporâneo

Sob direção da Prof. Dr. Véronique PERRUCHON

Defendido por Pedro Luiz COBRA SILVA

Junho 2017

AGRADECIMENTOS

Agradeço aqui aquelas e aqueles que contribuíram para a realização desta dissertação:

Primeiramente a Sra. Véronique Perruchon, orientadora desta dissertação, pelo acompanhamento e conselhos dados.

Agradecimentos especiais à Ismine Lima e Denise Di Santos, criadoras do Teatro Lambe-Lambe, que compartilharam suas histórias e seus conhecimentos com toda humildade e amor.

Um grande obrigado à equipe de produção do 4º FESTILAMBE - Festival de Teatro Lambe-Lambe de Valparaíso e aos lambe-lambeiros e lambe-lambeiras que participaram deste evento no Chile comigo. Sua paixão, seus apontamentos e desenvolvimentos trazidos à arte do Teatro Lambe-Lambe me ajudaram muito a escrever esta dissertação.

Obrigado aos meus novos amigos e amigas de Lille por sua ajuda e seu sorriso durante minha adaptação na França.

Obrigado à minha família que me faz muita falta pelos conselhos e apoio ao longo de todo meu ano universitário no exterior.

Enfim, obrigado à minha companheira Larissa que segura minha mão nas viagens da vida. Obrigado por seu amor, sua alegria e paciência.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO……...……..……5

PARTE 1: A história da criação do Teatro Lambe-Lambe……8

1.1 AS FORMAS PRECEDENTES E AS INSPIRAÇÕES……..9

1.1.1 A *Camera obscura* (a câmara escura)……...…..……9

1.1.2 A Lanterna Mágica……..……10

1.1.3 Os Peep show*s* ……..12

1.1.4 *Toy Theatre* (O Teatro de Papel)……...16

1.1.5 O Kinetoscópio e o Mutoscópio……18

1.1.6 Os Fotógrafos Ambulantes……21

1.2 A DANÇA DO PARTO
O PRIMEIRO ESPETÁCULO DE TEATRO LAMBE-LAMBE……26

1.3 A DISSEMINAÇÃO DA PRÁTICA NO BRASIL E NO MUNDO……...30

PARTE 2: Os aspectos técnicos e poéticos do Teatro Lambe-Lambe……..37

2.1 O DISPOSITIVO E AS MINIATURAS……..38

2.2 O *LAMBE-LAMBEIRO E A LAMBE-LAMBEIRA SÃO* OS MESTRES DE SEU TEATRO……41

2.3 O DESAFIO DA SÍNTESE……44

CONCLUSÃO……48

BIBLIOGRAFIA……49

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS……....51

ANEXO……..52

Passava os dias ali, quieto, no meio das coisas miúdas. E me encantei.

Manoel de Barros

É preciso ultrapassar a lógica para viver o que há de grande no pequeno.

Gaston Bachelard

INTRODUÇÃO

De fato, desde sempre as artes da marionete tem relações estreitas com as outras artes, principalmente no que concerne as artes plásticas e as artes do movimento. A pintura e a escultura são os elementos mais evidentes do aspecto plástico da marionete assim como a mímica e a dança concernem diretamente à sua relação gestual no espaço. A partir do século XX, esta revolução das fronteiras entre os gêneros artísticos se intensifica com os novos vínculos estabelecidos com a fotografia e o cinema. O mundo miniaturizado nos estúdios é capturado pelas câmeras para divertir o imaginário das grandes audiências na televisão e no cinema. Desta forma, o caráter interartístico da marionete ou do boneco, reforçado por estas novas parcerias, estimula a transformação de suas tradições, a multiplicação das técnicas e a expansão de suas práticas.

Neste ponto de vista, desde o fim do último século, as fronteiras do Teatro de Marionetes ou Teatro de Bonecos foram borradas e seus limites expandidos no encontro com diversas outras linguagens artísticas. A ruptura com as formas mais tradicionais e a reinvenção de suas estruturas estão exprimidas na pluralidade de novos formatos e técnicas que compõe o que Ana Maria Amaral nomeou como o Teatro de Formas Animadas:

> O teatro de animação inclui máscaras, bonecos, objetos. Cada um em separado pertence a um gênero teatral e, quando heterogeneamente misturados, adquirem características próprias e constituem o teatro de formas animadas. (…) O teatro de formas animadas é um gênero no qual se fundem o teatro de bonecos, de máscaras e de objetos.[1]

Quer dizer que o hibridismo de diversos campos artísticos reformula antigas estruturas estéticas implicando na invenção de novas práticas. Com diferentes relações com o espaço de jogo e também com a relação com o público, estas práticas podem constituir novas linguagens artísticas. É neste contexto que nasceu no Brasil o Teatro Lambe-Lambe, "a última grande invenção do Teatro de Animação no Mundo"[2].

O Teatro Lambe-Lambe, criado no Brasil em 1989 pelas artistas Denise Di Santos e Ismine Lima, é uma linguagem artística que é ligada ao conceito do Teatro em Miniatura. Segundo Tiago Almeida artista do Grupo Girino[3], o Teatro em Miniatura trata-se de "todas essas experiências cênicas que se utilizam de pequenos bonecos e objetos, ou ainda, que

1 Ana Maria Amaral, *Teatro de Formas Animadas*, São Paulo, Edusp, 1991, p.18-19.
2 Álvaro Apocalypse, *Dramaturgia para a nova forma da Marionete*, Belo Horizonte, Escola das Artes da Marionete, 2000.
3 Companhia de teatro de formas animadas fundada em 2006 em Belo Horizonte/Brasil. Desde 2012, a companhia realiza a publicação da *Revista Anima* e produz o *FESTIM – Festival de Teatro em Miniatura.*

acontecem em espaços confinados, reduzidos. Trabalhos que buscam uma poética do pequeno, do simples e do breve. Espetáculos que acontecem, brevemente, para poucas pessoas, em espaços muito específicos."[4].

Muitas são as técnicas empregadas nas formas espetaculares em miniatura. Revisita-se com pequenas silhuetas as formas tradicionais como as milenares sombras chinesas ou o Teatro de Papel do século XVIII. Joga-se com aspectos do Teatro de Objetos e do Teatro Visual, muito ligados às artes plásticas e à ideia do objeto desviado de sua função primeira e transformado em obra de arte.

Deste modo, o Teatro Lambe-Lambe consiste essencialmente em apresentar na rua e nos espaços públicos um espetáculo de curta duração (geralmente de 2 à 5 minutos) que faz uso de elementos animados no interior de uma caixa portátil para somente um espectador ou uma espectadora por vez. A criação deste pequeno teatro em miniatura foi inspirada nos antigos fotógrafos de rua chamados *Lambe-Lambe* (de onde provem o nome da linguagem) que trabalhavam com câmeras construídas em caixas fixadas em tripés nos espaços públicos do Brasil no fim do século XIX e começo do XX.

O status conquistado pelo Teatro Lambe-Lambe durante quase 30 anos é realmente extraordinário. A disseminação de sua prática no Brasil, na América Latina e então no mundo é remarcável. Pode-se conhecer a multiplicidade de expressões desta nova forma teatral durante festivais voltados às formas do Teatro em Miniatura como o *FESTIM – Festival de Teatro em Miniatura*[5] no Brasil ou dedicados exclusivamente à linguagem do Teatro Lambe-Lambe como o *FESTILAMBE – Festival de Teatro Lambe-Lambe*[6] no Chile.

Esta nova linguagem carregada de possibilidades e em plena expansão merece uma atenção especial dos pesquisadores teatrais. Como sublinhou Ismine Lima:

> No que se refere à quantidade de grupos constituídos que trabalham como *lambe-lambeiros*[7], na qualidade dos espetáculos, isto sem falar nos festivais, mostras, oficinas, enfim, tudo o que uma lauda não daria conta. Exigiria um estudo planejado, uma investigação do que ocorre com tantas faces desta nova forma teatral.[8]

Esta dissertação se dedica à importante tarefa de apresentar e discutir os aspectos técnicos e estéticos do Teatro Lambe-Lambe. Para isto, utiliza-se de pesquisa teórica em publicações científicas e artísticas destinadas sobretudo ao universo do Teatro de Formas Animadas contemporâneo e também da investigação in loco na ocasião do *4º FESTILAMBE –*

4 Tiago Almeida, « Teatro em Miniatura: considerações especulativas », *Revista Anima*, 2013, nº 01, Belo Horizonte, p. 08.
5 Festival realizado em Belo Horizonte e São Paulo pelo *Grupo Girino* desde 2012.
6 Festival realizado em Valparaíso pela *Fundación OANI de Teatro* desde 2014.
7 Expressão que designa os artistas do Teatro Lambe-Lambe.
8 Ismine Lima, « Gritos e sussurros no Teatro Lambe-Lambe », *Revista Anima*, 2015, nº 03, Belo Horizonte, p. 40.

Festival de Teatro Lambe-Lambe em Valparaíso no Chile no começo de abril de 2017. A escrita desta dissertação, engajada com a atualidade do tema escolhido, aprofunda ao longo de duas partes o estudo sobre os conceitos artísticos e poéticos em torno da prática desta linguagem teatral miniaturizada.

Primeiramente, abordaremos a história da criação do Teatro Lambe-Lambe. Partiremos das influências das formas artísticas precedentes e as tecnologias que inspiraram direta ou indiretamente Ismine Lima e Denise Di Santos. Exporei os diversos dispositivos ópticos e as formas de espetáculos escondidos e/ou miniaturizados. Introduzirei a história das câmaras escuras e das lanternas mágicas passando pelos *peep shows*, o *toy theatre*, o kinetoscópio e o mutoscópio. Em seguida, apresentarei o contexto da concepção e o nascimento do primeiro espetáculo dentro de uma caixa Lambe-Lambe e a atualidade da prática do Teatro Lambe-Lambe após sua disseminação no Brasil e no mundo.

Em seguida, nos debruçaremos sobre os aspectos técnicos e poéticos propriamente ditos. Discutiremos as características inerentes ao dispositivo da caixa Lambe-Lambe e os efeitos cênicos da miniatura. Após, examinaremos o trabalho do *lambe-lambeiro* e da *lambe-lambeira* e sua maestria da totalidade do processo criativo. Isto é, sua participação em todas as fases de concepção do espetáculo, da confecção da caixa e dos bonecos e objetos ao desafio da síntese na tessitura da dramaturgia. Abordaremos também o mistério como elemento dramatúrgico e a curiosidade que leva à singularização de cada espectadora ou espectador. Discutiremos a possibilidade no Teatro Lambe-Lambe de um encontro pela miniatura e o seu efeito na estimulação da subjetividade do público.

Finalmente, esta dissertação é uma oportunidade para o pensamento em torno da arte do Teatro Lambe-Lambe e da originalidade de seus últimos desenvolvimentos poéticos. Ela é também uma reflexão sobre os encontros, sobre a necessidade de ralentar o ritmo cotidiano. Enquanto memória, esta dissertação é a expressão escrita de lembranças e pedaços de vidas compartilhadas dentro de uma caixa. É um apelo ao sensível que habita as coisas pequenas.

PARTE 1 :

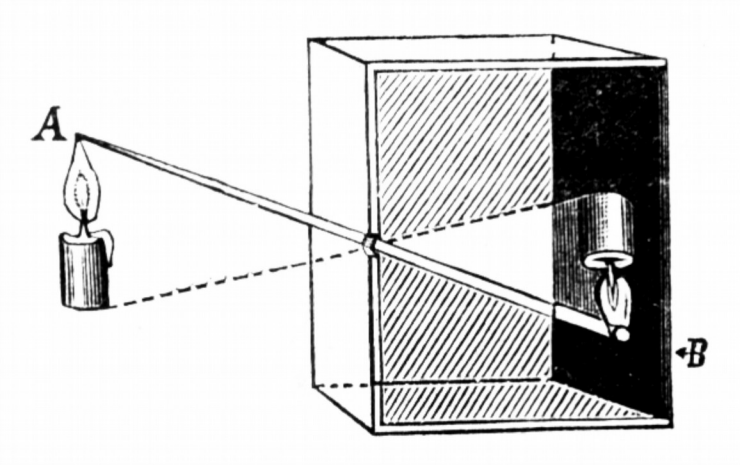
A história da criação do Teatro Lambe-Lambe

1.1 AS FORMAS PRECEDENTES E AS INSPIRAÇÕES

Os espetáculos miniaturizados e escondidos em uma caixa existem há muito tempo. Antes da invenção do Teatro Lambe-Lambe por Denise Di Santos e Ismine Lima, a ideia de utilizar uma caixa para representar e transformar a realidade de fora e de contar uma história a um público reduzido nos leva à origem da fotografia, ao desenvolvimento de diversos dispositivos ópticos e à cultura dos *peep shows*. Estes dispositivos e espetáculos vão incitar os cientistas, servir os artistas e divertir pessoas de todas as idades.

1.1.1 *Camera obscura* (câmera ou câmara escura)

Sua mais antiga descrição é a fornecida por Aristóteles no século IV a.C.. Ele já relatava em suas *Problematica* que a luz entrando por um pequeno orifício em uma sala escura produzia uma imagem do exterior da sala sobre a parede oposta ao orifício. Ele notava igualmente que esta imagem era invertida e que seu tamanho aumentava a medida que a superfície de exposição se distanciava do orifício.

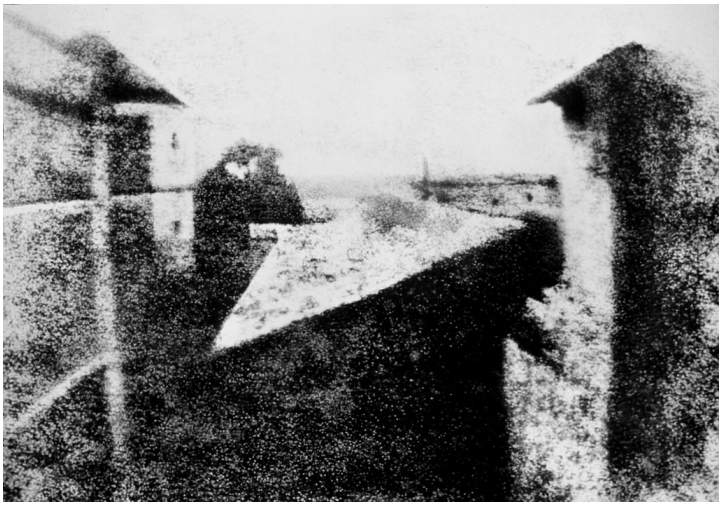


Camera obscura (câmera escura). Foto: domínio público.

Na Antiguidade, o princípio da câmera escura era utilizado para a observação dos astros e sobretudo do Sol. Somente em 1515, a câmera escura foi transformada em máquina de desenho por Leonardo da Vinci. Com os desenvolvimentos realizados no século XVIII por Robert Boyle e o criador do microscópio Robert Hooke, a câmera foi reduzida a uma caixa portátil e este procedimento foi utilizado por inúmeros pintores que decalcavam os contornos de seus temas, tais como Vermeer ou Canaletto.

