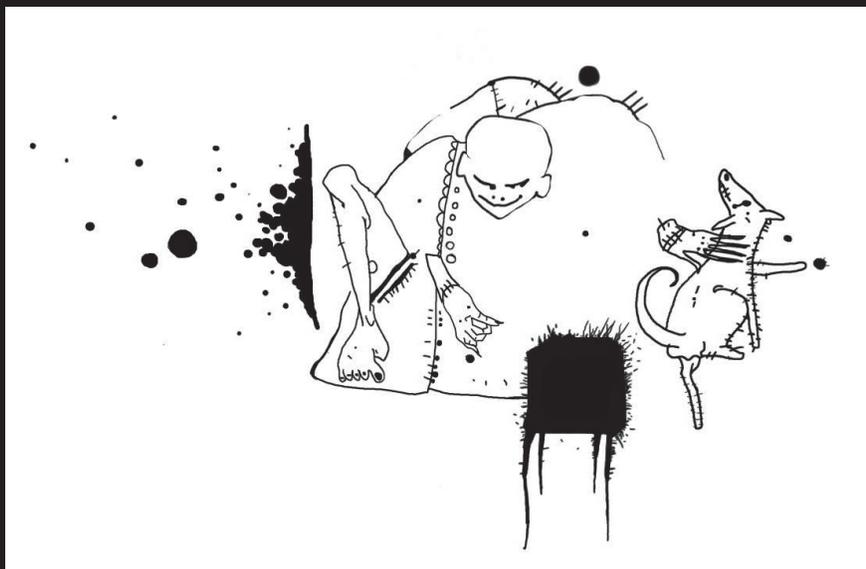


O Teatro Lambe-lambe e as narrativas da distância

Roberto Gorgati

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC





PÁGINAS 208 e 209: Desenho de Roberto Gorgati. *Sem título* (2011).



Resumo: O presente texto faz parte de uma pesquisa sobre o Teatro de Animação, que tem como centro o próprio termo “animação”. Além do ato de simular vida em objetos inanimados, a ideia de animação pode estar ligada ao ato de dar corpo ao imaginário sobre determinado objeto. Sob esse aspecto, o Teatro Lambe-lambe preserva sua referência direta à Fotografia, através de um objeto simples como uma caixa. Cruzando linguagens, este artigo propõe uma reflexão sobre a arte itinerante e seu potencial dramático em espaços públicos.

Palavras-chave: Teatro Lambe-lambe; narrativas; itinerância.

Abstract: This text is part of a study about Puppet Theatre and focuses on the term “animation”. Beyond simulating life through inanimate objects, animation can be considered to be the act of giving life to the imaginary through a certain object. In this light, the *Teatro Lambe-lambe* maintains a direct reference to Photography, through a simple object like a box. Transcending languages, this article reflects on itinerant art and its dramatic potential in public spaces.

Keywords: Teatro Lambe-lambe; narratives; itinerancy.

A caixa, é assim que conheço o objeto que também é espaço, superfície de mediação e campo de experimentações para o Teatro Lambe-lambe¹. O objeto caixa se abre a uma abordagem que con-

¹ O Teatro Lambe-lambe surge como um espetáculo de curta duração que acontece dentro de uma caixa. Possui esse nome por se inspirar no equipamento de fotógrafos ambulantes conhecidos como fotógrafos Lambe-lambe. Segundo Kátia Arruda e Valmor Beltrame, no artigo intitulado *Teatro Lambe-lambe - O Menor Espetáculo do Mundo*, “Ismine Lima atribuiu a criação do Teatro de Lambe-lambe a uma série de circunstâncias e necessidades do trabalho que ela e Denise dos Santos realizavam na época. (...) Elas tinham a cena do nascimento, precisava ser apresentada de uma forma mais intimista e delicada, e essa foi a solução adotada: colocar a cena do parto dentro da Caixinha e apresentar esse espetáculo na Feira do Interior” (ARRUDA e BELTRAME, 2007/2008: 4,5).

templa as pluralidades do sólido permeável. Por tal motivo, creio que as dramaturgias possíveis desse formato teatral tocam questões que não se limitam ao interior da caixa e às propostas narrativas de seu interior. Esse formato leva também a uma questão temporal em torno do próprio objeto caixa que considera a chegada, a permanência, o mergulho e a continuação do caminho por parte do espectador. Desse modo, a caixa participa como suporte de um espetáculo teatral e também como presença passível de diálogo com o ambiente em que se insere.