A primeira fotografia reconhecida data de 1826 e foi realizada pelo francês Joseph Nicéphore Niépce. Para registrar a primeira imagem permanente, ele utilizou uma câmera

equipada com uma placa de estanho coberta de um derivado de petróleo fotossensível durante oito horas de exposição solar. Mais tarde, Niépce associa-se ao inventor Louis Daguerre que vai desenvolver o daguerreótipo. Em 1839, o britânico William Fox Talbot inventa os papéis fotossensíveis e o começo dos filmes fotográficos que popularizarão a fotografia.



Ponto de vista do Gras. Joseph Nicéphore Niépce, 1826.



Câmera escura de Joseph Nicéphore Niépce de 1820, exposta no museu Nicéphore-Niépce de Chalon-sur-Saône. Foto: domínio público.

1.1.2 A Lanterna Mágica

Em 1646 o jesuíta alemão Athanasius Kircher publica *Ars Magna Lucis et Umbrae* (A grande arte da luz e da sombra) que abre caminho para a construção de lanternas mágicas, um dispositivo óptico muito popular na época. Sua data de criação é estimada entre os anos de 1659 e 1662. Primeiramente chamada de "lanterna do medo" por seu inventor, o cientista holandês Christian Huygens fascinado pelas figuras da *Dança Macabra*, ela recebe também diversos nomes antes de ser designada "lanterna mágica" em 1668 pelo jesuíta Francesco Eschinardi.



Lanterna Mágica. Foto: Andreas Praefcke, 2006.

O princípio da câmera escura é invertido, isto é, levar as imagens do interior ao exterior por meio de uma caixa metálica com um espelho côncavo e uma fonte luminosa. O Sol como fonte luminosa e as paisagens projetadas na câmera escura são substituídas aqui por elementos artificiais, uma lâmpada e uma placa de vidro pintada. A luz artificial da lâmpada passa pela placa de vidro, depois pela lente, para projetar sobre uma tela ou uma superfície externa a imagem invertida (de cima para baixo) pintada sobre a placa de vidro.

A medida que o mecanismo evolui, pode-se encontrar diversas variações, por exemplo a lanterna com duas objetivas, o que permite durante a projeção a concatenação simultânea de duas imagens pintadas sobre duas placas de vidro diferentes. Ou ainda, os pequenos mecanismos instalados nas placas de vidro permitindo animar manualmente as imagens projetadas.

A lanterna mágica esteve sempre entre a ciência e o divertimento. De um lado ela era utilizada como ferramenta pedagógica nas conferências e seminários e de outro lado ela divertia as pessoas e assustava o público das fantasmagorias[9] do século XVIII.



Espetáculo de lanterna mágica. Foto: domínio público.

9 A fantasmagoria, etimologicamente "arte de fazer os fantasmas falarem em público", consiste essencialmente em um espetáculo de projeção sobre uma tela de tecido ou de fumaça de imagens assustadoras, estimulantes ou obscenas com o objetivo de atingir a imaginação do público e de provocar reações sensíveis.

1.1.3 Os *Peep*[10] *shows*

Em sua origem, os *peep shows* começaram como uma curiosidade científica. De acordo com os estudos da perspectiva de Leon Battista Alberti[11] no seu tratado *De Pictura*, Filippo Brunelleschi[12] realiza duas experiências com dispositivos concebidos por ele mesmo. Como descreve Hubert Damich:

> A primeira de suas experimentações acontece na praça do Batistério de Florença. Brunelleschi concebe uma pequena tábua (tavoletta) de madeira atravessada por um furo para o olho e no verso da superfície da tábua, ele pinta a fachada do Batistério de Florença; na parte superior, ele fixa uma placa de metal polido que reflete o céu. O espectador deve então se postar atrás desta pequena tábua munido de um espelho que ele apresenta face à representação figurada na face da frente da tábua. Assim, o espectador é posicionado a fim de poder perceber a praça (que se situa nas suas costas) onde o desenho do Batistério se sobrepõe, pelo jogo de reflexo, ao verdadeiro prédio, criando a ilusão de um espaço único e contínuo. A segunda experimentação acontece na praça da Senhoria em Florença. Mais uma vez ele realiza uma pintura da praça sobre uma pequena tábua a qual ele recorta a parte superior (seguindo uma linha respeitando os contornos superiores dos prédios). Ele posiciona em seguida esta tábua na praça de maneira que a partir de um ponto vista único, o espectador tenha o sentimento que a pintura coincide precisamente com os prédios da praça.[13]



Representação do dispositivo de perspectiva de Brunelleschi. Foto: domínio público.

As primeiras descrições de espetáculos deambulatórios dentro de caixas ópticas ou retábulos datam do século XVI. Primeiramente chamados de *Retablos*, em razão de sua semelhança com as pinturas religiosas que se abrem em três partes, e depois designados Tutilimundi[14], estes espetáculos apresentavam imagens em perspectiva, objetos ou marionetes

10 O verbo *to peep* do inglês significa « dar uma olhada, espiar » e o substantivo *peep* designa « um olhar furtivo ». (Fonte : Dicionário Larousse e Dicionário Reverso)

11 (1404-1472) Trata-se de uma das figuras mais importantes da Renascença, grande escritor e filósofo, em latim e em *volgare*, primeiro teórico da perspectiva.

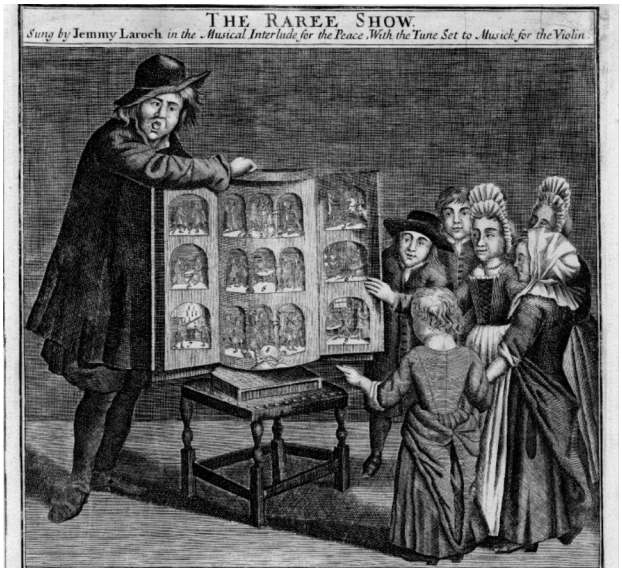
12 (1377-1446) Arquiteto, escultor, pintor e ourives da Escola florentina. Ele vai racionalizar o espaço da cidade moderna e instaura as bases da perspectiva. Mestre de Alberti.

13 Hubert Damich, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987, p. 107-108. (Tradução livre)

14 Do italiano *tutti li mondi* (todos os mundos), chamado também de *Mundinovi* ou *Mundonuevo* (mundo novo) ou ainda *Raree shows*, do inglês *rare show* (espetáculo raro).

em movimento comentados pela narração do artista, o contador ou, simplesmente o mostrador. De origem presumidamente italiana, tratavam-se de grandes caixas ópticas portáteis que reuniam figuras em movimento graça a um efeito óptico. A portabilidade das caixas e dos retábulos, puxados sobre uma carroça ou carregados sobre as costas do artista, permitiam viajar de feira em feira, de cidade em cidade e difundir sua prática. Como destacou Richard Balzer:

> Diversos mostradores dos primeiros tempos vieram da Itália do norte e, a medida que eles se espalhavam pela Europa, podia-se escutar seus chamados "*Chi vuol veder il Mondo Nuovo?*" (Quem quer ver o Novo Mundo?). Ora, imagine estes mostradores itinerantes, humildes de aspecto e que, para atrair a multidão, escolhem um local favorável e utilizam um instrumento para fazer música, senão musical. (…) Estes mostradores de caixas ópticas deviam ser contadores de primeira ordem se eles desejassem convencer os espectadores pouco folgados financeiramente a se separar de um precioso dinheiro. Existem poucos registros referentes aos mostradores de caixas ópticas, gente que pela própria natureza de sua atividade, estando hoje aqui e amanhã em outro lugar, deixavam somente lembranças.[15]



The Raree Show. Retábulo aberto, Foto: domínio público.



El tuti-li-mundi, Francisco Ortego Vereda, 1861. Foto: domínio público.

Os mostradores tinham então uma função essencial no acontecimento artístico das caixas ópticas. Com as poucas caixas que restam ainda hoje nos museus e com as imagens nos livros, não se pode precisar o poder da récita do artista que transformava as imagens e os objetos dentro de sua caixa em histórias e poesia. O narrador devia fazer as imagens crescerem estimulando a imaginação de seu público. Os mecanismos de animação, muito rudimentares, estavam a serviço da capacidade do mostrador de contar uma aventura por meio das imagens. Esta característica estética se aproxima de alguma forma das histórias em quadrinhos atuais uma vez que cada grupo de pinturas ou figuras constituíam uma história completa. Em seu livro, Richard Balzer traz um poema sobre um dos raros mostradores conhecidos. O Old Harry

15 Richard Balzer, *Peepshows: a visual history,* New York, Harry N. Abrams, Inc. 1998, p. 146-147. (Tradução livre)

passou sua vida nas ruas de Londres do século XVII com sua caixa nas costas. A seguir uma parte do poema em questão sobre sua vida e seu espetáculo:

> (…) O som de sua sineta vos chama,
> Para vir ver seu Raree-Show, vós os espectadores;
> Vós sereis felizes de vir vê-lo,
> E de pagar um tostão e olhar através da lupa,
> Onde cada objeto que ele vos apresenta,
> Alegrará vossa imaginação e vos encantará!
> Objetos estranhos em natureza e em número,
> Tão diversos que eles vos maravilharão;
> Enquanto se olha através da lupa jurar-se-ia,
> Que de uma espiadela abraça-se o vasto mundo.[16]

Nos séculos XVII e XVIII, este tipo de divertimento popular era conhecido em uma grande parte da Europa mas também na China e no Japão. Os chineses e os japoneses, eles que desenvolveram suas próprias noções de perspectiva aplicadas nos seus jardins e suas arquiteturas, eles vão se interessar também pelas caixas ópticas levadas pelos europeus, sobretudo os holandeses, visto que o nome conhecido lá era *Machines Hollandaises* ou para as que eram de gravuras *Ukiyoe*[17] *à Cheveux Roux*. Assim mostra Balzer:

> O desenvolvimento da caixa óptica não está limitado ao Ocidente. (…) Por volta do século XVII, os jesuítas alemães tais como Aden School von Bell, numa tentativa de importação do cristianismo na China, levaram talvez caixas ópticas. No entanto, não será antes do século XVIII que estas ideias se desenvolverão. (…) Segundo o jornal japonês *Gei-en Nissho*, encontraram-se traços na dinastia chinesa Ch'ing de uma caixa e imagens ópticas chamadas "imagens em perspectiva". Por volta de 1718, no Japão, um comentário diz que "por um sen (1/100 de yen), vale a pena ver o prazer diabólico do visualizador. Este prazer vale um milhão de peças de ouro".[18]



Caixa óptica na China, fim do século XVIII. Foto: domínio público

Durante os anos, a estrutura das caixas ópticas e o movimento das imagens e das marionetes evoluíram para mecanismos de relojoaria mais refinados que eram acionados por uma série de cordões de um lado da caixa ou ainda por uma manivela que fazia desfilar imagens em rolo. Neste momento, divide-se a prática dos *Tutilimundi*. Os retábulos, essencialmente manuais, ficam com o seu nome e as novas caixas ópticas mecânicas são designadas como *Titirimundi*.

16 Poema citado em *Handwritten notes in the drawings and print collection*, Guildhall Library, « Old Harry, A Famous Raree-Show-Man », from *Curiosities of Biography* edited by Robert Malcom, London, 1855, p. 2. In : Richard Balzer, *op. cit.*, p. 146. (Tradução livre)

17 O *ukiyo-e* (浮世絵, termo japonês que significa "imagem do mundo flutuante") é um movimento artístico japonês do período Edo (1603-1868) compreendendo não somente uma pintura popular e narrativa original, mas também e sobretudo as estampas japonesas gravadas em madeira.

18 Richard Balzer, *op.cit*. p. 146. (Tradução livre)

Existiam dois tipos de caixas ópticas ou Titirimundi:

1. As caixas cuja principal característica era a profundidade por causa dos orifícios de observação afrente que tinham uma lente. A imagem ou as imagens eram posicionadas mais longe no fundo do instrumento. Eventualmente, havia uma boca de cena para emoldurar as imagens.

2. As caixas que eram mais altas do que profundas. Chamadas também de "caixas de perspectiva", elas combinavam uma lente frontal e um espelho posicionado a 45 graus. O olhar então era reorientado para baixo onde estavam as imagens. Igualmente ao primeiro tipo de caixas ópticas descritas acima, estas caixas podiam ter uma boca de cena que emoldurava as muitas imagens dispostas uma sobre a outra.

Os dois tipos de caixas comportavam um tipo de cobertura transparente para a luz. As imagens eram iluminadas pela luz natural difundida por um pergaminho bem lavado e as vezes tingido para ter cores. A iluminação natural era reforçada pela instalação de espelhos que refletiam a luz no interior da caixa. Podia-se substituir a iluminação natural pela de uma vela no interior da caixa. Estas caixas eram equipadas com uma chaminé de ventilação para a fumaça. Havia também para algumas caixas a possibilidade de uma segunda abertura atrás, o que permitia uma iluminação também atrás da imagem. Podia-se utilizar velas igualmente atrás da imagem para obter o mesmo efeito.



Caixa óptica tipo 1. Foto: domínio público



Caixa óptica tipo 2. Foto: domínio público

O fim do século XVIII e o começo do século XIX é o período mais intenso no que concerne a produção em grande escala de imagens ou vistas em perspectiva que podiam ser utilizadas com as caixas ópticas. Segundo Balzer, os principais centros de produção foram Londres, Paris, Bassano na Itália, Augsburg na Alemanha, Amsterdam e Viena. As imagens eram impressas em papel fino ou em papelão mais rígido. As caixas ópticas chegam às Américas neste período.