Simple, 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.

Na parte de dentro desse teatro não se encontram somente miniaturas, muitas apresentações de Teatro Lambe-lambe, são elaboradas com objetos que mantêm seus tamanhos cotidianos, como por exemplo, uma colher, um garfo ou uma xícara, uma moeda, um lápis, um alicate, enfim, existe uma grande quantidade de objetos que podem entrar nesses espaços e permanecerem em seus tamanhos originais. É a presença de parte do corpo humano dentro da caixa, quando não dissimulada, que convida à escala humana. Creio que são as propostas com relação à escala humana que o Teatro Lambe-lambe pode lidar ao fazer parte do diálogo entre as partes de dentro de fora do objeto, e desse diálogo, desenvolver propostas narrativas. A questão de escala, nesse caso se relaciona diretamente à escala humana, ao ponto de vista humano e, quando se está à procura de outras narrativas ou outras vozes, há de se descobrir e propôr outras perspectivas ou poéticas.

É a escala humana que se situa entre o que é grande ou pequeno e que se torna imperativa ao se projetar realidades e de se conceber

espaços. Apenas para situar essa colocação que faço, trago como citação um trecho do *Tratado de Arquitetura* escrito por Vitruvio, provavelmente entre os séc. 35 e 25 a.C. Segundo o autor do tratado, quando fala sobre a relação das partes de um templo, coloca o corpo humano no centro das suas considerações:

Portanto, se a natureza compôs o corpo do homem de modo que os membros correspondessem proporcionalmente à figura global, parece que foi por causa disso que os antigos estabeleceram também que nos acabamentos das obras houvesse uma perfeita execução de medida na correspondência de cada um dos membros com o aspecto geral da estrutura. Por conseguinte, se nos transmitiram regras para todas as construções, elas se destinavam sobretudo aos templos dos deuses, porque as qualidades e os defeitos dessas obras permanecem eternos (VITRUVIO, 2007: 170).

Trago tal citação para reforçar que no Teatro de Animação, à concepção espacial com o corpo humano ao centro, é acrescida outras concepções de espaço que se cruzam e que muitas vezes possuem uma matriz cambiante com relação à escala. O templo a se construir pode não aceitar o corpo humano como habitante e talvez, essa impossibilidade de permanência seja capaz de gerar narrativas, estratégias de habitação.

A cada ponto de vista, a cada gesto de aproximação física, se revelam novas perspectivas ligadas ao imaginário que se anima no trânsito em relação ao objeto caixa. No intuito de reforçar o caráter polissêmico do objeto e evitar que se especialize demasiadamente a caixa de Teatro Lambe-lambe como um pequeno teatro, é possível tomá-la também como elemento passível de muitas analogias, conferindo a esse objeto um histórico por criar, ou seja, fonte de ficções.

A caixa de segredos

Voltando à escala humana, a simples noção ou conceito de caixa, recipiente de segredos, e a possibilidade de sua existência, dependendo da época e do lugar, e dos boatos relacionados a ela,

pode estar no centro de um processo de condenação. No ano de 1592, Zuane Mocenigo denuncia Giordano Bruno ao Santo Ofício e, para reforçar a denúncia de heresia, se vale do relato feito pelo companheiro de prisão do acusado, chamado Matteo de Silvestris. Sobre Giordano Bruno, seu companheiro de prisão declarou que:

Dizia que não se devia idolatrar as relíquias dos santos, nem [estes deveriam ser] idolatrados, porque se podia assim venerar um osso de cachorro: – Que sabeis vós destes santos? – E escarnecia sobre o fato de que em Gênova foi levado por um inglês um rabo de burrico dentro de uma caixa, dizendo que era o rabo do burrico que Cristo tinha cavalgado, e que nós cristãos éramos ignorantes em idolatrar um rabo de burro e outras relíquias. *Giordano Bruno nega ter falado contra as relíquias dos santos* (NEVES, 2004: 94).