Caixa óptica em sanfona. *Peepshow: River Thames and Tunnel*, Inglaterra, 1843. Foto: Victoria and Albert Museum

Pouco a pouco as caixas ópticas são miniaturizadas para se tornarem disponíveis para o ambiente doméstico. Elas saem dos espaços públicos e entram nos salões das famílias burguesas. Assim mostra Balzer:

> Por volta de 1820, as gráficas começam a reunir folhas de papel umas com as outras para obter caixas ópticas em sanfona, souvenirs de eventos históricos e de aniversários. (…) Por volta do fim do século XIX, os mostradores itinerantes tinham desertado as ruas das grandes cidades e passaram a ser simples visitantes ocasionais das vilas e vilarejos afastados.[19]

1.1.4 *Toy Theatre* (O Teatro de Papel)

No contexto de decadência das caixas ópticas itinerantes e a medida que a revolução industrial se acelerava no começo do século XIX, o *Toy Theatre* ou *Juvenile Drama* ou ainda Teatro de Papel nasceu na Inglaterra e conquistou toda a Europa. Trata-se de um teatro italiano em miniatura geralmente apoiado sobre uma mesa e acompanhado por figuras na escala do teatro acionadas lateralmente por varetas de papelão ou de ferro. O narrador manipula as figuras de trás da mesa enquanto ele conta a história da peça. Quando criado, os teatros de papel eram réplicas em miniatura de peças célebres ou de grandes clássicos da literatura adaptados, tais como *Othelo* e *Ricardo III* de Shakespeare, *Os Irmãos Corsos* de Dumas e *A volta ao mundo em 80 dias* de Jules Verne. Podia-se comprar o conjunto do teatro em preto e branco (a ser pintado a mão pelo comprador) ou em cores pelo dobro do preço, continha as paredes e faixadas do teatro, os cenários e as figuras impressas em papel cartão para montar em casa. As sessões, às vezes acompanhadas de música, eram limitadas aos membros da família e convidados. Segundo Garrett Epps:

> As crianças os comprava como brinquedos mas os adultos os estimavam também como lembranças de seus atores preferidos e dos espetáculos que gostaram. (…) "O *toy theatre* é muito mais que um simples brinquedo", declarou o célebre ator britânico

19 Richard Balzer, *op.cit*. p. 149. (Tradução livre)

> Peter Baldwin em 1992. "O espírito do teatro do começo do século XIX só pode ser retomado pela cena e pelos traços dos personagens do Juvenile Drama inglês".[20]

A estrutura de um teatro de papel era bem pequena. O palco tinha uma largura de cerca de 20 cm e as pequenas figuras dos atores mediam em torno de 8 cm. As figuras podiam ser diferentes personagens ou simplesmente o mesmo ator em uma pose teatral e com emoções diferentes, como exigiam diferentes momentos do texto. A convenção pedia ao narrador que agitasse o "ator" enquanto pronunciava as falas variando sua voz segundo cada personagem. Lâmpadas a óleo minúsculas forneciam uma iluminação teatral autêntica. Os textos do teatro de papel eram em geral breves adaptações dos originais no entanto haviam também peças mais elaboradas cujos textos chegavam a mais de 50 páginas e compreendiam mudanças de cenários e efeitos especiais!



Toy Theatre da época vitoriana de John Redington de Londres mostrando um texto de dois atos de Isaac Pocock *O Miller e seus homens*. Museu da Infância de Edimburgo. Foto: Kim Traynor

Com o declínio do teatro realista no fim do século XIX e começo do século XX, o teatro de papel perde sua popularidade, o que é reforçado pela chegada da televisão após a Segunda Guerra Mundial. Atualmente, vê-se ressurgir o teatro de papel entre as produções de diversos marionetistas, cineastas e autores e é praticado em muitos festivais de teatro internacionais através das Américas e da Europa.

20 Garrett Epps, « The Rise and Fall of Toy Theatre », *Craftsmanship Magazine*, 2015, [online] https://craftsmanship.net/the-rise-and-fall-of-toy-theatre/ [consultado no dia 01 de maio 2017] (Tradução livre).

1.1.5 O Kinetoscópio e o Mutoscópio

No final do século XIX e começo do século XX, com a Revolução Industrial, o desenvolvimento da fotografia e a descoberta da eletricidade, as caixas ópticas evoluem a um dispositivo no qual o espectador vê uma sucessão de imagens iluminadas por uma pequena lâmpada. O norte-americano Thomas Edison, inspirado pelos brinquedos ópticos comuns entre as crianças da classe burguesa tais como o Fenaquistoscópio e o Zootrópio[21], trabalha sobre uma maneira de registrar imagens em movimento. Associado com o franco-britânico William Dickson, eles aproveitam a chegada do filme de celuloide no mercado em 1888 para inventar em 1891 o Kinetógrafo (do grego "escrita do movimento"). Este aparelho é o ancestral de todas as câmeras de cinema que conhecemos hoje. Após diversas versões do funcionamento dos mecanismos do aparelho, a película perfurada de 35 mm se desenrola verticalmente graça à rotação de um tambor dentado e seus fotogramas são no formato "paisagem". Mais tarde, este formato será definido como o padrão dos filmes de cinema que conhecemos e utilizamos ainda hoje. As séries de fotos eram captadas em sequência e fixadas em filmes de celuloide. A duração dos primeiros filmes varia de 30 a 60 segundos. Segundo Laurent Mannoni, "entre 1891 e 1895, Edison realiza em torno de setenta filmes"[22].

A invenção do Kinetógrafo mudou o mundo e estimulou a pesquisa dos industriais da época sobre as fotografias em movimento. Mais tarde, em 1895, esta corrida vai culminar no Cinematógrafo dos irmãos Lumière. Sobre o Kinetógrafo, os jornalistas da época Albert Robida e Octave Uzanne declararam em 1894:

> Vocês ignoram talvez a grande descoberta de amanhã, a que logo nos surpreenderá. Eu quero falar do kinetógrafo de Thomas Edison cujos primeiros testes eu pude ver em Orange-Park em uma recente visita feita ao grande eletricista próximo de Nova-Jersey. O kinetógrafo registrará o movimento e reproduz sua voz. Daqui cinco ou seis anos, vocês apreciarão esta maravilha baseada sobre a composição dos gestos pela fotografia instantânea ; o kinetógrafo será então o ilustrador da vida cotidiana.[23]

Após rodar o filme, é preciso exibi-lo. O Kinetoscópio (do grego, "observar o movimento") é a invenção de Edison e Dickson que permite a observação dos pequenos filmes realizados com o Kinetógrafo. Trata-se de uma caixa de madeira que contém em seu interior um mecanismo que faz rolar o filme de 35 mm diante de uma lâmpada elétrica (também inventada por Edison). Diante da luz, um obturador rodando a alta velocidade é instalado para

---

21 O Fenaquistoscópio (1832) e o Zootrópio (1834) eram dispositivos ópticos que ofereciam curtíssimos espetáculos de imagens animadas de alguns segundos de duração. A ilusão do movimento se produzia devido à rotação de um disco ou tambor com gravuras decompondo um movimento cíclico.

22 Laurent Mannoni, « Lexique », In: *Libération* número especial, p. 3, suplemento do nº 4306 de 22 de março de 1995. (Tradução livre)

23 Albert Robida e Octave Uzanne, « La Fin des livres », In : *Contes pour les bibliophiles*, Londres, Globusz Publishing, 1894. (Tradução livre)

dar a ilusão do movimento. Assim, a luz poderosa ilumina sucessivamente cada fotograma do filme de maneira sincronizada. Graça a um visor com uma lente de aumento, um olho mágico, tem-se a impressão de realidade observando cenas de aproximadamente um minuto. Tudo é impulsionado por um motor elétrico.



Thomas Edison (direita) e o Kinetógrafo com George Eastman (esquerda), fundador da *Eastman Kodak Company* que ajudou a desenvolver o filme flexível em 35 mm. Foto : domínio público



O Kinetoscópio. Foto: National Museum of Science & Media / Science & Society Picture Library.

Em 1893, Thomas Edison funda em Nova Iorque e outras cidades dos Estados Unidos, os *Kinetoscope Parlors*. Estes eram lugares onde podia-se encontrar diversos exemplares do Kinetoscópio, cada um carregado de um filme diferente. O nome comercial da máquina foi designado como o *Kinetoscope Peep Show Machine*. Como destacou Briselance e Morin, "certos exemplares apresentam bobinas reservadas aos homens somente, onde pode-se apreciar damas que tiram seu vestido e ousam se apresentar, suprema audácia, em meia-calça e maiô! Todas as outras bobinas são de filmes visíveis por um público familial"[24].

Mais tarde, Edison e Dickson vão tentar juntar o som e a imagem com o Kinetofone ou Kineto-Fonógrafo. Este aparelho era a tentativa de associar o filme do Kinetoscópio e o registro sonoro num cilindro de cera gravado do Fonógrafo (também inventado por Thomas Edison). Alguns filmes e cilindros são produzidos mas em 1914 um incêndio destruirá todos os filmes e registros sonoros no complexo de Edison em West Orange.

O Mutógrafo e o Mutoscópio serão inventados em 1895 como uma resposta comercial ao Kinetoscópio. Financiado e fabricado pela *American Mutoscope Company* do grupo K.M.C.D.

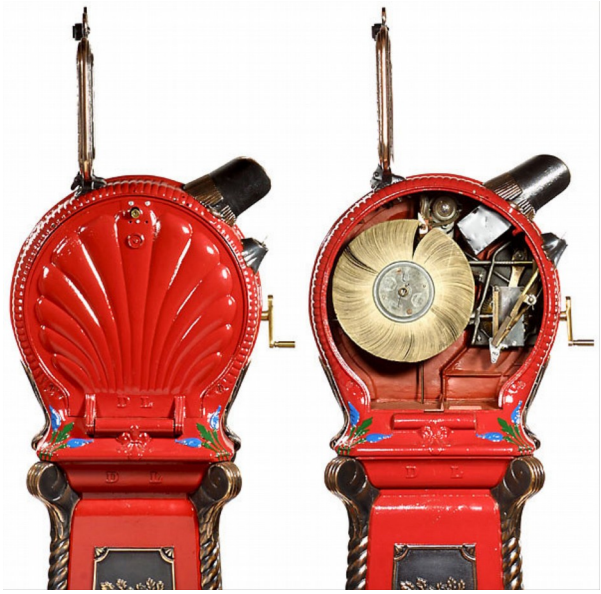
24 Marie-France Briselance et Jean-Claude Morin, *Grammaire du cinéma*, página 26, Paris, Nouveau Monde, 2010. (Tradução livre)

(Elias Bernard Koopman, Harry Norton Marvin, Herman Casler et William Dickson), o Mutógrafo era uma câmera com um mecanismo diferente do Kinetógrafo que utilizava uma película de 70 mm de largura, o que fornecia uma maior definição à imagem em relação à película de 35 mm, para captar séries de fotos em sequência. Após a filmagem, os fotogramas eram reproduzidos em papel fotográfico cartonado e fixados em sequência em torno de um eixo central. Assim como descreve Charles Musser:

> Esta dimensão permite em seguida de tirá-los em papel fotográfico forte com uma boa qualidade e de agrupá-los na ordem cronológica na forma de rolo, como um enorme Rolodex. Uma bobina é composta de cerca de 850 fotografias que dão uma visualização de duração aproximada de um minuto.[25]

O Mutoscópio é munido de um sistema acionado por uma manivela que folheia o conjunto de fotogramas iluminados por uma lâmpada. Assim como no Kinetoscópio, o espectador vê o filme através de um olho mágico. A produção deste aparelho era muito mais barata que a produção do Kinetoscópio, o que permitiu ao Mutoscópio fazer uma forte concorrência no mercado e se disseminar rapidamente nas cidades.

Enquanto caça-níquel e espetáculo escondido, logo os nus femininos e as imagens eróticas se espalharam entre os Kinetoscópios e os Mutoscópios que foram censurados por diversas vezes. Hoje, os *peep shows* são sinônimo de atração erótica. Nos anos 1970, os peep shows viraram apresentações baratas de trechos de filmes pornográficos ou curtos espetáculos ao vivo de strip-tease e danças eróticas mais geralmente com mulheres atrás de uma vitrine para somente um espectador por vez. Com a chegada da internet, esta prática está em plena decadência e os espetáculos eróticos são transmitidos ao vivo em sites online.



O Mutoscópio (fechado e aberto). Foto: disponível em http://www.darrahglass.com/779 consultado em 07/05/2017

25 Charles Musser, *History of the American Cinema, Volume 1, The Emergence of Cinema, The American Screen to 1907*, Berkeley, Los Angeles e Londres, University of California Press, 1990, p. 146-147. (Tradução livre)

1.1.6 Os fotógrafos ambulantes

A origem dos fotógrafos ambulantes ou fotógrafos de rua remonta a metade do século XIX na Europa onde Adolphe-Alexandre Martin desenvolve uma nova técnica fotográfica chamada ferrotipia. Pouco a pouco, esta técnica vai substituir a daguerreotipia por causa do baixo custo dos materiais utilizados e da rapidez do processo. A adoção da ferrotipia pelos fotógrafos permitiu o acesso das classes populares à fotografia que estava até então restrita às famílias mais ricas, as únicas que podiam pagar os altos preços dos grandes e sofisticados estúdios fotográficos. Segundo Abílio Afonso da Águeda, "O uso de chapas de metal pelo ferrótipo, inquebráveis e que possibilitavam obter diretamente imagens em positivo, permite os fotógrafos ambulantes trabalharem nos diversos espaços públicos das cidades"[26]. Assim, rapidamente os fotógrafos ambulantes passam a ocupar as feiras e festas populares europeias atraindo a atenção do público curioso. Ao lado dos cinematógrafos e dos jogos ópticos, os fotógrafos ambulantes estarão também no olhar do público entre a magia e o progresso científico da época.



Paris pitoresca - O fotógrafo ambulante. Gravura publicada em *Le Monde illustré*, n° 1890, 17 junho 1893, p. 381, Bibliothèque nationale de France. Nadernhy (desenhista), H. Dochy (gravurista)

26 Abílio Afonso da Águeda, (sob orientação de Clarice Ehlers Peixoto) *O fotógrafo Lambe-Lambe: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade*, Rio de Janeiro, UERJ, 2008, p. 65.

É interessante estabelecer aqui uma diferenciação entre os fotógrafos ambulantes e os fotógrafos viajantes. Desde suas primeiras décadas, a história oficial da fotografia apoia-se sobre as diversas expedições de fotógrafos viajantes. Provenientes generalmente da classe dominante, os fotógrafos exploradores vão percorrer o mundo com seus ateliês móveis em busca de capturar imagens das realidades diferentes das suas próprias (o que eles chamarão de exótico ou pitoresco) ou ainda de momentos históricos remarcáveis. O objetivo destas expedições era fazer um relato do mundo de alhures ao meio intelectualizado da elite social. Como destacou Ilsen About:

> Estas experiências inauguram uma prática frequente que consiste em elaborar os meios técnicos de uma viagem destinada à realização e ao transporte de imagens fotográficas reportadas, na maioria dos casos, à sede das sociedades eruditas, dos jornais ou instituições científicas dos estados que financiam, desde o fim dos anos 1830, estas expedições fotográficas.[27]

Quando o ferrótipo permite às classes populares ter seus próprios meios de fabricar imagens fotográficas com o surgimento dos fotógrafos ambulantes nas cidades, a elite intelectualizada denuncia e marginaliza esta prática. Segundo About:

> Em 1858, Ernest Lacan, grande promotor da fotografia como arte, conta num pequeno texto cheio de cólera a aparição em Paris destes que ele qualifica desdenhosamente de "saltimbancos da fotografia" (Lacan 1858). Denunciando "os pequenos comerciantes que vendem a baixo custo impressões de uma natureza para repugnar o público da fotografia", este panfleto concerne as primeiras tendas improvisadas instaladas perto de Châtelet, nos espaços abandonados ou no bosque de Boulogne (…) Observador involuntário do nascimento de uma prática que se estende em seguida ao mundo inteiro, Lacan deplora o triste destino destes fotógrafos, denuncia sua ignorância, sua maneira vulgar de atrair o cliente, suas tarifas exorbitantes e suas maneiras de trapaceiros. Mas ele se insurge principalmente contra a má qualidade estética das impressões assim produzidas (…).[28]

Ora, os fotógrafos ambulantes exerciam um ofício cujos procedimentos e as técnicas não estavam muito distantes do trabalho dos fotógrafos viajantes. Evidentemente, a diferença estava na produção, na venda e no consumo das imagens fotográficas por indivíduos de uma classe desfavorecida, o que muito incomodava a elite. O papel fundamental dos fotógrafos ambulantes na popularização da fotografia vai condenar sua prática à marginalidade na história contada pelas instituições eruditas da elite intelectualizada até o presente.

Com a fotografia de rua, o povo obtinha a oportunidade, por vezes a única oportunidade de toda sua vida, de ter seu próprio retrato, de conhecer sua própria imagem e sobretudo de guardar sua memória ao longo dos anos. Como observa Afonso da Águeda:

---

27 Ilsen About, « Les photographes ambulants. Conditions et pratiques professionnelles d'un métier itinérant, des années 1880 aux années 1930 », *Techniques & Culture* 2015/2 (n° 64), p. 240-243 (Tradução livre)

28 *Idem.*

> Além da possibilidade da construção visual da autoimagem de indivíduos das classes populares, através dos retratos vendidos pelos fotógrafos ambulantes, as festas populares, através de um grande acervo de imagens fotográficas expostas e colocadas à venda, possibilitavam o contato visual do público com outros povos, culturas e territórios, bem como a observação de cenas pornográficas ou humorísticas.[29]

Neste período histórico, os fotógrafos ambulantes se consolidam então como os guardiães cotidianos da imagem das pessoas e de seu tempo. Rapidamente eles se espalharão em todos os continentes seguindo os hábitos de cada cultura. No fim só século XIX e começo do século XX, os dispositivos dos fotógrafos ambulantes funcionam ao mesmo tempo como câmeras fotográficas e como pequenos laboratórios de revelação. As câmeras passam por diversas modificações segundo as novas tecnologias, a ferrotipia é substituída pelos negativos em vidro, em gelatina ou em papel. O exterior da câmera é frequentemente utilizado para expor exemplares da produção fotográfica de seu proprietário.



O fotógrafo ambulante/Os pequenos ofícios de Paris. Cartão postal, 1920, Coleção particular. Autor desconhecido.

Os fotógrafos ambulantes se moviam de muitas maneiras. Segundo About (2015), a maioria carregava seus utensílios sobre as costas de um lugar a outro. Para trajetos mais longos, frequentemente viajavam acompanhados de um carrinho de mão, de bicicleta ou ainda com um vagão móvel puxado a cavalos. Nos Estados Unidos, existem alguns relatos de fotógrafos ambulantes circulando nos vagões ferroviários privatizados. As vezes, eles faziam anúncios de seu trabalho, assim como o mostra About, "Eles geralmente têm uma barraca dobrável, um estojo de transporte e preparam sua chegada enviando anúncios antecipados nos jornais locais publicados nas regiões e cidades de passagem"[30].

29 Abílio Afonso da Águeda, *op. cit.*, p. 65.
30 Ilsen About, *op. cit.*, p. 240-243. (Tradução livre)

Segundo Afonso da Águeda (2008), até os anos 1960, não era raro encontrar nas cidades da Europa e dos Estados Unidos fotógrafos ambulantes com suas câmeras munidas de tripés. Atualmente, este ofício está em plena decadência mas ainda se pode encontrá-los hoje em alguns países da América Latina, da África, do Oriente Médio e da Ásia.

No Brasil, os fotógrafos ambulantes, conhecidos popularmente como os fotógrafos Lambe-Lambe[31], surgem majoritariamente no início do século XX. O fim da escravidão em 1888, abre caminho à imigração no país em busca dos postos do "trabalho livre". Esta nova mão de obra estimula a industrialização dos grandes centros urbanos, especialmente São Paulo e Rio de Janeiro, o que opera uma significativa transformação socioeconômica do país. Neste momento, vê-se surgir os trabalhadores, os operários e a classe média, um novo público consumidor de uma infinidade de serviços oferecidos nas cidades modernas. Este novo mercado favorece a atuação do fotógrafo Lambe-Lambe que se instala nas praças e parques. Como mostra Afonso da Águeda:

> Os primeiros fotógrafos ambulantes a atuar no Brasil eram em sua grande maioria imigrantes, trazendo as máquinas fotográficas que usavam dos seus países de origem. A profissão de fotógrafo ambulante se ajustava perfeitamente ao espírito aventureiro que motivava a imigração para continentes e países distantes e desconhecidos. O Brasil, tanto pelas condições socioeconômicas do início do século, quanto pelo estímulo governamental dado à imigração, atraía um enorme número de aventureiros em busca de um futuro melhor. Nos anos 30, a política nacionalista e as reformas sociais e trabalhistas da Era Vargas estimularam a migração interna e o êxodo rural no país. Sucedendo aos imigrantes, uma geração de fotógrafos Lambe-Lambe brasileiros, principalmente migrantes nordestinos ao longo dos anos 1940 e 1950, começou a substituir os primeiros fotógrafos ambulantes estrangeiros que se estabeleceram no Rio de Janeiro.[32]

Igualmente na Europa, o fotógrafo Lambe-Lambe no Brasil vai popularizar a fotografia entre os setores sociais mais modestos. Ele quebra o monopólio da fotografia detido pelos ricos e se apresenta como uma alternativa de trabalho autônomo. Assim, muitos homens e algumas mulheres se aventuram como fotógrafos e fotógrafas Lambe-Lambe atraídos pela independência dos patrões, pela itinerância e pela fascinação pelo artesanato de imagens. Ao longo dos anos, este trabalho se instaura de maneira determinante nas paisagens urbanas brasileiras.

As câmeras eram fabricadas pelos próprios fotógrafos ou elas podiam ser compradas prontas com todos os componentes para as revelações e um manual de instruções acessível a

31 O nome oficial da profissão no Brasil é *fotógrafo de jardim*. Muitas teorias existem sobre a origem do termo Lambe-Lambe, as mais difundidas se apoiam sobre o fato destes fotógrafos usarem a língua para ajudar no processo de revelação das fotos. Primeiramente o termo Lambe-Lambe era uma denominação pejorativa, atualmente este nome tornou-se um patrimônio histórico e cultural. Em outros países da América Latina os fotógrafos Lambe-Lambe são conhecidos pelo nome *fotógrafos minuteros*.

32 Abílio Afonso da Águeda, *op. cit.*, p. 79-80.

todas as pessoas interessadas a aprender o ofício. A profissão era transmitida de pai para filho e as câmeras assim como os lugares de trabalho eram herdadas a cada geração. Deste modo, os fotógrafos Lambe-Lambe seguem as transformações sociais e as mudanças de suas cidades registrando suas memórias. Afonso da Águeda explica, "os usuários dos seus serviços estão, na verdade, compondo um grande álbum de recordações e lembranças de sua cidade. O trabalho do fotógrafo Lambe-Lambe influi de maneira significativa na questão da preservação da história da comunidade em que está inserido"[33].



GANHE $200 POR MEZ

Si V. Sa. está ganhando menos de $50.00 moeda americana, por semana, deve escrever-nos hoje mesmo. Nós podemos auxiliar-lhe a ganhar uma fortuna e a se tornar independente com nossos planos. V. Sa. poderá trabalhar quando desejar, onde desejar, ter continuamente dinheiro e obter os methodos de ganhar aos barris.

Somente preste attenção a isto. Senhor Lloyd começou em São Francisco, California, e viajou até Nova York, pernoitando nos melhores hoteis, vivendo como Lord em todos os lugares que esteve e ganhou mais de $10.00 moeda americana, em cada dia de trabalho. Outro homem, trabalhou em exposições e recreios de verão, quando não tinha algum serviço determinado a fazer, percorria qualquer rua que acontecia seleccionar e deste modo ganhou $8.00, moeda americana, por dia, durante mezes e mezes. Estes factos interessam-lhe, não?

MINHA OFFERTA

é uma **maravilhosa machina photographica** com a qual V. Sa. pode instantaneamente tirar e revelar retratos em cartões postaes ou chapas de zinco. Todas as photographias são reveladas sem precisar de peliculas ou negativas e em um minuto após a esposição, ficam promptas para serem entregues os seus freguezes. **Esta extraordinaria invenção** tira 100 retratos por hora e dar-lhe-ha um lucro de 500 a 1500 por cento. Todos desejam ter as suas photographias, portanto cada venda que fizer não sómente servirá de annuncio como tambem proporcionará a vendas de outras. Instrucções simples acompanham a cada equipamento, habilitando-lhe a dar inicio ao negocio pouco tempo após a chegada do apparelho.

CONFIAMOS EM V. SA. — Tanta confiança temos em nossa offerta que confiamos-lhe uma parte do custo do equipamento. O preço desta machina com equipamento completo de trabalho é razoavel. Os seus lucros são tantos, tão rapidos e tão certos, que V. Sa. poderia pagar seu inteiro custo si lhe solicitassemo a fazer assim. Porem temos tanta certeza que V. Sa. poderá ganhar muito dinheiro desde o principio, que confiamos-lhe uma boa somma a qual não nos terá que pagar si não fizer, no primeiro mez $200.00, moeda americana.

Não demore um minuto, escreva-nos hoje mesmo solicitando o nosso catalogo, gratis, e todos os pormenores.

L. LASCELLE, Mgr. 627 West 43d Street, Depto. 573, Nova York (E. U da A.).

Anúncio das câmeras ambulantes dos anos 1910. Fonte: Revista Fon Fon

O declínio desta prática durante a última metade do século XX deu-se por causa das novas tecnologias que pouco a pouco permitiram às pessoas terem suas próprias câmeras portáteis automáticas. As transformações sociais na vida urbana, especialmente o esvaziamento dos espaços públicos para os grandes centros comerciais, contribuirão também para o desaparecimento da figura do fotógrafo Lambe-Lambe nas cidades. Atualmente, no século XXI, a era da digitalização da fotografia e de outros aspectos da vida, ainda restam alguns fotógrafos Lambe-Lambe ativos no Brasil. Eles são os últimos representantes de um tempo passado, os últimos contadores fotográficos da memória de uma cidade. Estes profissionais hoje trabalham com câmeras *Polaroia* ao lado de suas câmeras artesanais. As pessoas que os procuram para tirar uma foto, o fazem por curiosidade ou nostalgia.

33 Abílio Afonso da Águeda, *op. cit.*, p. 74.

1.2 *A DANÇA DO PARTO*
O PRIMEIRO ESPETÁCULO DE TEATRO LAMBE-LAMBE

Navio Negreiro[34]

Lá vem o navio negreiro
Lá vem ele sobre o mar
Lá vem o navio negreiro
Vamos minha gente olhar...

Lá vem o navio negreiro
Por água brasiliana
Lá vem o navio negreiro
Trazendo carga humana...

Lá vem o navio negreiro
Cheio de melancolia
Lá vem o navio negreiro
Cheinho de poesia...

Lá vem o navio negreiro
Com carga de resistência
Lá vem o navio negreiro
Cheinho de inteligência...

Segundo as próprias criadoras do Teatro Lambe-Lambe, sua história começa com as mulheres negras trazidas ao Brasil pelos navios negreiros. Durante o período do século XVI até o fim do século XIX, o tráfico negreiro fornecia escravos africanos para as plantações de cana-de-açúcar, café, tabaco, algodão e também, a partir do século XVIII, para as minas de ouro. A maioria das plantações que importavam negros estavam localizadas no Nordeste do país, lugar de nascimento do Teatro Lambe-Lambe um século após a abolição da escravidão no Brasil em 1888. Apesar das condições inumanas dos navios negreiros e dos horrores da escravidão, Solano Trindade evoca toda a força, a beleza e a inteligência que foram ao Brasil com mais de três milhões de africanos traficados. Ainda que fosse explicitamente proibido na época, os escravos conseguiram cultivar secretamente seus costumes, suas festas e suas religiões. Assim, as diversas culturas dos povos da África, tais como os benguelas, os bacongos, os iorubás, os jejes, e os minas, constituirão uma das bases mais sólidas da rica cultura brasileira contemporânea.

No Nordeste do Brasil, no estado essencialmente negro da Bahia, nasceu em 1989 o Teatro Lambe-Lambe. A concepção do primeiro espetáculo de Teatro Lambe-Lambe *A Dança*

34 Poesia de Solano Trindade, 1961, recitada por Denise Di Santos e Ismine Lima durante uma conferência sobre o Teatro Lambe-Lambe no 4º FESTILAMBE em Valparaíso/Chile. Fonte : Raquel Trindade (org.), *Solano Trindade : o poeta do povo*, São Paulo, Cantos e Prantos Editora, 1999.

do Parto se deu a partir de uma série de necessidades e circunstâncias atribuídas ao trabalho educativo que Ismine Lima e Denise Di Santos realizavam naquele momento com crianças e adolescentes. Na época, Denise era coordenadora e professora em uma escola em Salvador, Bahia e ela queria abordar com os e as estudantes o tema da sexualidade e da saúde das mulheres por meio de uma representação com uma pequena boneca. Deste modo, Denise confeccionou uma pequena mulher negra de espuma com uma abertura na região da vagina de onde saía um pequeno bebê igualmente feito de espuma. Primeiramente, a cena do parto era realizada sobre uma mesa e quando Denise a apresentou a sua amiga Ismine, essa última disse: "Ah! Denise, este trabalho é muito bonito para você fazer assim, tem que ser feito em segredo. Ele deve ser feito escondido, guardado. Vamos buscar isso! Vamos fazer diferente!"[35]. Inspiradas nos fotógrafos Lambe-Lambe que ainda trabalhavam nas ruas de Salvador, elas decidem apresentar a cena do parto escondida dentro de uma caixa similar às câmeras usadas por eles. A referência aos fotógrafos ambulantes era tão grande que elas até compraram um tripé de um fotógrafo na época para apoiar a caixa do espetáculo. É o mesmo tripé que elas utilizam até hoje em homenagem à memória dos fotógrafos Lambe-Lambe. Denise apresentou muito este espetáculo às e aos estudantes, às suas mães e pais e até mesmo aos outros professores e professoras da escola.

O Teatro Lambe-Lambe foi batizado com este nome durante um evento em setembro de 1989 da Associação de Teatro de Bonecos da Bahia no interior do Estado da Bahia. Ismine e Denise que já eram conhecidas por seu trabalho com bonecos, foram convidadas a esta feira para apresentar algum trabalho mas a organização do evento não tinha recursos para remunerar as artistas. Muito engajadas com sua arte, elas decidem ir e participar da feira com sua caixa. A repercussão e o sucesso do espetáculo escondido e misterioso foram tão grandes e inesperados que Denise e Ismine trabalharam durante os dez dias do evento e ganharam muito dinheiro. Conforme afirma Ismine Lima:

> O que afirmou que um segredo tinha se revelado ali, algo novo nasceu, isto era uma certeza, uma faixa foi feita, com os dizeres: ASSISTA A DANÇA DO PARTO, ESPETÁCULO DE LAMBE-LAMBE, para isto foi produzido um postal que marca a data do evento e matérias em quatro jornais presentes na feira, enfocando o teatro Lambe-Lambe como a grande atração do evento.[36]

35 Denise Di Santos. (2017). *Conferência no 4º FESTILAMBE em Valparaíso/Chile* [Arquivo de áudio] Gravação pessoal.

36 Ismine Lima, « Gritos e sussurros no Teatro Lambe-Lambe », *Revista Anima*, 2015, nº 03, Belo Horizonte, p. 40.



A Dança do Parto (interior da caixa) 2017. Foto: arquivo pessoal.