Esta é uma volta ao tempo ou, mesmo, ato de aproximar coisas distantes, para citar uma caixa que supostamente continha uma relíquia guardada, e se falo de caixas de joias, que contenham algo raro ou horrível, essa seria uma das tantas caixas possíveis de se citar. O que interessa no momento é a história, a versão que se cria em torno de um objeto simples, distante e o segredo que contém, um rabo de burro. Mesmo que se esteja diante de uma relíquia verdadeira ou de uma fraude, o que não se perde é a versão produzida pelo: “ouvi dizer que... certa vez...” É exatamente a esse imaginário que me refiro quando penso que, ao Teatro de Animação, também interessa essa perspectiva, a da história ou farsa por se fazer. O termo “animação” também, como aquilo que se anima em torno de um tema, um fato, um objeto e nesse caso, a caixa e a distância. Pode ser um modo alternativo às questões mais técnicas, o exercício e permanência no campo do imaginário.

Como parte do próprio nome, o Teatro Lambe-lambe liga-se diretamente à máquina fotográfica, à profissão de “fotógrafo de praça” e à itinerância. Em seu livro *Negros no Estúdio do Fotógrafo*, Sandra Sofia Machado Koutsoukos relata uma prática comum aos

fotógrafos, que ainda não possuíam seus estúdios em meados do século XIX, no Brasil. Segundo a autora:

O fotógrafo itinerante se aventurava pelas vilas e cidades do interior do país, oferecendo seus serviços rápidos, com seu aparato (nem sempre) portátil. Ele procurava instalar seu 'estúdio' em um hotel ou pensão, numa sala alugada ou mesmo na rua (KOUTSOUKOS, 2010: 59,60).

O paralelo que se pode estabelecer entre o fotógrafo itinerante e o artista do Teatro Lambe-lambe se dá também no sentido de traçar vínculos que vão além da referência ao objeto. Atentar para questões relacionadas ao deslocamento cria proximidade entre profissões que encontram, nas viagens e nas praças, um espaço vital de atuação.

Ainda sobre as viagens dos fotógrafos, segundo Koutsoukos:

O fotógrafo viajante ficava uns dias, dependendo do movimento, e partia. Outros, também itinerantes, investiam mais no negócio, e chegavam às vilas e cidades em suas "carruagens fotográficas". Todos causavam bastante curiosidade nas pessoas dos locais por onde passavam, além de representar, para várias delas, a oportunidade única de terem seus retratos tirados (...). Muitos dos profissionais itinerantes ofereciam cursos rápidos aos interessados, alguns contratavam também auxiliares/aprendizes naturais dos locais por onde passavam (KOUTSOUKOS, 2010: 60).

Outra autora, Maria Eliza Linhares Borges, traz em seu livro, *História & Fotografia*, a seguinte observação sobre os estúdios de fotografia:

Como pequenas fábricas de ilusão, seus estúdios atraíam homens e mulheres que, individualmente ou em grupos, davam vazão às suas fantasias. Para tal, os estúdios ofereciam uma variedade de apetrechos utilizados na montagem de cenários, de acordo com desejo de auto-representação de seu público. Réplicas de tapetes persas, cortinas de veludo e brocado, almofadas decoradas, panos de fundo

pintados com cenas rurais e/ou urbanas, roupas de gala, instrumentos musicais, bengalas, sombrinhas de seda, etc. eram disponibilizados aos clientes interessados em atribuir realidade a seus sonhos e desejos (BORGES, 2008: 51).