Denise Di Santos e Ismine Lima ao lado de sua caixa 2017. Foto: arquivo pessoal.

Em seguida, Ismine e Denise criaram um outro espetáculo Lambe-Lambe, *O Império dos Sentidos*. Elas seguem o aspecto da intimidade da caixa para continuar a desenvolver os temas da educação sexual. Este espetáculo tratava-se fundamentalmente de um homem e uma mulher em uma relação sexual. Havia muitos gemidos, o que deixava os homens loucos segundo Ismine (2017). Elas participaram com suas caixas de alguns eventos em Salvador mas foi no Festival Internacional da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos em Nova Friburgo, Rio de Janeiro em 1990 que o Teatro Lambe-Lambe se consagrou entre os acadêmicos e pesquisadores do Teatro de Formas Animadas do Brasil. Sobre esta ocasião, Ismine conta:

> Estavam presentes os, como costumamos dizer, "bam, bam, bans" do Teatro de Bonecos no Brasil (…) Todos assistiram e aplaudiram o trabalho; que Ana Maria Amaral se referiu ao Lambe-Lambe como "uma cortina de luz natural" e Álvaro Apocalypse, corajosamente, o elogiou, mas Magda Modesto foi categórica: "Vocês criaram uma nova forma de teatro de animação, e o seu maior mérito é abrigar algo que não pode ser devassado".[37]

A partir deste momento, durante quase 30 anos de existência do Teatro Lambe-Lambe, Denise e Ismine se engajam a afirmar sua linguagem com oficinas, conferências e com textos sobre seus propósitos estéticos e sociais (ver o manifesto em anexo). Elas destacam sempre a importância de sua origem negra, vinda do Nordeste do Brasil e sobretudo de duas mulheres que não vieram da academia ou do teatro convencional e institucionalizado. Nas palavras de Ismine:

> Temos que valorizar mesmo a história do Lambe-Lambe porque ele vem das mulheres e das mulheres que costuravam. Eu sou do Ceará, meu pai era sapateiro, então tudo o que eu faço com teatro de bonecos nasce do martelo, da cola, de várias coisas. Então a gente vem dessa origem pobre e a maior fortaleza do Teatro de Bonecos no Brasil é lá no Nordeste como o mamulengo[38].[39]

37 *Ibid*. p.41

O Teatro Lambe-Lambe é então uma expressão popular por excelência! Ele é para as ruas e acessível a todo tipo de gente. O Teatro Lambe-Lambe carrega desde seu nascimento a humildade e a resiliência de Ismine e Denise. Dos fotógrafos ambulantes, o Teatro Lambe-Lambe herdou, além do nome, a marginalidade.



Ismine Lima, Denise Di Santos e sua caixa. 2017.
Foto: arquivo pessoal.

38 *Mamulengo* é um tipo de marionete de luva tradicional do Nordeste brasileiro e constitui um dos mais importantes representantes da cultura popular brasileira. Similar aos *guignols* na França, ao *Punch and Judy* na Inglaterra e ao *Pulcinella na* Itália, os espetáculos de *Mamulengo* são feitos geralmente na rua por um só marionetista dentro de um castelet com um conteúdo cômico e satírico.

39 Ismine Lima. (2017). *Conferência no 4º FESTILAMBE em Valparaíso/Chili* [Arquivo de áudio] Gravação pessoal.

1.3 A DISSEMINAÇÃO DA PRÁTICA NO BRASIL E NO MUNDO

Após o reconhecimento do Teatro Lambe-Lambe como uma nova disciplina do Teatro de Formas Animadas, a partir dos anos 1990, Ismine Lima, Denise Di Santos e alguns pesquisadores e pesquisadoras difundiram bastante essa linguagem no Brasil e também em outros países. O processo de aprendizagem desta linguagem em miniatura pelos novos artistas não era convencional. Além das iniciativas de Denise e de Ismine, não haviam cursos ou oficinas de formação de Teatro Lambe-Lambe. A grande maioria dos artistas que começaram a trabalhar com essa linguagem fizeram seus primeiros espetáculos de maneira autodidata após ver um espetáculo na rua. Assim, pode-se dizer que é a capacidade do Teatro Lambe-Lambe de fascinar e de contagiar as pessoas que é a principal responsável pela difusão da linguagem ainda hoje. Não é raro ver *lambe-lambeiras* e *lambe-lambeiros* provenientes de diferentes domínios profissionais outros que o teatro ou as artes em geral. Deste modo, não é o artista que escolhe o Teatro Lambe-Lambe, é o Teatro Lambe-Lambe que escolhe a artista. Segundo Ismine Lima:

> Eu não acredito muito em gente que faz teatro, que já tem um caminho pra fazer o Teatro Lambe-Lambe. Porque o ator é uma pessoa muito vaidosa e dificilmente ele abandona a carreira dele para se dedicar a uma caixinha. Então o que a Denise diz é adequado, você tem que ser escolhido. Eu prefiro uma pessoa que não faça teatro. Essas vão fazer lindos trabalhos.[40]

De encontro a este discurso vai a trajetória de Antônio Bonequeiro[41]. Primeiramente ator, diretor e cenógrafo, ele conhece o Teatro Lambe-Lambe em 1999 na ocasião de uma oficina de Denise Di Santos em Arcozelo, Rio de Janeiro. Segundo Denise, fascinado pelo potencial desta linguagem, ele decide abandonar seu trabalho para se dedicar ao Teatro Lambe-Lambe. Logo, ele se torna o porta-voz de Denise e de Ismine na disseminação da prática do Teatro Lambe-Lambe no Sul do Brasil, mais especificamente no Estado de Santa Catarina. A propósito da formação teatral de Antônio Bonequeiro, Denise Di Santos conta:

> Ele (Antônio Bonequeiro) trás o seu arsenal, o seu conhecimento em função do Lambe-Lambe. Também tem isso. De repente eu sou escolhido, eu quero fazer e eu vou usar o que eu tenho do meu teatro, da minha arte, do cinema em favor do Lambe-Lambe. (…) É o processo de estudar sempre.[42]

40 Ismine Lima. (2017). *Conferência no 4º FESTILAMBE em Valparaíso/Chili* [Arquivo de áudio] Gravação pessoal.

41 Antônio Leopolski (1958-2010), popularmente conhecido como Antônio Bonequeiro, foi um marionetista e artista multicultural do Sul do Brasil engajado com as questões ecológicas. Ele é conhecido como o primeiro *lambe-lambeiro* do Estado de Santa Catarina.

42 Denise Di Santos. (2017). *Conferência no 4º FESTILAMBE em Valparaíso/Chili* [Arquivo de áudio] Gravação pessoal.

Antônio Bonequeiro leva o Teatro Lambe-Lambe ao Sul do Brasil onde diversos artistas e companhias são influenciadas durante os anos 2000. Graça ao seu poder de encantamento, à autossuficiência de sua estrutura e à independência conferida aos artistas, rapidamente o Teatro Lambe-Lambe conquista novos territórios na América Latina e no mundo.



Antônio Bonequeiro e sua caixa Lambe-Lambe. Photo: ABTB - UNIMA Brasil

Sediada em Valparaíso, a Companhia e Fundação OANI de Teatro é a pioneira com o desenvolvimento do Teatro Lambe-Lambe no Chile. Dirigida pela artista e *lambe-lambeira* Camila Landon, a companhia existe há mais de 18 anos e residiu no Sul do Brasil durante o período de 2002 a 2006. Camila conta que durante estes cinco anos no Brasil ela observou o trabalho de diversos *lambe-lambeiros*. De volta ao Chile em 2007, ela construiu sua própria caixa e fez seu primeiro espetáculo Lambe-Lambe. Durante muitos anos Camila difunde as técnicas do Teatro Lambe-Lambe entre suas colegas marionetistas em Valparaíso, até que em 2014 Camila e seus parceiros e parceiras da Cia. OANI de Teatro realizam o 1º FESTILAMBE (Festival Internacional de Teatro Lambe-Lambe). O festival uniu 25 espetáculos Lambe-Lambe de 14 companhias ibero-americanas. Apoiada pelo governo e pela comunidade de Valparaíso, a primeira edição do festival teve muito sucesso e a Cia. OANI de Teatro não parou de produzi-lo anualmente. Atualmente, a Cia. OANI de Teatro tem seis espetáculos Lambe-Lambe em seu repertório e o FESTILAMBE, na sua quarta edição em 2017, é o maior e mais importante festival de Teatro Lambe-Lambe no mundo. Como destaca Camila Landon:

> Como organização temos a convicção de que o que fazemos é sanador e já estamos trabalhando para financiar a edição de 2018. É o maior festival na América Latina, não se conhece outro e até as criadoras do Teatro Lambe-Lambe se inspiram em nós para fazer seu próprio festival lá em Salvador/Bahia, Brasil, então é um orgulho tremendo para Valparaíso e para nós como Fundação OANI Teatro.[43]

A Cia. OANI de Teatro realiza também um trabalho de formação com residências artísticas para interessados e interessadas na linguagem do Teatro Lambe-Lambe e oficinas destinadas às crianças nas escolas. Em novembro de 2016, a Cia. OANI de Teatro publicou na internet um tutorial de Teatro Lambe-Lambe dividido em oito partes que propunha uma formação a distância para crianças de 10 a 14 anos. Estas atividades de formação culminaram no 1º Festival de Teatro Lambe-Lambe Infantojuvenil de Valparaíso em 21 e 22 de janeiro de 2017. Deste modo, com todas estas ações de difusão da prática do Teatro Lambe-Lambe, seja

43 Camila Landon. (2017). *Gran cierre tuvo FESTILAMBE 2017*. Disponível em http://oaniteatro.com/hoy-en-festilambe/#more-2279 (Tradução livre)

por interesses profissionais ou educativos, vê-se um real crescimento dos adeptos desta linguagem. Hoje, Valparaíso é oficialmente a capital cultural do Teatro Lambe-Lambe no Chile.



25 espetáculos Lambe-Lambe de sete países do mundo no 4º FESTILAMBE 2017. Foto: Felipe Zacchi



Cartaz 4º FESTILAMBE 2017

Existem também alguns artistas *lambe-lambeiros* que conheceram esta linguagem de uma outra maneira e que fizeram outros caminhos para chegarem a ela. É o caso do mexicano César Tavera da companhia Baúl Teatro fundada em Monterrey em 1986. Ele conheceu o Teatro Lambe-Lambe em 1994 e depois em 2000 no Festival Mundial de Teatro de Marionetes de Charleville-Mézières na França. Em 2001, no México, ele realiza seu primeiro espetáculo em miniatura dentro de uma caixa, o que ele chama de *Cajas Misteriosas*.

A companhia alemã Theater LAKU PAKA chegou ao Teatro Lambe-Lambe ou, como eles o designam, *Theater für Einzelgänger* (Teatro para solitários) por uma via curiosa. Após ler as palavras do poeta Karl Valentin: *Nur noch volle Theater!! Wenn's sein muss zwei Millionen Theater mit je einem Zuschauerplatz* (Somente um teatro completo! Se necessário que sejam dois milhões de teatros com um espectador cada), o diretor artístico da companhia Günter Staniewski decidiu em 1995 reduzir seu teatro a uma caixa para um só espectador. Ele nunca havia visto um espetáculo assim na Alemanha ou sequer ouvido falar de Teatro Lambe-Lambe, de Ismine Lima ou de Denise Di Santos. Desde 1995, a Cia. Theater LAKU PAKA produziu 25 espetáculos Lambe-Lambe. Seu teatro é um pouco diferente no que concerne a estrutura da caixa. Ele utiliza pequenas caixas abertas, com o interior a vista de todos, sobre os joelhos do espectador

ou espectadora. No entanto, o aspecto da miniatura, da surpresa e do mistério permanecem os mesmos.

Em 2005, Günter Staniewski convida Liz e Daniel Lempen da companhia inglesa Lempen Puppet Theatre Company a produzirem espetáculos para um espectador, o que chamarão em inglês de *Theatre for one* (Teatro para um). Eles renovarão também a estrutura da caixa criando extensões que se encaixam ao corpo com marionetes em miniatura no interior. Mais uma vez, seja qual for a origem, a linguagem do Teatro Lambe-Lambe, *Theater für Einzelgänger* ou *Theatre for one* se mostra como uma nova possibilidade cênica e continua a conquistar novos territórios e diferentes públicos.



Liz Lempen apresenta o espetáculo *Riverbed dive. Theatre for one*.
Foto: Lempen Puppet Theatre Company.



Günter Staniewski apresenta o espetáculo *Filet ohne Knochen. Theater für Einzelgänger.*
Foto: 4º FESTILAMBE.



Daniel Lempen apresenta o espetáculo *Dan's Baby. Theatre for one*.
Foto: 4º FESTILAMBE.

Ora, atualmente, diversos grupos de Teatro de Bonecos do Brasil e do mundo se apropriaram desta linguagem e ampliaram suas possibilidades cênicas incorporando elementos de outros domínios do Teatro de Formas Animadas como o Teatro de Sombras e o Teatro de Objetos. Pode-se conhecer a multiplicidade das expressões desta nova forma teatral pelo estudo do último mapeamento realizado em 2016 pelo FESTIM (Festival de Teatro em Miniatura) no Brasil e publicado na Revista Anima.

Durante o período de novembro de 2015 a maio de 2016, 106 companhias e 147 espetáculos foram registrados por meio de um formulário de inscrição disponível no website do FESTIM (Festival de Teatro em Miniatura). Entre os 147 espetáculos registrados, 95 são brasileiros, seguidos por 23 espetáculos argentinos e 09 espetáculos chilenos (ver gráfico 1). Entre a maioria brasileira, se destacam os estados de São Paulo com 33 espetáculos registrados, Minas Gerais com 18 espetáculos e Santa Catarina com 15 espetáculos, estes três estados representam juntos 64% da totalidade de espetáculos registrados (ver gráfico 2). Considerando

estes dados, pode-se dizer que a maioria dos espetáculos registrados estão concentrados mais ao Sul da América Latina onde o Teatro Lambe-Lambe encontrou mais espaço de desenvolvimento entre as/os artistas e comunidades regionais após a difusão feita por Ismine Lima, Denise Di Santos e Antônio Bonequeiro. O estado da Bahia, lugar de nascimento do Teatro Lambe-Lambe, é o quinto com 07 espetáculos registrados.

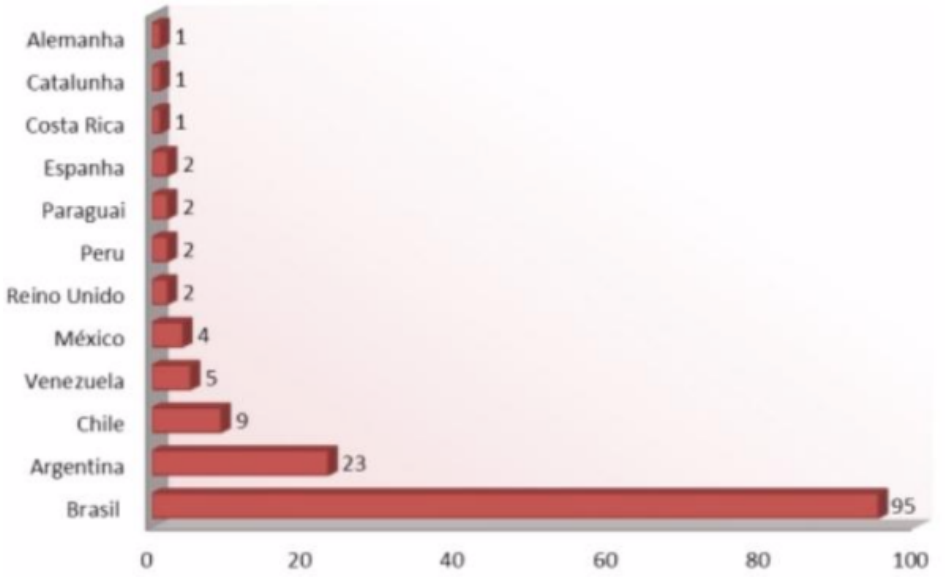


Gráfico 1
Fonte: *II Mapeamento do Teatro em Miniatura 2016*. Revista Anima, 2016, nº 05.