Da aventura das viagens aos equipamentos que carregam, fotografia e teatro têm seus lugares de diálogo. A máquina fotográfica, que prometia recolher o mundo de forma objetiva através de retratos, registros de descobertas de lugares exóticos e catalogação de espécies animais, por exemplo, abre espaço para a caixa de teatro que declaradamente forja realidades. Ambos os equipamentos, caixa de teatro ou caixa de fotografia, criam tensões com relação à objetividade. Boris Kossoy, no livro *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, faz referência à relação das realidades construídas momentaneamente pelo fotógrafo. Em seu texto, o autor considera que:

Das múltiplas faces da imagem fotográfica apenas uma é explícita, a iconográfica, mimesis de uma pretensa realidade, ou a realidade da imagem enquanto tal, isto é, sua *realidade exterior*. Entre o referente e a representação existe um *labirinto* cujo mapa se perdeu no passado: desapareceu com o próprio desaparecimento físico do fotógrafo, o criador da representação. A fantasia mental desloca o real em conformidade com a visão de mundo do autor da representação e do observador que a interpreta segundo seu repertório cultural particular (KOSSOY, 2002: 140).

Na construção de narrativas, a caixa de tirar fotos se mostra também como espaço de ficção, e não só de instrumento que retrata uma realidade objetiva. Kossoy atenta para o caráter dúbio dessas máquinas-de-ver, ao notar que “é justamente em virtude da credibilidade que se atribui ao documento fotográfico – enquanto espelho fiel dos fatos da história cotidiana – que, um dia, quem sabe, poder-se-á dar margem à criação de um passado que jamais existiu” (KOSSOY, 2002: 141).

Uma caixa pode ser máquina de se ver através ou de se ver dentro, funcionando como telescópio, microscópio, luneta, caixa

preta do teatro ou caleidoscópio. Todos estes inventos óticos, que de certa forma contribuíram para se reler o mundo de uns, ou delatar o universo de outros, ainda estão disponíveis para ficções. As cartas do céu como imagem telescópica, e as realidades terrestres, trazem também todas as cartas de terras possíveis remetendo ao gesto, à aventura e à experimentação intermediada pelo invento.

Se por um momento se busca o imaginário em torno da caixa, entra-se naquilo que tem relação direta com o artista ambulante, que viaja e leva seus equipamentos, laboratórios e engenhocas a outras cidades ou os aponta na direção que é impelido a fazer. Quem é esse artista que chega na cidade? O que leva dentro dessas caixas?

Penso que o Teatro Lambe-lambe é mesmo uma prática, dentro do Teatro de Animação, aberta a experimentações. O lugar do poema, do conto, da música, do cinema, da fotografia e da dança. Um laboratório portátil de poéticas a se descobrir. Partir em direção a esse laboratório portátil é, também, olhar dentro do caldeirão da bruxaria. Parte-se de uma caixa e de um viajante.

Quanto às máquinas a que faz referência e seus nomes, a caixa pode ser alusão a algumas outras invenções, como o estereoscópio e a lanterna mágica, por exemplo. Para que esta máquina funcione basta que se olhe pelo lado de dentro, pelo lado de fora, para os que estão ao seu redor e que se ouça o que ela tem a dizer.

Muitas vezes um espetáculo de Teatro Lambe-lambe se inicia ao atrair o interesse do espectador. Ainda de longe, antes mesmo de se aproximar da caixa, a pessoa que passa percebe que naquela praça, naquele parque, ou no saguão de algum edifício, tem algo se passando diante de uma fila. Já nesse momento é que se escreve a história. Os atores que orbitam a caixa são, em muitos casos, a porção que dialoga com o que está em segredo e pode ser revelado. Os atos de se aproximar, mergulhar, entrar, ouvir e observar, estão presentes na relação que se estabelece com esse teatro. Esse ato de mergulho é parte da ação do transeunte, potencialmente espectador.

O espaço da rua conta também com uma variedade muito grande de itinerários por parte do espectador potencial. Sobre esse

espectador e seu modo de se relacionar com a cidade, faço uso de um trecho do livro *Il paesaggio come teatro*, de Eugenio Turri, onde:

Passar é uma prática de vida importante. É uma pausa com relação ao agir, que permite imergir-se na paisagem, tocando-a com a mão e, por assim dizer, acariciando-a, respirando com seu respiro. (...) o passear representa um modo de se colocar em confronto com a paisagem como atores (enquanto se está dentro *insiders*) mas também, ao mesmo tempo, como *outsiders*, como espectadores, visto que passear significa não se empenhar em nada além de observar... (TURRI, trad. nossa, 2006: 186).

O diálogo que se estabelece entre artista e espectador, nesse teatro em espaço público, é o da proximidade do encontro e quem anima esse universo é o diálogo entre os participantes, na atuação e na fruição. Se o caminho é considerado também um modo de construir narrativas baseadas na observação de diferenças por parte do transeunte, com relação a um espaço já conhecido, uma certa atenção específica para notar as diferenças no percurso se faz necessária, ou mesmo uma mudança no modo de caminhar. Que se entenda, por diferenças no percurso, um simples questionamento sobre um objeto novo, uma atração nova, até mesmo uma aglomeração. O que é isso? É teatro. Que hora começa? Já começou. Onde? Ali dentro. Ah... sei... dentro da caixa? É... só ficar na fila...

Eugenio Turri, referindo-se ainda ao ato de passear e da importância desse ato, sustenta que “passear subentende-se um caminhar prazeroso, a passos preferivelmente lentos, na cidade ou no campo, olhando entorno, observando as mil coisas que se encontram” (TURRI, trad. nossa, 2006:187).

Todo o percurso de descoberta é oferecido ao transeunte que divide espaço com objetos, atores e se propõe ao deslocamento em outro tempo. A narrativa de fratura temporal, onde se pode rever a estrofe ampliada pela “máquina teatral de ampliar” poemas visuais, táteis e sonoros de curta duração. A rua e o espaço público não são apenas marginais. As ruas e as praças são espaços que estão ao centro

do fazer artístico e teatral, e se o Teatro Lambe-lambe se encontra no itinerário público, pode ser região de diálogo, da proposição do caminhar lento e da ruptura temporal nas dinâmicas de aproximação.

No Dicionário de Teatro, Patrice Pavis trata o verbete “distância” por seu caráter metafórico, onde “a distância torna-se uma atitude do ego em face do objeto estético” (PAVIS, 1999: 105). Essa distância é em relação à identificação ou interesse por parte do espectador ou ator em relação à obra. Segundo o autor:

Ela varia entre dois polos teóricos:

- a distância “zero” ou identificação total e fusão com a personagem;
- a distância máxima, que seria o desinteresse total pela ação, assim que o espectador deixa o teatro e fixa sua atenção em outra coisa. Esta distância é calculada por *rupturas* de ilusão num momento em que um elemento de cena pareça inverossímil. Portanto, a distância é uma noção *aproximativa*, subjetiva e dificilmente mensurável – em suma, metafórica (PAVIS, 1999: 105).

A distância, se tomada nesse sentido, e aplicada a um objeto mais complexo como a cidade, começa a evidenciar essa noção de proximidade que esboça escolhas e narrativas particulares do espectador. Diria que o desinteresse pela cidade, no momento em que ela parece “inverossímil”, cria as rupturas necessárias para a ação artística.

A máquina teatral, em forma de caixa portátil e itinerante, propõe um recorte, um ponto de vista, e nisso está também a escolha de quem carrega ficções e oferece postos de observação. Ser um ambulante, espectador ou artista de rua, dá ao improvisado seu caráter poético, num itinerário que se altera de forma imprevista e talvez desejada.

Trago até aqui alguns aspectos relacionados aos objetos, aos espaços e às relações entre artista, obra e público, para tentar situar o Teatro Lambe-lambe também como uma arte que dialoga com outras práticas artísticas, que se propõem a encontrar vãos no espaço físico da cidade e no itinerário dos transeuntes. É nesses vãos, medidos por metros ou minutos, que esse teatro suporta o

cruzamento de narrativas que, a princípio, não se tocariam em uma íntima de proximidade física.