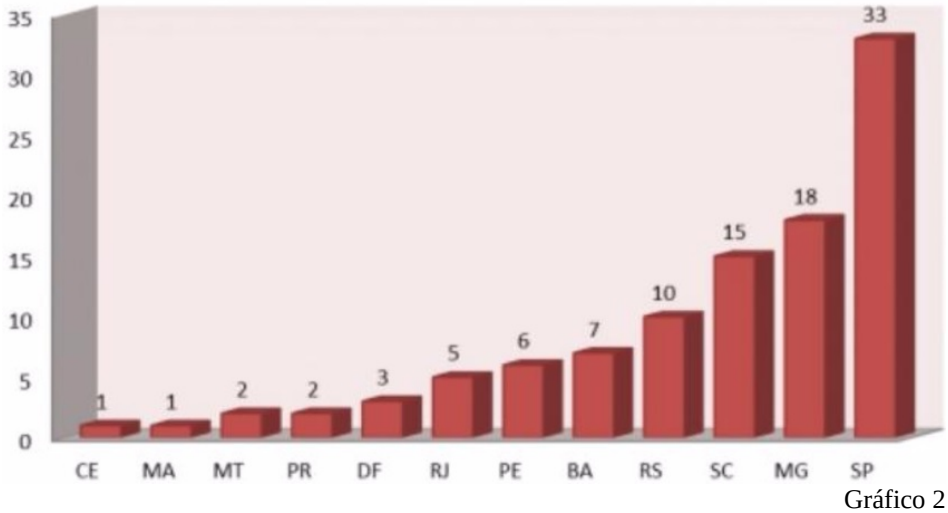


Gráfico 2
Fonte: *II Mapeamento do Teatro em Miniatura 2016*. Revista Anima, 2016, nº 05.

Ademais, segundo os estudos do mapeamento feito pela Revista Anima, no que concerne a produção de novos espetáculos, de maneira constante entre os anos 1998 e 2010, pouco se produziu. Durante o período de 2011 a 2014, pode-se notar um crescimento remarcável de novas criações provavelmente em razão do aumento de atividades de formação e consolidação da linguagem no cenário artístico latino-americano (ver gráfico 3). Em 2010, Ismine Lima e Denise Di Santos são premiadas em primeiro lugar no Prêmio Cultura Viva pelo

Ministério da Educação do Brasil, vemos assim a notoriedade que o Teatro Lambe-Lambe começa a ter a partir desta época. Igualmente, de 2013 a 2015, aconteceram as primeiras edições de diversos festivais e encontros de Teatro Lambe-Lambe, tais como o Festejo Mundial em Rede do Teatro Lambe-Lambe, o FESTILAMBE e o FESTIM, o que certamente contribuiu para a difusão e ascensão do número de produções neste período. Nos últimos anos, vemos diminuir o número de novas produções registradas. Será que as/os artistas continuam a desenvolver as possibilidades cênicas do Teatro em Miniatura com seus antigos espetáculos? Será que os *lambe-lambeiros* e *lambe-lambeiras* estão a descobrir o publico de diversos lugares viajando de cidade em cidade? Ou ainda, será que os novos artistas que aderiram à linguagem mais recentemente ainda não conhecem a rede do Teatro Lambe-Lambe e a iniciativa da Revista Anima para estarem registrados neste último mapeamento?

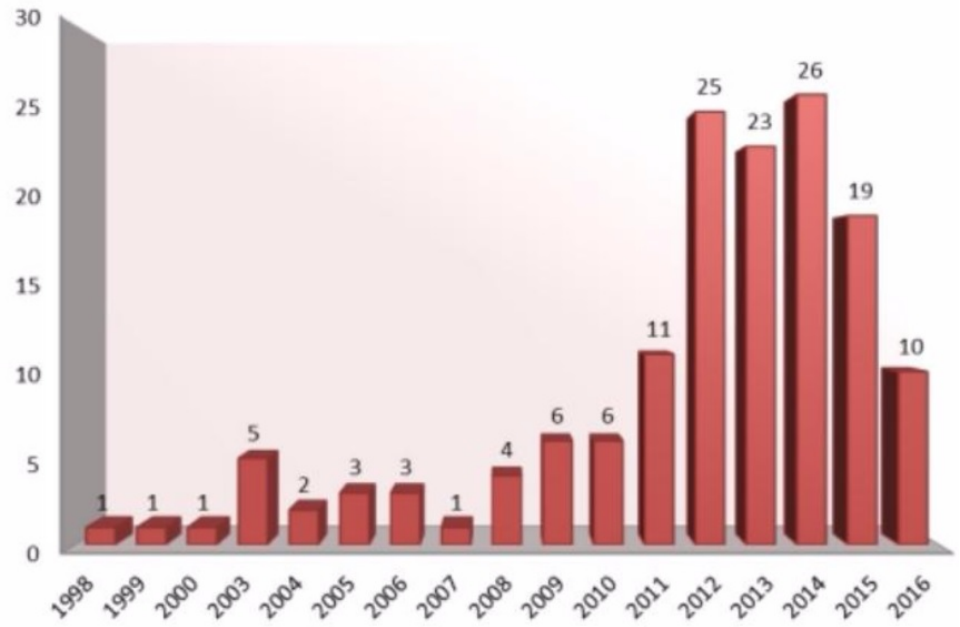


Gráfico 3
Fonte: *II Mapeamento do Teatro em Miniatura 2016*. Revista Anima, 2016, nº 05.

Além disso, o mapeamento da Revista Anima mostra que 27 das 106 companhias inscritas tem mais de um espetáculo. Se somamos todos os espetáculos destas 27 companhias chegamos a 68 espetáculos, quase a metade da totalidade dos espetáculos registrados. Isto mostra o engajamento das companhias e o fortalecimento da pesquisa do Teatro Lambe-Lambe.

Cada vez mais vemos os conceitos do Teatro Lambe-Lambe em desenvolvimento por diversos artistas. Hoje, o Teatro Lambe-Lambe se consolidou como uma linguagem cheia de possibilidades plásticas e estéticas. Os artistas que exploram essa linguagem já estão articulados em uma verdadeira rede que continua a expandir seus limites internacionalmente. Para além do

Brasil e da América Latina, o Teatro Lambe-Lambe encontra sempre sua maneira de existir conservando sua personalidade humilde e democrática. Um exemplo da adaptabilidade desta expressão artística é a história do *MILL – Movimiento Internacional Lambe-Lambe*. Fundado em 2014 em Cuenca, Equador por Mágico Herrera, diretor artístico da companhia peruana APU TEATRO, o MILL realizou várias apresentações e duas mostras internacionais de Teatro Lambe-Lambe em diversos países tais como Equador, Peru, Itália e Espanha. Atualmente, o MILL tem sua base a cidade de Barcelona onde Mágico realiza também oficinas de formação de Teatro Lambe-Lambe. Além das atividades formativas, o MILL propõe oferecer boas condições de trabalho aos *lambe-lambeiros* e às *lambe-lambeiras* ajudando com uma plataforma econômica e social coletiva nos diversos países que passou.

Finalmente, é evidente que o Teatro Lambe-Lambe está em plena expansão e amadurecimento. Revisitando as formas itinerantes precedentes ele volta a oferecer ao público dos espaços cotidianos um momento de maravilhamento miniaturizado. Sempre preservando sua origem de resistência negra, brasileira e latino-americana, as fronteiras não dividem esta prática que se instala facilmente em qualquer lugar e que sempre tem algo a dizer a qualquer um.

PARTE 2 :

Os aspectos técnicos e poéticos do Teatro Lambe-Lambe

2.1 O DISPOSITIVO E AS MINIATURAS

O espaço teatral sempre foi um lugar com o qual pode-se jogar. As vanguardas artísticas modernas e a contemporaneidade transformaram o teatro em um verdadeiro laboratório de experiências estéticas. Deste modo, a caixa Lambe-Lambe é uma versão miniaturizada e itinerante deste laboratório. O objeto caixa, interminável "fonte de ficções"[44], confere também a este laboratório uma atmosfera de mistério e de excitação. Desde a Antiguidade, a humanidade utiliza caixas para guardar, esconder, salvar e estocar uma infinidade de coisas. Quaisquer que sejam seu material e seu propósito, o objeto caixa sempre esteve presente, das situações cotidianas aos momentos sagrados e míticos das diversas culturas humanas. Segundo Gorgati:

> Simples, o objeto caixa tem sido invólucro de muitos outros conteúdos como livros, sapatos, cristais, coroas, flores, cartas, temperos, fantasmas, condes, lobos, cidades e planetas. Apesar da simplicidade, e de ser tão comum, de papelão, madeira, pedra, plástico ou aço, esse objeto se situa no centro do segredo, como sólido que promete seu lado de dentro, permeável através de alguma fissura que se obtém pela astúcia, paciência, aproximação, por algum questionamento, uma janela ou por uma chave própria.[45]

Nos últimos séculos, a sociedade capitalista industrial criou a fetichização generalizada da embalagem. O ato de esconder alguma coisa dentro de uma caixa, de um saco ou de um pacote gera uma expectativa nos consumidores e consumidoras que atribuem mais interesse à coisa escondida. Assim, a coisa escondida adquire mais importância e, então, mais valor graça à curiosidade suscitada por uma embalagem atrativa. É o princípio do tesouro, como afirma Gaston Bachelard, "na caixa estão as coisas *inesquecíveis*, inesquecíveis para nós, mas inesquecíveis para aqueles aos quais nós daremos nossos tesouros. O passado, o presente, um futuro estão lá condensados. E assim, a caixa é a memória do imemorial"[46].

O caráter polissêmico do objeto caixa, este recipiente de segredos, se configura no Teatro Lambe-Lambe como um espaço cênico, uma superfície de mediação e também um campo de experiências. Feitas geralmente de madeira ou papelão, as caixas Lambe-Lambe tem aberturas para a manipulação dos elementos que estão em seu interior. Estas aberturas são instaladas segundo as exigências do tipo de manipulação trabalhada pelo ou pela artista. Situada à frente da caixa, há uma outra abertura que serve como visor para a espectadora ou espectador. Do outro lado, há também um visor para o ou a artista. Estes visores podem estar

44 Roberto Gorgati, « O Teatro Lambe-Lambe e as narrativas da distância », *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, 2011, nº 08, Jaraguá do Sul, p. 211

45 Idem.

46 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1961 [1957], p.111. (Tradução livre)

acompanhados de um tecido que serve como cobertura para reduzir a interferência da luz externa. O conjunto da caixa Lambe-Lambe é apoiado sobre um tripé ou uma mesa com assentos dobráveis.

A iluminação do espetáculo Lambe-Lambe pode variar entre a luz natural ou artificial. No caso onde se usa iluminação natural, a caixa Lambe-Lambe tem algumas aberturas superiores pelas quais a luz do sol pode penetrar. Estas aberturas podem ter filtros ou gelatinas para colorir a luz. No caso de iluminação artificial, as caixas são equipadas com um sistema de lâmpadas de LED a bateria com todas as possibilidades de cores ou ainda com lanternas que permitem a manipulação da luz em cena.

No que concerne a sonorização do espetáculo, as caixas Lambe-Lambe são geralmente equipadas com dois fones, um para o ou a artista e outro para o público, conectados a um leitor mp3. As trilhas sonoras podem variar entre canções da cultura de massa, textos gravados, ruídos e músicas originais.

Comumente, a caixa Lambe-Lambe serve a um só espetáculo pois cada caixa é construída segundo as exigências estéticas e técnicas do que estará em seu interior. O exterior da caixa é frequentemente decorado também segundo a temática de seu espetáculo. Deste modo, não se vê duas caixas idênticas, mesmo quando se trata de uma associação ou uma série de caixas de uma mesma companhia, cada uma tem sua particularidade. Pode-se dizer então que a singularidade é um dos aspectos mais importantes das caixas Lambe-Lambe.



Diferentes caixas Lambe-Lambe. Fotos: Felipe Zacchi e 4º FESTILAMBE

O formato da caixa Lambe-Lambe suscita questões sobre seu interior, o que concerne os elementos animados, e sobre o exterior, o que compreende o diálogo da caixa com o ambiente onde ela está inserida. O aspecto plástico deste diálogo está fundado nas relações entre diferentes escalas. De uma maneira ou de outra, o público descobre dentro da caixa uma representação em miniatura do mundo que ele conhece e onde ele habita todos os dias. É esta tensão plástica entre o pequeno e o grande, entre um mundo em miniatura dentro do mundo em tamanho real que provoca o maravilhamento no espectador e na espectadora. São as novas regras próprias deste mundo miniaturizado que farão a espectadora e o espectador sonharem seus novos mundos possíveis. Como demonstrou Bachelard, "assim, o minúsculo, porta estreita por excelência, abre um mundo. O detalhe de uma coisa pode ser o signo de um novo mundo, e um mundo que como todos os mundos, contém os atributos da grandeza. A miniatura é uma das moradas da grandeza."[47].

Logo, nesta correlação entre o macrocosmo e o microcosmo entorno da caixa Lambe-Lambe, os elementos animados carregam uma função essencial dentro deste laboratório portátil: eles emocionam as pessoas com sua carga afetiva. Suas imagens e o jogo de manipulação convidam o público a revisitar suas referências, suas lembranças e seus conflitos pessoais. Como Christian Carrignon propõe ver, "o objeto, do tamanho de uma mão, tem esta função de abrir o imaginário de maneira a concentrar o olhar e a escuta, uma respiração entre o mundo e o íntimo"[48]. O trabalho de manipulação com os elementos miniaturizados exige uma atenção especial a seu dinamismo cênico, isto é, faz-se necessário trabalhar a lentidão, as ações justas e precisas, os detalhes, deve-se limpar o movimento do objeto suprimindo os ruídos das ações supérfluas. Quanto mais o objeto ou o boneco é pequeno, maior é a exigência de sua animação. Como destacou Bachelard, "na contemplação da miniatura, é preciso uma atenção ressaltada para integrar o detalhe"[49]. As miniaturas dentro da caixa condensam os valores do mundo exterior, assim, pode-se dizer que a delicadeza do Teatro Lambe-Lambe está nos detalhes. Quanto mais o ou a artista é engajado com os detalhes de construção e de manipulação, mais o espetáculo é vivo.

O Teatro Lambe-Lambe, graça à incomparável proximidade com o público, é uma máquina teatral que só funciona com a intensa triangulação entre a ou o artista, os elementos animados e cada espectadora ou espectador. Deste modo, deve-se considerar o público como um elemento a mais no processo criativo, o que confere um outro vínculo com o espectador ou

47 *Ibid*, p.182.
48 Christian Carrignon e Jean-Luc Mattéoli, *Le théâtre d'objet – A la recherche du théâtre d'objet*. Paris, THEMAA, 2009, p.39. (Tradução livre)
49 Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 186.

com a espectadora. Portanto, no momento de criação e durante as apresentações, deve-se pensar no lugar do público na espacialidade da caixa. O ponto de vista do público determina o trabalho da manipulação e das ações do espetáculo. Além disso, é importante que o ou a artista possa ver os olhos de seu público, com este contato o *lambe-lambeiro* e a *lambe-lambeira* podem sentir o que se passa com ele e podem dosar as emoções na manipulação, personalizando a experiência do espetáculo. Ismine Lima e Denise Di Santos afirmam frequentemente que este contato visual reforça o trabalho do e da artista do Teatro Lambe-Lambe.

2.2 O *LAMBE-LAMBEIRO* E A *LAMBE-LAMBEIRA* SÃO OS MESTRES DE SEU TEATRO

As dimensões reduzidas e os aspectos poéticos do Teatro Lambe-Lambe exigem do artista uma grande eficácia técnica e plástica. Geralmente, estas necessidades levam a artista a um trabalho de criação mais solitário. Evidentemente, há *lambe-lambeiros* e *lambe-lambeiras* que procuram a colaboração de outros profissionais para ajudar na construção do espetáculo e de suas estruturas. De qualquer forma, o e a artista invariavelmente participam da totalidade do processo criativo de sua obra. As *lambe-lambeiras* e os *lambe-lambeiros* se tornam então os responsáveis por todos os aspectos técnicos e artísticos de seu espetáculo, da construção da caixa, com seus sistemas sonoros e de iluminação, à escritura da dramaturgia e a confecção dos elementos animados e cenários. Este domínio do processo criativo ligado à singularidade dos dispositivos que faz de cada caixa uma sala de espetáculo exclusiva a uma só encenação, conferem aos *lambe-lambeiros* e às *lambe-lambeiras* o status de diretores e diretoras de seus próprios teatros. Segundo Amara Hurtado, Jirlene Pascoal e Mariana Baeta, integrantes da companhia brasileira As Caixeiras Cia. de Bonecas,"tínhamos o teatro nas mãos! Éramos donas de nossas próprias casas de espetáculos e dominávamos todos os processos: dramaturgia, direção de atores, encenação, iluminação, cenário, trilha sonora. Era mágico e belo[50].

Pode-se dizer então que o Teatro Lambe-Lambe é uma forma teatral baseada sobre a autogestão. A portabilidade de sua estrutura traz uma grande independência ao e à artista que podem viajar facilmente com seu espetáculo e se instalar em qualquer lugar nas cidades. Esta itinerância obriga as *lambe-lambeiras* e os *lambe-lambeiros* a se tornarem as empreendedoras e os empreendedores do próprio trabalho. O e a artista constroem seu teatro, criam seu espetáculo, produzem e difundem sua arte nas ruas, nas feiras e nos festivais, ela e ele apresentam seu

50 Amara Hurtado, Jirlene Pascoal e Mariana Baeta, « As Caixeiras Cia. de Bonecas : percursos da miniatura », *Revista Anima*, 2013, nº 01, São Paulo, p. 14.

espetáculo e se ocupam do dinheiro ganhado. A brevidade do espetáculo e seu formato prático e funcional permitem aos e às artistas fazerem diversas apresentações em pouco tempo e, consequentemente, ganhar dinheiro para financiar suas próximas viagens.

A curiosidade que a caixa suscita no público é uma importante aliada da propaganda do trabalho dos *lambe-lambeiros* e das *lambe-lambeiras*. O mistério em volta da figura do e da artista do Teatro Lambe-Lambe funciona como um chamado para atrair as pessoas. As *lambe-lambeiras* e os *lambe-lambeiros* reforçam frequentemente este mistério utilizando figurinos que combinam com a caixa e com o tema de seu espetáculo. Uma outra estratégia é o uso de placas e cartazes com o título do espetáculo e palavras que convidam o público. Existem ainda alguns artistas que anunciam em voz alta seu trabalho como os apresentadores de circo. O e a artista assumem assim seu lugar de médium entre o espetáculo e o espectador ou espectadora, uma espécie de mago e maga das miniaturas.



Lambe-lambeiros Thiago Barba e Suzi Daiane com figurinos e suas caixas Lambe-Lambe. Foto: Cia. Avenida Lamparina

A rua é uma fonte interminável de estímulo e de informação, o e a artista do Teatro Lambe-Lambe devem ser abertos à espontaneidade do cotidiano e devem aprender a jogar esteticamente com ela. Como mostra Bachelard, "possuo melhor o mundo na medida em que eu seja hábil em miniaturizá-lo"[51]. A observação do mundo e de sua gente confere ao trabalho dos *lambe-lambeiros* e das *lambe-lambeiras* mais complexidade. É necessário saber invadir os espaços públicos e encantar as pessoas por meio de sua paixão artística. Se infiltrar nas cidades com a ternura da miniatura não é uma tarefa fácil de cumprir, sobretudo quando as cidades são bombardeadas com a massificação da cultura. Segundo Ismine Lima, "o lambe-lambeiro tem que ser guerreiro porque ele tem que cavar os seus espaços. Ele é a pessoa do futuro, porque hoje o futuro vai ser de quem abre um caminho, abre um espaço e diz: esse trabalho é meu! Invente o seu trabalho!"[52]

Dominar o Teatro Lambe-Lambe é um trabalho em constante desenvolvimento, o que põe o e a artista em permanente aprendizagem. É sempre necessário estudar, aprofundar seus conhecimentos para transformar em miniatura sua compreensão do mundo e então a oferecer afetuosamente a alguém. Como sublinhou Denise Di Santos:

> Você (o *lambe-lambeiro* e a *lambe-lambeira*) conquistou, você é empreendedor, você é o seu instrutor mas você também precisa aprender. Como a gente vai estudando e vai

51 Gaston Bachelard, *op. cit.*, p.177. (Tradução livre)
52 Ismine Lima. (2017). *Conferência no 4º FESTILAMBE em Valparaíso/Chile* [Arquivo de áudio] Gravação pessoal.

> trazendo mais carga, mais elemento e vai ressignificando. Porque ressignificar faz parte do crescer. E é preciso crescer sempre. É preciso evoluir porque senão a gente fica no ostracismo.[53]

Além disso, as lambe-lambeiras e os lambe-lambeiros são também trabalhadoras e trabalhadores das ruas, da cultura urbana. Enquanto Ismine Lima e Denise Di Santos trabalham com suas caixas durante os festivais e oficinas que elas participam, elas utilizam sempre um avental como símbolo de sua condição de trabalhadora. Segundo suas próprias palavras, "nós não somos mais do que trabalhadores iguais ao cozinheiro. Nós alimentamos as pessoas também. Todas as artes alimentam e nós resolvemos trabalhar com avental"[54]. Assim como todos os artistas de todas as outras áreas, as *lambe-lambeiras* e os *lambe-lambeiros* não tem uma função utilitária na sociedade contemporânea mas um papel de mediadores de ideias, de possibilidades e de sonhos. Cada artista do Teatro Lambe-Lambe é um médium para comunicar através de um espetáculo escondido em miniatura o que nos torna humanos.



Thiago Barba, Denise Di Santos, Pedro Cobra e Ismine Lima com o avental do Teatro Lambe-Lambe. Foto: Felipe Zacchi.

53 Denise Di Santos. (2017). *Conferência no 4º FESTILAMBE em Valparaíso/Chile* [Arquivo de áudio] Gravação pessoal.

54 Ismine Lima. (2017). *Conferência no 4º FESTILAMBE em Valparaíso/Chile* [Arquivo de áudio] Gravação pessoal.

2.3 O DESAFIO DA SÍNTESE

As dimensões reduzidas da caixa Lambe-Lambe e a curta duração do espetáculo, entre dois e cinco minutos, exige uma eficácia técnica e uma forte síntese poética das *lambe-lambeiras* e *lambe-lambeiros*. A dramaturgia deve em pouco tempo apresentar as questões e aspirações do espetáculo e cativar o público. À parte a pequena duração do espetáculo, não há um modelo dramatúrgico para o Teatro Lambe-Lambe. Os e as artistas desenvolvem a dramaturgia segundo seus projetos, suas preferências estéticas e suas próprias necessidades. Igualmente, não há assunto predeterminado, todas as temáticas podem ser abordadas dentro da caixa Lambe-Lambe. Existem artistas que decidem escrever suas histórias originais ou adaptar contos já conhecidos e apresentá-los de maneira linear. Neste caso, as ações se desenvolvem segundo uma cronologia bem marcada e a história pode se dividir em outras caixas de uma mesma companhia, assim cada caixa conta um episódio da história. Um exemplo é a trilogia *Mistérios de Elêusis* da companhia brasileira Eranos Círculo de Arte, dividida em três episódios/caixas a companhia conta com objetos e projeções multimídias o mito grego do Rapto de Perséfone. Os espectadores e espectadoras devem seguir o trajeto predefinido das caixas para assistir cada episódio. Existem também companhias que criam histórias autônomas a partir de uma mesma temática, neste caso não há necessariamente uma ordem para ver os espetáculos mas as caixas são associadas. Um exemplo é o espetáculo *Baús do Tesouro* da companhia Avenida Lamparina, inspirados pelas histórias de piratas, os e as artistas contam três histórias diferentes em três caixas Lambe-Lambe, cada uma construída segundo uma técnica diferente de manipulação: teatro de sombras, teatro de objetos e bonecos. É interessante destacar aqui que a dramaturgia deste espetáculo começa antes mesmo que os espectadores estejam no interior das caixas. As *lambe-lambeiras* e o *lambe-lambeiro* vestidos de piratas apresentam uma pequena cena antes de começar a trabalhar cada um com sua caixa. Durante esta cena, as caixas são utilizadas como cenário com uma estrutura de navio pirata.

Diferentemente, há *lambe-lambeiros* e *lambe-lambeiras* que preferem desenvolver uma dramaturgia mais engajada a suscitar uma emoção ou uma ideia na espectadora e no espectador. Neste caso, as ações dos elementos na cena são trabalhados mais pelo lado simbólico e metafórico. Geralmente, estes artistas criam dramaturgias mais enigmáticas baseadas na polissemia, o que abre caminho para diversas interpretações e leituras de seu público. Um exemplo é a obra colombo-argentina *Mariposario* da Cia. De Teatro Numen onde o público viaja para dentro de um livro, em um universo feito de papel e de ideias férteis. De outra maneira, o

espetáculo *Quarto de bebê* da Trágica Cia. De Arte apresenta com a manipulação de objetos, bonecos e sombras os sonhos e pesadelos de um bebê que não consegue dormir. Um último exemplo, é o espetáculo *A Cripta* da companhia Turma do Papum que apresenta uma sequência de imagens fantasmagóricas e macabras com a intenção de aterrorizar e assustar o público.

Logo, pode-se constatar que o limite da dramaturgia do Teatro Lambe-Lambe é a criatividade do artista. Trata-se então de uma dramaturgia do possível onde é necessário trabalhar as ideias, os sentimentos, as memórias e os materiais até que eles adquiram a forma de minutos. O trabalho de síntese é uma busca do essencial, uma pesquisa do que é prioritário nos materiais plásticos e poéticos que constituirão a dramaturgia. É também um trabalho de coleta de grãos dos sentimentos, das memórias e das sensações. É necessário saber cultivá-los nas escolhas dos elementos para contar uma história e a cada movimento de sua manipulação. É preciso identificar o que é supérfluo na sua própria criação, no seu pensamento artístico e ser forte para suprimi-lo. Sintetizar é sobretudo um exercício de humildade. Segundo Beltrame:

> No Teatro Lambe-Lambe a ideia de síntese, de despojamento e de simplicidade constitui uma opção que supõe a eliminação de excessos, a escolha do que é essencial. Isso não tem a ver com simplificação ou descuido. A premissa "economia de meios", que há anos norteia o trabalho de diretores de teatro contemporâneos, é tida como elemento fundamental. Exige uma capacidade de condensação e síntese que desafia os poetas. Os "caixeiros" e "caixeiras" vivem o constante desafio de "dizer muito com pouco". E basta lembrar que na arte, o simples é quase sempre o mais difícil de ser concretizado.[55]

A dramaturgia do Teatro Lambe-Lambe é também uma dramaturgia do pequeno, do que está escondido. A curiosidade suscitada no público faz parte desta dramaturgia. Pode-se dizer que o espetáculo Lambe-Lambe começa na sedução do espectador. O efeito que a visualidade do conjunto da caixa e da(o) *lambe-lambeira(o)* tem sobre o público já constitui um primeiro aspecto desta dramaturgia sem palavras. É uma escritura visual que quer convidar as pessoas pelo mistério das coisas escondidas. O que é mais sedutor que um segredo?

Uma vez dentro da caixa, podem-se destacar alguns pontos estruturais em comum nas dramaturgias dos espetáculos Lambe-Lambe. Segundo uma das fundadoras da Cia. OANI de Teatro Valeria Correa Rojas, os pontos-chave da dramaturgia Lambe-Lambe são "o conflito/a tensão, a surpresa, a troca/a transformação e a simplicidade/a rapidez"[56]. As tensões plásticas e simbólicas entre os objetos, as marionetes e os outros elementos do espetáculo vão gerar e desenvolver os conflitos e as metáforas na dramaturgia. É necessário primeiramente escolher os

55 Valmor Níni Beltrame, « Teatro Lambe Lambe : peculiaridades e desafios », *Revista Anima*, 2015, nº 03, Belo Horizonte, p. 13.

56 Valeria Correa Rojas, « Dramaturgia en Lambe-Lambe », *Revista Anima*, 2015, nº 03, Belo Horizonte, p. 16. (Tradução livre)

materiais, as cores e as texturas destes elementos para que sejam coerentes com a ideia e o tema do espetáculo. A surpresa é o aspecto dramatúrgico que vai divertir o público. Ela tem este poder de encantamento pela revelação do segredo que os espectadores vieram buscar. A surpresa está muito ligada à transformação da situação inicial das personagens e do espetáculo durante a sua apresentação. O público acompanha as mudanças que a dramaturgia propõe aos seus elementos animados e, no fim do espetáculo, ele deve também sair da caixa transformado de alguma maneira. A simplicidade é a alma do Teatro Lambe-Lambe, é preciso sintetizar o acontecimento estético no interior da caixa em função também da rotação do público. É necessário que seja rápido para que o próximo possa ver o espetáculo sem ter que esperar muito.

Enquanto disciplina do Teatro de Formas Animadas, a dramaturgia do Teatro Lambe-Lambe é essencialmente uma dramaturgia de imagens. Sua escritura preocupa-se com as relações das imagens com o espaço cênico e seu poder de estimular o imaginário do público. Não existe uma única técnica para realizar esta escritura, não há regras nem códigos estritos para construir uma dramaturgia Lambe-Lambe. O Teatro Lambe-Lambe não é uma técnica mas uma linguagem de possibilidades poéticas. Uma linguagem que se nutre de todas as contribuições que podemos trazer. Verdadeiramente brasileiro, o Teatro Lambe-Lambe se apropria e se enriquece de todos os conhecimentos que chegam a ele.