É o próprio vão que se abre para detalhes visuais, texturas sonoras novas ou revisitadas, que faz parte do diálogo entre corpos vizinhos, conferindo aspereza a corpos delicados à distância ou mesmo evidenciando vozes inesperadas para objetos que produzem sons quando são tocados, mas que não se projetam além de um espaço restrito. Essa dimensão dos materiais, dos corpos, dos objetos é atingida pelo olhar que, de tão perto, se confunde com o tato ou com o olfato, e é sobre essas categorias da percepção, aparentemente tão claras que pode trazer propostas de interação que contemplem a proximidade.

Gostaria de citar um trecho do texto de Gaston Bachelard que, ao dedicar um capítulo à “imensidão íntima” do espaço, traz considerações que vão além da dualidade dentro e fora, propondo uma “dinâmica” à ideia de espaço, sugerindo uma alternativa a categorias geométricas, onde:

O espaço surge então para o poeta como o sujeito do verbo desdobrar-se, do verbo crescer. Quando o espaço é um valor – e haverá maior valor que a intimidade? – ele cresce. O espaço valorizado é um verbo; em nós ou fora de nós a grandeza nunca é um “objeto”.

Dar seu espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço do que ele tem objetivamente, ou melhor dizendo, é seguir a expansão de seu espaço íntimo (BACHELARD, 1993: 206).

Os desdobramentos poéticos a que Bachelard se refere, abrem espaço para permanência no verbo, na ação de conceder ao que se quer objetivo, sua dimensão metafórica e análoga.

Volto à caixa com um rabo de burrico dentro, e me pergunto quem pôde vê-la realmente, tocá-la, ver seu carregador, se aproximar e fazer algum gesto de reverência? Teria alguma escolta? Se um charlatão a construiu e tornou o rabo do próprio burro uma relíquia? Como terá sido feita a divisão do burrico? Nessa lacuna

com o passado, tento conceber o que se passa ao redor dessa caixa sagrada e o que se passa dentro dela. Quantas questões se apresentam quando se olha de dentro de um objeto, para o lado de fora...

São histórias que permanecem sem conclusão, sem a menor chance de serem materialmente verídicas, cheias de cortes e que giram em torno de objetos muitas vezes fantásticos que talvez nunca existiram, mas que se apresentam também como materiais poéticos. As narrativas possibilitadas pela distância física e temporal talvez auxiliem na elaboração de ficções e questionamentos sobre poéticas consolidadas como teatrais.

Tenho uma pequena caixa que construí com a ajuda de colegas artistas. Sempre que me encontram, me perguntam: E a sua caixa, como está? Está ganhando história, em todos os sentidos que se pode dar a essa palavra. De vez em quando volto à caixa, abro as portas, deixo entrar alguma luz, alguma cena, conserto uma portinhola, um alçapão ou uma dobradiça. Ao deixá-la, faço o caminho olhando portas, janelas e fechaduras, como se faz pela casa, antes de ir dormir. Esse hábito vem de ver os mais velhos fazerem isso. Os gestos, compilados na casa parada em que se mora, vão ao encontro da casa ambulante e são acolhidos num mesmo espaço pela caixa de teatro. Dentre as lições antigas de se guardar segredo, caminhar pela rua ou mesmo se sentar e olhar ao redor para esperar alguém, está um truque que nunca pude incorporar... lambe a ponta dos dedos para se virar a página de um livro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRUDA, Kátia de; BELTRAME, Valmor. *Teatro Lambe-lambe - O menor Espetáculo do Mundo*. In Revista DAPesquisa On line, vol.3, ano 5, n 1. CEART/ UDESC, Ago/2007- Jul/2008.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BORGES, Maria Eliza Linhares. *História e Fotografia*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

- KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.
- KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Negros no Estúdio do Fotógrafo – Brasil, segunda metade do século XIX*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.
- NEVES, Marcos César Danhoni. *Do infinito, do mínimo e da Inquisição de Giordano Bruno*. Ilhéus, BA: Editus, 2004.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*; Trad. para a Língua Portuguesa sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- TURRI, Eugenio. *Il paesaggio come teatro – Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*. Venezia: Marsilio, 2006.
- VITRUVIO. *Tratado de Arquitetura*; Trad. M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.