A dramaturgia do pequeno prioriza os encontros artísticos e humanos. Segundo a *lambe-lambeira* Cássia Macieira, "sua dramaturgia é um convite a outras linguagens o que o aproxima dos diálogos com as artes"[57]. Graças à versatilidade do Teatro Lambe-Lambe, os e as artistas de outros domínios podem trazer seus conhecimentos e os transformar em dramaturgia. O músico Felipe Zacchi por exemplo compôs uma música durante o processo de criação do espetáculo Lambe-Lambe *Saudade…* da Cia. PlastikOnírica. A ação conjunta de composição da música com a criação dos movimentos do boneco atribuiu à trilha sonora um estado dramatúrgico, isto é, a música não é simplesmente um fundo sonoro mas ela indica e segue precisamente as ações em cena.

É uma dramaturgia que inventa novas relações com o ambiente. Suas micro-histórias se opõe diretamente à macro-realidade da vida urbana. Os espectadores e as espectadoras se lançam ao desconhecido no momento de sua instalação diante da caixa Lambe-Lambe para em seguida fazer uma curta viagem, uma aventura em miniatura. A proximidade que o Teatro Lambe-Lambe favorece entre o(a) espectador(a), a encenação e a(o) artista provoca uma fissura no espaço-tempo da vida cotidiana e convida o público a uma imersão no universo das

57 Cássia Macieira, « Dramaturgia curta, antiburguesa e eficaz », *Revista Anima*, 2016, nº 05, Belo Horizonte, p. 06.

memórias, dos sonhos e dos sentimentos íntimos. Como afirmaram os *lambe-lambeiros* brasileiros Jô Fornari e Laércio Amaral:

> Enquanto criador, executor e consumidor dos artefatos tecnológicos, o homem se vê emaranhado nas próprias ferramentas que buscam a aproximação humana. Em contrapartida, o que temos com o Teatro Lambe-Lambe é pura aproximação, uma troca de pulsações, uma respiração a dois.[58]

A intimidade e a exclusividade de cada apresentação criam um novo vínculo com o espectador e com a espectadora que saem da referência massificada da cultura mais difundida atualmente. O contato face a face entre o e a artista e seu público estimula a singularidade de cada indivíduo. Como Beltrame propõe ver:

> A opção por apresentar a performance para uma só pessoa estabelece um tipo de relação em que ela é o centro das atenções. Só ela desfruta da apresentação naquele momento. É espectador especial e único, deixa de ser mais um na multidão. Isso pode gerar um sentimento positivo de inclusão, pertencimento, autoestima.[59]

Finalmente, pode-se afirmar que a dramaturgia do Teatro Lambe-Lambe não é somente o que está dentro da caixa, ela se refere a todos os elementos que a rodeiam. O antes e o depois do espetáculo a constituem também. Esta dramaturgia do encontro é política por excelência. A intervenção do Teatro Lambe-Lambe nos espaços públicos encoraja a acessibilidade da recepção do espetáculo a medida que seu formato favorece a democratização de sua própria arte. O espetáculo sai dos grandes teatros e dos centros culturais e, numa versão miniaturizada, ele invade o dia a dia das ruas, das praças e das feiras das cidades. O ritmo dramatúrgico da miniatura convida o espectador e a espectadora a um tipo de desaceleramento via a atenção ao detalhe. O que permite a construção de uma ponte entre a poesia e a subjetividade de cada indivíduo transformando, numa pequena fração de tempo, seu cotidiano.

58 Jô Fornari et Laércio Amaral, « Sobre Teatro e Tecnologia : um olhar sobre a humanidade », *Revista Anima*, 2013, nº 01, São Paulo, p.17.

59 Valmor Níni Beltrame, *op. cit.*, p. 12.

CONCLUSÃO

ERA A CAIXA DE PANDORA UM LAMBE-LAMBE?

Há muito tempo, Pandora, guiada por sua curiosidade, abriu a caixa e caiu na armadilha dos deuses liberando todos os males do mundo. Desde então, os deuses se divertem em ver a crueldade e todos os desamores que infligem a vida humana. A sociedade capitalista contemporânea distanciou os homens e as mulheres de si mesmos e, consequentemente, do outro. A cultura massificada não responde à singularidade de cada indivíduo o impondo modelos de vida que contribuem à pasteurização de suas necessidades e, então, de sua personalidade.

O Teatro Lambe-Lambe é o representante contemporâneo da caixa de Pandora, mas ao invés de esconder os males da vida, ele esconde seu antídoto. Revisitando várias formas espetaculares precedentes, Denise Di Santos e Ismine Lima inventaram a réplica da armadilha dos deuses do capital. Elas criaram um sabotador de seu sistema.

Filho dos quilombos, o Teatro Lambe-Lambe é uma possibilidade de liberdade pelo viés da autogestão. Enquanto fábrica do sensível, esta linguagem permite "antes de tudo compreender a constituição de um mundo sensível comum, de um habitat comum, pelo entrançamento de uma pluralidade de atividades humanas" (Rancière, 2000). O encontro por meio da miniatura estimula a subjetividade dos espectadores. O apelo à intimidade e ao imaginário do público estimula sua emancipação das regras cotidianas e o convida a criar novas realidade possíveis. Assim, o Teatro Lambe-Lambe permite às pessoas de se tornarem seus próprios deuses.

Finalmente, cada apresentação do Teatro Lambe-Lambe é uma pequena revolução escondida, uma resposta de resistência disfarçada de segredo. Aqui a curiosidade de Pandora é bem-vinda! Desta forma, o Teatro Lambe-Lambe inspira e contagia as pessoas pela democratização da arte. Isto justifica o sucesso de sua disseminação no Brasil e sua expansão internacional. O trabalho solitário dos artistas de caixa se difunde na coletividade da natureza humana. Durante a prática revolucionária desta linguagem, a generosidade é a arma principal dos lambe-lambeiros e lambe-lambeiras nos campos de batalha urbanos. Eles e elas compreendem que a humanidade só existe no encontro.

BIBLIOGRAFIA

ABOUT, Ilsen, « Les photographes ambulants. Conditions et pratiques professionnelles d'un métier itinérant, des années 1880 aux années 1930 », *Techniques & Culture* 2015/2, n° 64, p. 240-243.

ÁGUEDA, Abílio Afonso da, (sob orientação de Clarice Ehlers Peixoto) *O fotógrafo Lambe-Lambe: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade*, Rio de Janeiro, UERJ, 2008.

ALMEIDA, Tiago, « Teatro em Miniatura: considerações especulativas », *Revista Anima*, nº 01, Belo Horizonte, 2013.

AMARAL, Ana Maria, *Teatro de Formas Animadas,* São Paulo, Edusp, 1991.

AMARAL, Ana Maria, *O ator e seus duplos : Máscaras, Bonecos e Objetos.* São Paulo, Senac, 2002.

APOCALYPSE, Álvaro, *Dramaturgia para a nova forma da Marionete*, Belo Horizonte, Escola das Artes da Marionete, 2000.

ARRUDA, Kátia de, *O menor espetáculo do mundo.* In : Valmor Nini Beltrame, *Teatro de Bonecos : distintos olhares sobre teoria e prática*, Florianópolis, UDESC, 2008.

ARTILES, Freddy, *Títeres: historia, teoría y tradición*, Barcelona, Plaza y Janés, 1998.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace,* Paris, Les Presses universitaires de France, 1961 [1957].

BALARDIM, Paulo, *Microdramaturgias Urbanas – A cidade como leitura simbólica e espaço de interação*. [online] http://caixadoelefante.blogspot.com.br/2009/08/microdramaturgias-urbanas.html [página consultada em 16/03/2017].

BALZER, Richard, *Peepshows: a visual history*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1998. BARROS, Manoel, *Poesia Completa*. São Paulo, Leya, 2010.

BELTRAME, Valmor Níni, « Teatro Lambe-Lambe : peculiaridades e desafios », *Revista Anima*, nº 03, Belo Horizonte, 2015.

BRISELANCE, Marie-France e MORIN, Jean-Claude, *Grammaire du cinéma*, Paris, Nouveau Monde, 2010.

CARRIGNON, Christian e MATTÉOLI, Jean-Luc. *Le théâtre d'objet – A la recherche du théâtre d'objet*. Paris : THEMAA, 2009.

CHOULET, Philippe, « La marionnette dans l'histoire des arts », *Théâtre Aujourd'hui : les arts de la marionnette*, nº 12, Charleville-Mézières, 2011.

DAMISH, Hubert, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993.

DICKSON William K. L., e DICKSON, Antonia, *History of the Kinetograph, Kinetoscope and*

Kineto Phonograph, New York, The Museum of Modern Art, 2000.

EARL VAREY, John, *Historia de los Títeres en España. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII,* Madrid, 1957 [online] https://catalog.hathitrust.org/Record/001463437 [consultado em 09/03/2017].

EPPS, Garrett, « The Rise and Fall of Toy Theatre », *Craftsmanship Magazine,* 2015, [online] https://craftsmanship.net/the-rise-and-fall-of-toy-theatre/ [consultado em 01/05/2017].

FORNARI, Jô e AMARAL, Laércio, « Sobre Teatro e Tecnologia : um olhar sobre a humanidade », *Revista Anima*, nº 01, São Paulo, 2013.

FORNARI, Jô e AMARAL, Laércio, (org.), *Revista Lambe-Lambe*, nº 01-03, Itajaí et Canelinha, 2010-2016.

GIRINO, Grupo, (org.) « II Mapeamento do Teatro em Miniatura 2016 », *Revista Anima*, nº 05, 2016.

GORDON CRAIG, Edward, *The actor and the Übermarionnette.* The Mask. vol.1, nº1 (março), 1908.

GORGATI, Roberto, « O Teatro Lambe-Lambe e as narrativas da distância », *Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. nº 08, Jaraguá do Sul, 2011.

HURTADO, Amara, PASCOAL, Jirlene et BAETA, Mariana, « As Caixeiras Cia. de Bonecas : percursos da miniatura », *Revista Anima*, nº 01, São Paulo, 2013.

JURKOWSKI, Henryk, *Métamorphoses – La marionnette au XXe siècle.* Institut International de la Marionnette et L'Entretemps, Charleville-Mézières, 2008.

KLEIST, Heinrich von, *Sur le théâtre de marionnettes*. La petite collection nº8. Mille Et Une Nuits, 1998. LIMA, Ismine, « Gritos e sussurros no Teatro Lambe-Lambe », *Revista Anima*, nº 03, Belo Horizonte, 2015.

LAGOS, Soledad, « Teatro híbrido o teatro de la sabiduría ? OANI Teatro, Viaje Inmóvil, Teatro Milagros y Teatro Ocasión », *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas,* nº 11, Jaraguá do Sul, 2013.

LANDON, Camila, *Gran cierre tuvo FESTLAMBE 2017*. [online] http://oaniteatro.com/hoy-en-festilambe/#more-2279 [consultado em 11/05/2017].

MACIEIRA, Cássia, « Dramaturgia curta, antiburguesa e eficaz », *Revista Anima*,, nº 05, Belo Horizonte, 2016.

MANNONI, Laurent, *Trois siècles de cinéma, de la lanterne magique au cinématographe*, Paris, Réunion des musées nationaux, col. « Collections de la cinémathèque française », 1995.

MANNONI, Laurent, « Lexique », *Libération,* numéro spécial, supplément au nº 4306 du 22

mars 1995.

MUSSER, Charles, *History of the American Cinema, Volume 1, The Emergence of Cinema, The American Screen to 1907*, Berkeley, Los Angeles e Londres, University of California Press, 1990.

PEREZ, Yanita, (sob orientação de Ana Ruiz e Laura Ferro) *El Instante Encendido, Micro relatos secretos… - Procedimientos teatrales y dispositivos espaciales en la experiencia singular del Teatro Lambe lambe*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2016.

RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique éditions,2000.

RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.

ROBIDA, Albert e UZANNE, Octave, « La Fin des livres », *Contes pour les bibliophiles*, Londres, Globusz Publishing, 1894.

ROJAS, Valeria Correa, « Dramaturgia en Lambe-Lambe », *Revista Anima*, nº 04, Belo Horizonte, 2015. TAVERA, César., *Del peep show, titirimundi y las linternas mágicas a los lambe lambe en Brasil y las cajas misteriosas en México*, Monterrey, 2014. [online] https://issuu.com/baulteatro/docs/cajas_misteriosas_en_m__xico [consultado em 01/03/2017].

TRINDADE, Raquel, (org.), *Solano Trindade: o poeta do povo*, São Paulo, Cantos e Prantos Editora, 1999.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

LANDON, Camila, (2016). *Camila Landon Vío. Valparaíso, Chile* [Arquivo de áudio], entrevista de Mágico Herrera, Radio Apu Teatro, [online] https://www.spreaker.com/user/magico_1/camila-landon-vio [consultado em 15/05/2017].

LIMA Ismine. *Conferência no 4º FESTILAMBE em Valparaíso/Chile* [Arquivo de áudio] Gravação pessoal, 2017.

SANTOS, Denise Di. *Conferência no 4º FESTILAMBE em Valparaíso/Chile* [Arquivo de áudio] Gravação pessoal, 2017.

TAVERA, César, (2016). *César Tavera. Monterrey, México* [Arquivo de áudio], entrevista de Mágico Herrera, Radio Apu Teatro, [online] https://www.spreaker.com/user/magico_1/cesar-tavera-monterrey-mexico [consultado em 15/05/2017].

ANEXO

Manifesto do Teatro Lambe-Lambe

EM BUSCA DA FEIRA DE MANGAIO

O teatro lambe-lambe e a CARAVANA CULTURAL EM BUSCA DA FEIRA DE MANGAIO é uma intervenção feito parafuso na engrenagem do capitalismo, que nem Deus explica, porque, nós, a grande maioria dos brasileiros tem fome de tudo, tem fome de teatro, de música, de leitura… de tudo que liberta.

A CARAVANA CULTURAL EM BUSCA DA FEIRA DE MANGAIO DESEJA COMO PALCO, AS PRAÇAS, AS RUELAS, BECOS E FEIRAS DOS LUGARES MAIS RECÔNDITOS DESTE PAÍS. É LÁ ONDE VAMOS, É ONDE ESTÃO NOSSOS APLAUSOS.

SOMOS PARTE DA REDE SOCIAL, QUE NESTE MOMENTO CONSTRÓI COLETIVAMENTE UMA LINGUAGEM, CÊNICA, DRAMÁTICA, MIÚDA, PEQUENA, VIGOROSA E QUE SE POSTA COMO PARTE DO MUNDO QUE PRETENDE LIBERTAR, NÓS, POVO BRASILEIRO, VÍTIMA DO HOLOCAUSTO CAPITALISTA QUE MATA, ACORRENTA E DEGENERA O NOSSO POVO, PARA A VIOLÊNCIA. SOMOS O TEATRO LAMBE-LAMBE, UM TEATRO INDEPENDENTE, FEITO A MÃO, NO PEITO E NA RAÇA PARA A RUA, FEIRA E PRAÇAS.

Ismine Lima e Denise Di Santos. Salvador, Bahia, Brasil.